

**SOBRE DEUS, A SOLITUDE E O CAMINHO:  
O PROCESSO CRIATIVO-EMOCIONAL DE  
PEQUENOS FUNERAIS CANTANTES, NAS  
CORRESPONDÊNCIAS DE JOSÉ ANTÔNIO DE  
ALMEIDA PRADO A HILDA HILST**

**ABOUT GOD, THE SOLITUDE AND THE PATH:  
THE CREATIVE-EMOTIONAL PROCESS OF *PEQUENOS  
FUNERAIS CANTANTES*, IN THE CORRESPONDENCE OF  
JOSÉ ANTÔNIO DE ALMEIDA PRADO TO HILDA HILST**

**Andressa Nathanailidis<sup>1</sup>**

**Resumo:** O artigo apresenta um estudo acerca da correspondência enviada pelo compositor José Antônio de Almeida Prado (1943-2010) para a escritora Hilda Hilst (1930-2004). São abordadas seis correspondências sobre a elaboração e recepção de *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo*, cantata concebida a partir do poema homônimo de Hilst, em homenagem ao poeta Carlos Maria de Araújo. A pesquisa baseou-se no levantamento documental e revisão bibliográfica. Tem o objetivo de promover o resgate documental necessário ao registro histórico-mnemônico referente aos supracitados artistas e suas produções; além de apresentar uma leitura crítica acerca desse material. Para viabilizar a pesquisa, optou-se por uma abordagem teórico-metodológica inicial acerca da escrita de si e das correspondências. Dentre os autores presentes estão: Michel Foucault (1992); Silviano Santiago (2006) e Elizabeth Duque-Estrada (2009).

**Palavras-chave:** *Pequenos funerais cantantes*; escrita de si; interartes.

**Abstract:** The article presents a study about the correspondence exchanged between the composer José Antônio de Almeida Prado (1943-2010) and the writer Hilda Hilst (1930-

---

<sup>1</sup> Departamento de Línguas e Letras, Centro de Ciências Humanas e Naturais (CCHN), Universidade Federal do Espírito Santo (UFES): <anathanailidis@gmail.com>.

-2004). Six correspondences are addressed on the elaboration and reception of *Pequenos funerais cantantes to the poet Carlos Maria de Araújo*, cantata conceived from the homonymous poem by Hilst, in honor of the poet Carlos Maria de Araújo. The research was based on documental survey, and bibliographic review. Its objective is to promote the documentary rescue necessary for the historical-mnemonic record regarding the aforementioned artists and their productions; also presenting a critical reading about this material. To make the research feasible, we opted for an initial theoretical-methodological approach about self-writing and correspondence. Among the authors are: Michel Foucault (1992); Silviano Santiago (2006) and Elizabeth Duque-Estrada (2009).

**Keywords:** *Pequenos funerais cantantes*; self-writing; interarts.

## INTRODUÇÃO

Fruto das necessidades enunciativas do ser humano, as cartas, historicamente, acompanharam o desenvolvimento da escrita. Presentes desde as civilizações mais antigas, inicialmente, constituíam-se em um privilégio das classes mais abastadas. Com o passar do tempo, no entanto, em função da ampliação da alfabetização e do surgimento dos sistemas educacionais, as cartas tornaram-se um meio de comunicação popular, em uma sociedade cada vez mais grafocêntrica; sociedade esta que, sobretudo a partir do século XX, passou a valorizar tal meio enquanto objeto de estudos, fruto de sua época (CHARTIER, 1991 e 2003).

Atualmente, é vasto o campo de pesquisas que se institui a partir das correspondências, quer seja em âmbito histórico ou literário. Especificamente, quando trocadas entre intelectuais, as correspondências podem se apresentar como “um espaço revelador de suas ideias, projetos, opiniões, interesses e sentimentos. Uma escrita de si que constitui e reconstitui suas identidades pessoais e profissionais no decurso da troca de cartas” (GOMES, 2005, p. 13).

Neste trabalho, apresentamos um estudo crítico acerca de seis correspondências enviadas pelo compositor José Antônio de Almeida Prado (1943-2010) à sua prima, a escritora Hilda de Almeida Prado Hilst (1930-2004). Os textos, que remetem à década de 1960, encontram-se, em suas versões originais, no Centro de Documentação Alexandre Eulálio, do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Cedae/IEL/Unicamp). Os relatos presentes em tais correspondências versam, especificamente, a respeito do processo de produção e recepção da cantata *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo*.

