

Hibridismo e idiomatismo na obra *Sertões* de Almeida Prado: Reflexões e proposta de versão performativa para viola solo.

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance Musical

Catarina Schmitt Rossi
Universidade Estadual de Campinas
c116467@dac.unicamp.br

Resumo. Este trabalho aborda a performance musical da obra *Sertões* (1978) para viola solo, de Almeida Prado, investigando seus desafios de exequibilidade e projeção acústica decorrentes da edição original de 1982. O objetivo principal é propor e discutir, por meio de uma segunda versão, adaptações idiomáticas nos 14 compassos iniciais da peça, visando facilitar sua execução prática e contribuir para a difusão e consolidação da identidade brasileira no repertório violístico. Metodologicamente, a pesquisa ampara-se no conceito de hibridismo cultural de Néstor García Canclini, no sistema transtonal e na poética timbrística de Almeida Prado, bem como nas referências técnico-estéticas da rabeca brasileira. O percurso metodológico estruturou-se a partir de uma análise orientada aliada a um laboratório de experimentação interpretativa. Como resultado, apresenta-se, nesta segunda versão, uma proposta para adaptações de dedilhado e estrutura no primeiro bloco sonoro, transferindo a linha melódica para regiões de maior ressonância do instrumento (cordas Sol e Ré) e reconfigurando a nota pedal. Conclui-se que tal abordagem viabiliza uma projeção sonora equilibrada e brilhante, legitimando o papel ativo do intérprete na cocriação e na produção de sentido, em estrita consonância com a própria poética aberta e flexível defendida pelo compositor.

Palavras-chave. Almeida Prado; Viola; *Sertões*; Rabeca; Performance musical.

Hybridity and Idiomatism in Almeida Prado's *Sertões*: Reflections and a Proposal for a Performance Version for Solo Viola.

Abstract. This study addresses the musical performance of the work *Sertões* (1978) for solo viola by Almeida Prado, investigating its challenges regarding feasibility and acoustic projection arising from the original 1982 edition. The main objective is to propose and discuss, through a second version, idiomatic adaptations in the piece's initial 14 measures, aiming to facilitate its practical execution and contribute to the dissemination and consolidation of Brazilian identity within the viola repertoire. Methodologically, the research is grounded in Néstor García Canclini's concept of cultural hybridity, Almeida Prado's transtonal system, and his timbral poetics, as well as the technical-aesthetic references of the Brazilian rabeca. The methodological path was structured around a performance-oriented analysis combined with an interpretive experimentation laboratory. As a result, this second version presents a proposal for adaptations to the fingering and structure of the first sound block, transferring the melodic line to regions of greater resonance on the instrument (G and D strings) and reconfiguring the pedal note. It concludes that such an approach enables a balanced and brilliant sound projection, legitimizing the active role of the interpreter in co-creation and meaning-making, in strict alignment with the open and flexible poetics advocated by the composer.

Keywords. Almeida Prado; Viola; *Sertões*; Rabeca; Musical performance.

Introdução

Sertões foi a única obra para viola solo composta por Almeida Prado, escrita no ano de 1978 para Gualberto Estades, violista e então professor da Universidade Estadual de Campinas (ABM, 2018).

Executada majoritariamente nas cordas graves da viola, a peça carrega dois grandes temas caracterizados por cordas duplas e harmônicos, que gradativamente se modificam e se fundem ao longo da obra. Para além do nome, a sonoridade cantábile em cordas duplas remete nitidamente a caminhos interpretativos alusivos aos percorridos pelas rabecas brasileiras (Rossi, 2019) que se entremeiam ao imaginário territorial do sertão.

Inserida em um contexto estético no qual o timbre, a ressonância e a imaginação sonora assumem papel central, a obra atribui parte significativa de sua realização ao campo da performance, exigindo que o intérprete assuma decisões interpretativas que não se encontram plenamente determinadas pela partitura, característica marcante do compositor:

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, entrevista para Moreira, 2004, p. 76).

Embora o compositor enfatize a 'pesquisa' timbrística, essa demanda implica o que a literatura contemporânea denomina criatividade distribuída (Glaveanu, 2014). Segundo Barrett, Creech e Zhukov (2021), a criação musical é um processo distribuído entre os materiais, as ações corporais incorporadas e as possibilidades do instrumento. Portanto, a 'pesquisa' mencionada por Prado exige que o intérprete assuma uma agência criativa, na qual ajustes técnicos, inclusive reconfigurações de notas para favorecer a ressonância, são validados como atos de colaboração criativa necessários para que a ideia poética do timbre se realize plenamente no mundo físico (Barrett, Creech e Zhukov, 2021, p. 2), conforme relata Prado em entrevista a Scarduelli sobre possíveis adaptações na obra *Khamailéon*:

Porém, no decorrer do teu doutorado, aquilo que não for violonístico que precise mudar ou que deva mudar, alguma coisa puramente técnica, você me consulta que eu autorizo. Tudo soa aí, mas eu não tenho certeza. E então você faz como minha filha, a Constança: “papai, ligaram de Nova

York. Isso aqui não dá!” E pelo telefone eu falo: “o que é que dá?” E altera. Não é questão de inspiração, não dá! E soa mal. Então eu acho que isso vai soar bem, acusticamente falando. Porque fica uma coisa que mexe, mas parado, como um móbile (Scarduelli, 2009, p. 267)

A metáfora do móbile utilizada por Prado demonstra que a peça existe na relação entre sua notação e o campo de suas performances (Cook, 1999, p. 245). Enquanto a partitura 'parada' representa a estrutura potencial, a performance é o que a faz 'mexer', ativando o sentido musical no tempo. Para que o móbile de *Sertões* ganhe o movimento acústico pretendido na viola, a autoridade do texto é negociada em prol da eficácia sonora, legitimando a alteração de notas como uma estratégia de colaboração baseada na prática para garantir a unidade orgânica da obra (Barrett, Creech e Zhukov, 2021, p. 12).

Embora *Sertões* pertença a um período amplamente documentado da carreira de Almeida Prado, sua circulação é restrita, carecendo de consolidação interpretativa e difusão no meio performático. Dentre os fatores que contribuem para a ausência de material relacionado à peça, destacamos que única edição original, realizada pela Editora Tonos em 1982, traz em sua forma desafios de exequibilidade em relação à idiomática da viola, dificultando principalmente a projeção acústica da melodia nos primeiros 14 compassos.

Nesse contexto, o artigo sugere uma versão com adaptações idiomáticas no primeiro trecho da obra, a fim de iniciar uma discussão sobre a complexidade da peça, buscando também auxiliar na divulgação e consolidação da identidade brasileira no repertório violístico, fato que reforça a pertinência de uma investigação orientada à performance.

Essa investigação fundamenta-se na mudança de paradigma proposta por Nicholas Cook, que defende a compreensão da música não apenas como um texto estático, mas como uma forma de ação (Cook, 1999, p. 242). Para Cook, a performance é uma instância onde o sentido musical é performativamente constituído, deste modo, as decisões práticas do intérprete passam a ser reconhecidas como um dos eixos na experiência musical (Cook, 1999, 247).

Almeida Prado, transtonalismo, performance

José Antônio Resende de Almeida Prado (1943–2010) atuou como compositor, pianista e professor, integrando o corpo docente do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) a partir de 1974, onde também defendeu sua tese de doutorado dedicada às Cartas Celestes para piano, trabalho no qual sistematiza princípios composicionais



relacionados à organização da ressonância, à exploração timbrística e à escuta como eixo estruturante do pensamento musical (Prado, 1985).

Esses princípios atravessam sua produção da década de 1970 e fundamentam uma poética na qual a forma decorre da organização da matéria sonora, ligada a estética da cor e da forma atribuídas ao gesto, proporcionando ao intérprete papel ativo na realização da obra (Rocha, 2005).

Sua linguagem transtonal, desenvolvida de maneira consciente neste período, tem como base aspectos universais da música, das articulações do atonalismo, aos fundamentados intervalares do sistema tonal, como a 8ª, a 5ª e a 3ª. Mesmo recorrendo ao ecológico no intuito de se referir ao Brasil, através de ruídos e onomatopéias, não lança mão de outros aspectos da cultura nacional, cujo fundamento é quase sempre o folclore. Assim, podemos afirmar que o período entre os anos de 1965 a 1983 corresponde a uma fase embasada em aspectos universais da música. (Scarduelli, 2009, p. 8-9).