A partir da realização de uma pesquisa documental, de caráter qualitativo, buscamos compreender como se deu a concepção dessa peça,

conhecer os possíveis fatores e condições necessários ao processo criativo em que se traduziram os signos literários em musicais, bem como os intercâmbios subjetivos e as influências artísticas que se notam no fazer criativo de José Antônio de Almeida Prado a partir da obra e da pessoa de Hilda Hilst, identificando conexões entre os campos da música e da literatura, aspectos emocionais, psicológicos e perceptivos relatados pelo compositor à escritora e que permeiam a elaboração e a difusão da referida peça.

Considerada um marco na carreira de José Antônio de Almeida Prado, *Pequenos funerais...* foi a obra vencedora do I Festival de Música da Guanabara, em 1969. Através dela, o compositor alcançou a oportunidade de prosseguir seus estudos musicais em âmbito internacional, tornando-se um profissional conhecido na área.

Criada a partir de texto homônimo de autoria de Hilda Hilst – dedicado ao amigo e poeta português Carlos Maria de Araújo, morto precocemente, aos 41 anos, em um acidente de avião, ocorrido nas águas da Baía da Guanabara, no Rio de Janeiro, em 1962<sup>2</sup> (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018) –,<sup>3</sup> a cantata foi pensada para ser executada por vozes solistas (soprano e barítono), coro e orquestra, e estruturada em oito movimentos de execução continuada: “Corpo de fogo” (1ª Parte); “Corpo de terra” (2ª-7ª Partes) e “Corpo de silêncio” (8ª Parte) (TAFARELLO *et al.*, 2016).

A fim de estabelecer maior compreensão acerca dos documentos levantados e suas potencialidades, recorreremos à fundamentação teórica acerca das correspondências pessoais, gênero que compõe a escrita de si. A respeito de tal temática, discorreremos na próxima seção.

## 1. AS CORRESPONDÊNCIAS PESSOAIS: UM GÊNERO DA ESCRITA DE SI

As correspondências pessoais, ao lado de outros gêneros, como o diário e a autobiografia, compõem o campo conhecido como escrita de si,

---

2 De acordo com Folgueira e Destri (2018, p. 59), Carlos Maria de Araújo teria tido importância fundamental na vida de Hilda Hilst, “foi quem a presenteou [com] o livro *Carta a El Greco*, que teria importância fundamental para as decisões que tomaria ao longo da década de 1960”.

3 De acordo com Folgueira e Destri (2018, p. 59), Carlos Maria de Araújo teria tido importância fundamental na vida de Hilda Hilst, “foi quem a presenteou [com] o livro *Carta a El Greco*, que teria importância fundamental para as decisões que tomaria ao longo da década de 1960”.

caracterizado por uma redação autorreferencial, em que o *eu* se apresenta em sua singularidade.

A prática dos escritos autobiográficos, embora tenha se recrudescido a partir dos séculos XVIII e XIX, com a ascensão burguesa, a consolidação do conceito de indivíduo, a diferenciação das noções de espaço público e privado e a vivência das subjetividades (fato que caracteriza o sujeito moderno), tem seus primeiros registros ainda na antiguidade.

Michel Foucault (1992), no ensaio “A escrita de si”, identifica a presença desses escritos autorreferenciais ainda nos primeiros séculos depois de Cristo. Relata que, em um dos textos mais antigos da literatura cristã, a *Vita Antonii*, de Atanásio, a prática da anotação pessoal é apontada como exercício constante, forma de vigília perante as próprias ações e busca por um estado de ascese. Foucault encontra, na antiguidade, dois gêneros fundamentais da escrita de si: os *hypomnemata* (espécie de cadernetas pessoais em que se registravam fatos cotidianos e reflexões aleatórias) e as missivas.

Os *hypomnemata*, muito praticados pelos estoicos, serviam como registro do presente, cuja leitura e releitura posteriores conduziam à reflexão e à constituição de si por parte dos sujeitos e, também, de eventuais leitores que tivessem acesso àquele conteúdo em algum momento.

Já as correspondências pressupunham, essencialmente, e desde sua origem, a existência de um interlocutor, sendo um exercício pautado em reflexões próprias destinadas ao outro – reflexões estas que nos transformam a nós mesmos pelo ato da escrita e que podem suscitar transformações ao outro, quando da leitura. Em relação à escrita das correspondências, Foucault (1992, p. 136) afirma que escrevê-las é “dar-se a ver – fazer o próprio rosto aparecer junto ao outro”.