Inserida na fase universal do compositor (Scarduelli, 2009), a obra articula procedimentos característicos de seu sistema transtonal, baseado na organização de blocos sonoros, neocadências com redundâncias auditivas (Nadai e Taddei, 2017, p. 2) e campos de ressonância construídos pela sobreposição entre estruturas tonais e atonais.

O compositor se utiliza de caminhos harmônicos díspares para a proposição de uma centralidade tonal, o que chama de neocadências, criando sempre um contexto ambíguo no que se refere à definição desse centro, o que é outra característica deste sistema e de sua técnica de composição. (...) refere-se à repetição como forma de memorização e da compreensão musical. Dessa forma, em sua obra, predominantemente atonal, essa repetição pode ocorrer no excesso de ressonâncias ou na insistência em determinado acorde. (Nadai e Taddei, 2017, p. 2-3)

Dentro desse sistema, os blocos sonoros funcionam como harmonias fixas ou estáticas que geram cores específicas na peça, chamadas por Fábio Scarduelli de sonoridade referencial, em que “a afirmação de um material ocorre pela repetição de seus sons componentes” (Scarduelli, 2009, p. 259). Em *Sertões*, essa estruturação é evidenciada logo no primeiro bloco sonoro (compassos 1 a 14), no qual o pedal de corda Sol solta configura-se como uma neocadência. Por meio da redundância auditiva gerada pela insistência nessa nota pedal e nos intervalos de quintas e terças da melodia, o compositor estabelece um campo de ressonância estático e uma centralidade tonal ambígua, características centrais de sua poética.



Nesse contexto, os três compassos iniciais apresentam o tema principal como a sonoridade referencial da obra, que reaparece sob diferentes roupagens ao longo do discurso musical. Esse material contrasta com um segundo bloco sonoro, constituído por um extenso trecho em harmônicos que também funciona como uma neocadência, devido à repetição constante de seus elementos. Ao final da peça, ocorre a síntese desses blocos quando o tema inicial retorna transposto para harmônicos, fundindo as duas sonoridades e consolidando a unidade orgânica da composição. Assim, propõe-se uma primeira experimentação de interpretação e adaptação da obra, guiada por reflexão teórica e prática instrumental.

Fundamentado no conceito de hibridismo cultural de Néstor García Canclini, dado por “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (Canclini, 2006, p.9), o processo desta construção performativa se dá pela adaptação do texto musical a partir de referências sonoras da rabeca brasileira, especialmente no que diz respeito ao uso de notas pedais, cordas vibrantes, regiões específicas de tessitura e articulações (Rossi, 2019), que deslocam alguns parâmetros característicos da técnica violística. Tal perspectiva permite investigar *Sertões* não apenas como estrutura sonora, mas como campo de significação construído na relação entre partitura, intérprete, escuta (Nadai, 2018), composição e instrumentação.

Logo, essa abordagem possibilita tratar o território evocado no título da obra, o sertão, como campo simbólico, considerando-o além de sua referência ilustrativa. O território é compreendido, aqui, como um conjunto de valores e imaginários que atravessam a performance e se manifestam por meio de escolhas timbrísticas, gestuais e sonoras, sem necessidade de procedimentos narrativos diretos (Lemos, 2021).

Complementando essa visão, a perspectiva de Cook reforça que a performance é uma fonte de significação por direito próprio, e não apenas um meio transparente para expressar o que já estaria dentro da obra (Cook, 1999, p. 247). Essa abordagem permite entender a relação entre obra e intérprete como um diálogo recíproco e não hegemônico, onde o performer atua como um parceiro intelectual do compositor na manutenção e renovação do repertório (Cook, 1999, p. 245).

Portanto, consideramos a compreensão da performance musical como instância de produção de sentido. Em consonância com abordagens que reconhecem a performance musical como objeto legítimo de investigação acadêmica (Bragagnolo, 2019, p. 43; Chiantore, 2014, p. 13; Borém, 2000, p. 1), especialmente no repertório contemporâneo entende-se que a partitura

registra apenas parcialmente o espaço sonoro, cabendo ao intérprete a construção de percursos interpretativos a partir de escolhas conscientes (Lemos, 2021). Neste enquadramento, a interpretação deixa de ser entendida como aplicação de normas pré-estabelecidas e passa a ser concebida como prática discursiva (Nadai, 2018), buscando, assim, compreender de que modo a performance pode ativar esse campo simbólico em um percurso metodológico que inclui análise orientada e um laboratório voltado à experimentação de possibilidades interpretativas.

O desenvolvimento de um laboratório de performance, aliado a procedimentos de reflexão sistemática sobre o processo interpretativo, favorece a consolidação de práticas artísticas críticas, valorizando o papel do intérprete como agente ativo na construção da obra musical, em consonância com a poética de Almeida Prado e com práticas contemporâneas de criação e interpretação.

Proposta de versão aliada à adaptação idiomática

Situada no campo da pesquisa em performance e da pesquisa-criação, investigou-se como diferentes práticas sonoras coexistem e se transformam em zonas híbridas de escuta e construção performativa, dando luz ao encontro entre práticas musicais de tradição escrita e oral, que reorganiza gestos, ressonância, projeção sonora e percepção acústica do instrumento. Com a intenção de desvendar os desafios críticos de exequibilidade e projeção acústica identificados na escrita original da peça, observaremos o primeiro bloco sonoro.

Logo no início, a partitura apresenta uma sonoridade referencial associada à rabeca por meio de um pedal de corda Sol solta acompanhado pela melodia, baseada em quintas justas e terças. Entretanto, esta condução melódica com caráter cantábile situa-se em um registro que obriga o violista a executar, já nas primeiras notas da peça, um salto intervalar na corda Dó, que parte da 5ª para a 6ª posição, chegando à nota Ré; subsequentemente as posições continuam ascendendo na corda Dó, chegando até a 9ª posição ainda no sexto compasso, com a nota Sol. Sob a ótica do idiomatismo instrumental, Scarduelli (2007, p. 139) conceitua o termo da seguinte forma:

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.

A partir dessa definição, observa-se que essa configuração resulta em um conflito sonoro: o uso das posições altas em cordas graves da viola sacrifica o brilho e a projeção da melodia, criando um desequilíbrio em relação à ressonância aberta da corda Sol solta em pedal. É possível que este desafio idiomático referente à percepção acústica e aos limites técnicos do instrumento seja um dos fatores principais para a peça ser raramente executada por violistas.

Sob essa perspectiva, propõe-se, nesta versão, uma estratégia de reconversão baseada na linguagem musical referenciada pela rabeca, em que o pedal não é necessariamente uma nota fixa constante, como o Sol, mas sim a manutenção da função de cordas duplas, que pode ocorrer tanto no registro grave quanto no agudo. “É muitíssimo comum entre os rabequeiros de Cavalo-Marinho o uso de uma corda solta como pedal enquanto a melodia é tocada em corda contígua, entre outras possibilidades, de polifonia a duas vozes” (Rossi, 2019, p. 44).

Ao transpor essa lógica para a viola, surgiu a possibilidade de executar a melodia na 1ª posição. A adaptação, que é aparentemente simples, torna-se discutível ao remover momentaneamente o pedal da nota Sol, pois, por um lado, afasta-se do conceito de neocadência estabelecido por Prado, mas por outro, alinha-se à poética do compositor ao priorizar a ressonância e eficácia acústica.

Sugere-se então, a alteração da digitação apenas no primeiro bloco sonoro, apresentado nos compassos 1 a 14. Os outros blocos sonoros encontram-se dentro da idiomática da viola e permanecem idênticos à edição original. Na Figura 1 podemos observar em azul as alterações propostas, com adaptações para a corda Ré solta nos momentos em que a melodia ficaria na corda Sol.

Figura 1 – Proposta de adaptação para primeiro bloco sonoro da obra Sertões (Almeida Prado, 1978)

Fonte: ABM, Catálogo de Obras – Almeida Prado (2018). (Adaptações nossas em azul)

O intuito é transferir a melodia da corda Dó para as cordas Sol e Ré, e adaptar a nota pedal para a corda Ré solta quando necessário, conforme ilustrado na partitura. Mesmo neste contexto, o pedal de Sol continuaria incidente em grande parte do bloco. As alterações mais bruscas seriam nos compassos 3 e 12, onde o intervalo mudaria de quarta aumentada para segunda menor.

Além de reforçar o hibridismo entre a técnica violística e a estética da rabeca de forma orgânica, esta estrutura reforça a melodia e permite que o instrumento atue em sua zona de maior ressonância, garantindo um som mais equilibrado, brilhante e condizente com a sonoridade que parece ser pretendida pelo compositor.