Philippe Lejeune (2014), na crônica “A quem pertence uma carta”, discorre acerca da complexidade desse gênero. Para ele, a carta, por definição, é uma partilha que dispõe de diversas faces: é um objeto (que se troca), um ato (que coloca em cena o “eu”, o “ele” e os outros), um texto (passível de ser publicado).

Elizabeth Duque-Estrada (2009), ao discorrer sobre a carta no contexto moderno, classifica-a como uma espécie de “cópia da alma” e espaço em que é possível estabelecer uma relação subjetiva com o outro e, também, consigo mesmo.

Ao considerarem a escrita de caráter autobiográfico sob a ótica da crise do sujeito cartesiano, imerso nas múltiplas identidades de um eu fragmentário, autores como Leonor Arfuch (2012, p. 82) sustentam a existência de uma escrita voltada à vivência, uma vez que detém a qualidade de convocar num único instante a “totalidade de ser unidade mínima e ao mesmo tempo ir ‘além de si mesmo’ em direção à ‘vida geral’”. A despeito desse fato, vários autores alertam para que os estudiosos não incorram numa postura ingênua frente à interpretação das epístolas, cuja escrita veem como lacunar e fragmentária. Atestam que essa tentativa de apreensão de uma identidade face a outras tantas pode configurar a possibilidade de uma escrita performática, que parte de um “eu” que se reformula a todo o tempo, a depender do destinatário e da situação posta. E alertam estarmos diante de uma espécie de jogo a ser desvendado pelo exercício da hermenêutica. Lembramos, nesse sentido, as colocações de Marco Antônio de Moraes (2007, [s.p.]): “A carta pressupõe dois componentes determinantes: o “diálogo” e a “*mise-en-scène*””. Também discorre a respeito, Silviano Santiago (2006, p. 64), que nos diz: “O texto da carta é semelhante ao *alter-ego* do escritor, em busca de diálogos consigo mesmo e com o outro”.

Em relação à importância dos estudos das correspondências trocadas entre intelectuais que habitam o mundo da arte, Marco Antônio de Moraes (2007) nos lembra que o resgate epistolar desse “nicho” possibilita três perspectivas de estudo: a primeira, ligada ao resgate de um perfil biográfico, que se dá a partir de confissões e impressões que dizem acerca de uma trajetória e delineiam um perfil psicológico o qual auxilia na compreensão dos meandros de uma determinada obra; a segunda trata da tentativa de apreensão dos fluxos inerentes aos bastidores da vida artística em determinado período, o que implica atentar às estratégias de divulgação de determinado projeto estético, às possíveis dissensões nos grupos e também aos comentários próprios à recepção – uma vez que os diálogos contribuem ao entendimento da cena artística e das linhas de força que incidem sobre ela; já a terceira perspectiva assume o gênero epistolar como *arquivo de criação*, espaço em que se encontram a gênese e as diversas etapas de uma obra artística, desde sua concepção à recepção crítica em torno desta – sob tal viés a carta ocuparia o estatuto de crônica da obra de arte.

## 2. SOBRE O COMPOSITOR: JOSÉ ANTÔNIO DE ALMEIDA PRADO

José Antônio de Almeida Prado nasceu em Santos, em 8 de fevereiro de 1943. Foi considerado pela crítica da época como um expoente da música nacional, fato que permanece até os dias de hoje. Seu catálogo conta com aproximadamente 500 peças (SCARDUELLI, 2008). De acordo com Moreira (2002), Almeida Prado iniciou seus estudos musicais aos sete anos, em Santos, com uma “simples professora de bairro”. Aos 10, transferiu seus estudos para São Paulo, onde estudou piano e composição com Dinorah de Carvalho (1953-1958).

Durante a década de 1960, estudou composição com Camargo Guarnieri (de quem herdou os traços da estética modernista-nacionalista, presentes, principalmente, em seus primeiros trabalhos); harmonia, contraponto e análise musical com Osvaldo Lacerda; e piano com Tambarin. Formou-se no Conservatório de Santos, no ano de 1963, onde também lecionou durante alguns anos (MOREIRA, 2002; SCARDUELLI, 2008).

Em 1967, passou dois meses na Europa, com o intuito de continuar sua formação, mas precisou retornar ao Brasil por motivos de saúde e questões financeiras (HHII 11 000006).<sup>4</sup>

Em 1969, conforme previamente mencionado, venceu o I Festival de Música da Guanabara, com a peça *Pequenos funerais...*, fato que lhe garantiu nova bolsa de estudos e permitiu que complementasse, enfim, sua formação em Paris, período em que estudou com renomados compositores e docentes da música do século XX, a exemplo de Olivier Messiaen e Nádja Boulanger (SCARDUELLI, 2008).