Considerações finais

As reflexões apresentadas neste trabalho pretendem oferecer uma proposta de interpretação fundamentada na perspectiva do intérprete e no diálogo entre a técnica da viola e a estética da rabeca. Esta abordagem reafirma o papel ativo do intérprete como agente de cocriação, capaz de produzir novos sentidos a partir de uma poética aberta e flexível.

Sertões é uma obra de profunda riqueza e bagagem histórica, sendo a única composição de Almeida Prado para viola solo, o que a torna um marco que merece ocupar um lugar de destaque no repertório do instrumento. Espera-se que este artigo funcione como um estímulo para instigar novas possibilidades de performance, incentivando que outros violistas se interessem em pesquisar e tocar esta obra. Ao enfrentar e propor soluções para os desafios técnicos da peça, busca-se não apenas viabilizar sua execução, mas, primordialmente, valorizar e consolidar a identidade brasileira na literatura violística contemporânea.

Referências

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA (ABM). Catálogo de Obras – Almeida Prado. 2ª edição revisada e atualizada. Rio de Janeiro/RJ, 2018.

BARRETT, Margaret S.; CREECH, Andrea; ZHUKOV, Katie. Creative Collaboration and Collaborative Creativity: A Systematic Literature Review. **Frontiers in Psychology**, [S. l.], v. 12, 713445, 2021. DOI: 10.3389/fpsyg.2021.713445. Disponível em: <https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2021.713445/full>. Acesso em: 3 ago. 2026.

BRAGAGNOLO, Bibiana Maria. Experimentação artística: novos caminhos para pesquisa e/em performance. In: Congresso Internacional De Performance Musical, Performa'17, 2017, São João del-Rei. **Anais do Performa'17**. São João del-Rei: UFSJ, 2019.

BORÉM, F. Entre a arte e a ciência: reflexões sobre a pesquisa em performance musical. **Anais Do I Seminário Nacional De Pesquisa Em Performance Musical**. Fausto Borém e André Cavazotti. Belo Horizonte: PPG em Música UFMG, Belo Horizonte, 2000.

CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. 4. reimpr. São Paulo: Editora da USP, 2006.

CHIANTORE, L. (2014). Prólogo. In: López-Cano, R., & Opazo, U. S. Investigación artística em música: Problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona: Fonca-Esmuc.

COOK, Nicholas. Analysing Performance and Performing Analysis. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (ed.). **Rethinking music**. Oxford: Oxford University Press, 1999. p. 239–261.

GLĂVEANU, Vlad Petre. Distributed Creativity: Thinking Outside the Box of the Creative Individual. Cham: Springer, 2014.

LE MOS, C. V. de O. Performance musical enquanto objeto de pesquisa. *Estudos Semióticos*, 17(3), 326-346, 2021.

NADAI, Robson Alexandre. O discurso musical de Almeida Prado na obra metalosfera: uma análise interpretativa. Tese de Doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2018.

NADAI, Robson Alexandre de; TADDEI, Rita de Cássia. O Sistema Transtional em Metalosfera, de Almeida Prado. **Musica Theorica**, Salvador, v. 2, n. 1, p. 215-230, jan. 2017. Disponível em: Revista Musica Theorica. Acesso em: 11 jun. 2026.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha, Flashes de Almeida Prado por ele mesmo, **OPUS**, v. 10, n. 1, p. 73–80, 2004.

PRADO, José Antônio R. de Almeida. Cartas Celestes: Uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais. Tese de Doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 1985.

ROCHA, Júnia Canton. Entrevista com o compositor Almeida Prado sobre sua coleção de poesilúdios para piano solo”. 2005. **Per Musi**, nº 11 (janeiro): 130-36. <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2005.55623>. Acesso em: 10 jun. 2026.

ROSSI, Catarina Schmitt. Da cana de açúcar às mesas de som: histórias da rabeca através de rabequeiros. Dissertação de Mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2019.

SCARDUELLI, Fabio. A Obra Para Violão Solo de Almeida Prado. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas,



2007. Disponível em:

<https://repositorio.unicamp.br/Busca/Download?codigoArquivo=482002>. Acesso em: 11 jun. 2026

SCARDUELLI, Fabio. Khamaleon: fantasia para violão e orquestra de Almeida Prado. 2009. 308 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1611117>. Acesso em: 10 jun. 2026.