José Antônio de Almeida Prado retornou ao Brasil no ano de 1973, quando passou a ocupar o cargo de Diretor do Conservatório Municipal de Cubatão, em São Paulo. Em 1975, assumiu o cargo de professor de análise e composição musical no Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, onde permaneceu lecionando até o ano de 2000 (MOREIRA, 2002).

Almeida Prado participou de diversos eventos da área musical e obteve várias premiações na Europa e nos Estados Unidos. Ocupou a

---

<sup>4</sup> Esta é a forma como a Unicamp referencia e diferencia cada carta do acervo, por isso seguiremos o mesmo padrão para as citações das cartas.

cadeira de n. 15 da Academia Brasileira de Música, cujo patrono é Carlos Gomes e o fundador, Lorenzo Fernandez (SCARDUELLI, 2008).

Sua obra, de acordo com o pesquisador Edson Hansen Sant'ana (2017), costuma ser dividida em quatro fases, a saber:

- *nacionalista* (1960-1965) – época em que foi bastante influenciado por Camargo Guarnieri e pelos valores estéticos modernistas, com a valorização de elementos oriundos do folclore e da música popular no âmbito da música de concerto;
- *pós-tonal* (1965-1973) – período caracterizado pelo predomínio das técnicas composicionais do século XX, assimiladas sobretudo a partir do contato com compositor Gilberto Mendes (1922) e os professores Nádía Boulanger e Olivier Messiaen;
- *síntese* (1974-1982) – época caracterizada pelo hibridismo ou fusão dos elementos das duas primeiras fases;
- *pós-moderna* (1982-2010) – quando o compositor atinge o ápice da exploração das sonoridades, revelando o domínio sobre as técnicas de composição apreendidas, a liberdade no uso das mesmas, fusão de conceitos e concepção de um sistema de organização de ressonância.

Seguindo tal classificação da produção de Almeida Prado, podemos notar que a obra *Pequenos funerais cantantes* integra a segunda fase.

A autopercepção sobre a elaboração criativa da obra, sobre sua difusão e recepção por parte do público figurou como temática de algumas das correspondências pessoais enviadas pelo compositor à prima, Hilda Hilst, entre os anos de 1963 e 1969.

## **2.1 José Antônio de Almeida Prado e Hilda Hilst: a descoberta do parentesco e a troca de correspondências**

O encontro entre José Antônio de Almeida Prado e Hilda Hilst deu-se a partir do sucesso do livro *Trovas de muito amor para um amado senhor*. Após ler tal obra, o compositor resolveu musicar um dos poemas, dando corpo a uma canção a que denominou *Canção para soprano e piano*. Com a intenção de divulgar a peça, enviou um disco para o jornalista João Ricardo Barros, do *Estado de São Paulo*. João Ricardo, então namorado da escritora, encarregou-se de promover um encontro entre os artistas. Tal fato é narrado no livro *Eu e não Outra: a vida intensa de Hilda Hilst*, de Laura Folgueira e Luísa Destri (2018, pp. 58-59):

[...] João convidou Almeida Prado para um encontro, sem lhe dizer que o endereço, no Sumaré, era justamente a casa da autora dos versos musicados. Ao chegar, João Ricardo apresentou-os, e o músico ficou impressionado com a linda mulher que fumava uma piteira à porta. A partir daí, Hilda e Almeida Prado passaram a trocar correspondências. Bem, na verdade, ele mandava cartas. Ela respondia pelo telefone, mas pedia para o amigo não parar de enviar os escritos. Discutiam, principalmente problemas estéticos. Hilda só foi escutar a música mais tarde, na casa da compositora Dinorah de Carvalho, na Avenida Angélica, acompanhada por Teresa Austregésilo, atriz e esposa de Jô Soares, também amigo de Hilda. A composição, porém, não fez sucesso com a escritora que, sincera, reclamou: “Ah, que coisa chata. Parece modinha imperial antiga!”. Em um dos encontros dos dois, na casa de Hilda, a escritora mencionou sem dar muita importância que também vinha da família Almeida Prado. O amigo foi procurar um mapa com a árvore genealógica da família, de posse de seu pai. Descobriram que eram de fato primos, *ainda que muito distantes*. *Mais tarde, Almeida Prado musicaria também Os pequenos funerais cantantes: ao poeta Carlos Maria de Araújo*, que Hilda publicou na coletânea *Poesia (1950/1979)*, publicada em 1980.

Na próxima seção, apresentaremos o levantamento e a interpretação crítica das cartas cujo referente é a elaboração e a difusão da cantata *Pequenos funerais...*. Face à leitura apresentada, buscaremos, assim, identificar as principais questões levantadas pelo compositor, sejam elas de ordem estética (relacionadas à elaboração da peça supracitada), históricas (fatos pessoais e/ou relacionados à difusão da cantata) ou de cunho confessional (que abarcam o estado emocional do compositor, suas subjetividades ou crenças, bem como o modo com que estas afetam diretamente seu processo criativo).

### 3. CARTAS DE ALMEIDA PRADO A HILDA HILST: UMA LEITURA CRÍTICA

Em 25 de outubro de 1963, José Antônio de Almeida Prado remete a Hilda Hilst suas impressões iniciais após a leitura do poema *Pequenos funerais cantantes*. O compositor afirma estar muito feliz, após a aprovação inicial de uma introdução musicada, contendo os principais elementos de sua futura cantata. Almeida Prado apresenta, ainda, algumas reflexões acerca de como pensava a tradução musical do poema como um todo.

Hilda,

Quando esta carta chegar a você, espero que você já esteja boa. Estou felicíssimo de você ter gostado de minha introdução aos funerais. É apenas um esboço, mas já contém todos os elementos principais para a construção. Eu mesmo senti a



atmosfera exata do que você escreveu, e procuro sentir a atmosfera repousante que nele contém. Eu quero que tudo deslize, como um grande rio de sangue. Árvores tristes. Gritos sem eco. Uma calma conformada na transformação da crisálida. Nada de exageros. Nada de espasmos – contorcidos – exagerados. Tudo muito triste, mas muito sereno, como uma grande noite. A morte, assim, num barco branco que ruma para um porto qualquer, sem tempestades [...]. Em janeiro, eu buscarei o verão livre de Ilha Bela. Vou esquecer de música, de livro, de tudo. Depois, com todo o sol acumulado dentro de mim, terei forças para criar a minha música. A minha música está doente. Ela está um pouco anêmica agora. Coitada, foi tão usada este ano por mim. Mas, depois dessas férias, ela estará plena de seivas, outra vez. Plena para eu começar a compor os “funerais”.

Um grande abraço  
Do  
José Antônio.

Ps: Hilda, esta é a reprodução de um quadro de um pintor mexicano que eu me inspirei e achei com a atmosfera dos seus “pequenos funerais” (HH II VI 1 1 00001).

Nota-se que o compositor inicia a escrita da correspondência desejando melhoras à prima – “espero que você esteja boa” – e, de forma superlativa, manifesta seu estado de espírito perante a aprovação de seu trabalho. Em relação à leitura do poema, a recepção se faz de maneira bastante sensorial por parte do compositor. Buscando “sentir” o texto, Almeida Prado enuncia sua futura obra.

Eu quero que tudo deslize, como um grande rio de Sangue. Árvores Tristes. Gritos sem eco, uma calma conformada na transformação da crisálida [...] Tudo muito triste, mas muito sereno, como uma grande noite. A morte, assim num barco branco que ruma para um porto qualquer sem tempestades.

Observa-se a intenção de transpor para os signos musicais a imagem de um *locus* em que a morte deve ser compreendida com resignação, algo que se faz destino, certeza inevitável e triste, transformação inerente à própria vida.

É possível arriscar haver aqui um diálogo intertextual (alusão) com a obra *A divina comédia*, de Dante Alighieri (1981), especificamente na Seção “Inferno”, primeira das três partes do poema, composta por IX círculos com XXXIV cantos. Após atravessarem, com o auxílio do barqueiro Caronte, o Rio Aqueronte, que separa o mundo dos vivos do mundo dos mortos, Dante e Virgílio percorrem os vários “planos” do inferno, no qual as pessoas encontram-se apartadas, pela “natureza” de seus pecados. No canto XII, depois de derrotarem os Centauros, conseguem a ajuda

de um deles, para atravessar “o grande Rio de Sangue”, dentro do qual “fervilhavam” os condenados por cometerem violência ao próximo.

O compositor menciona estar cansado, necessitado de férias para o despertar de seu processo criativo. Acredita que precisa se despir dos códigos que lhe norteiam o dia a dia “Vou esquecer de música, de livro, de tudo”, buscando no contato com a natureza, a energia fundamental à proposição de sua arte. “Depois, com todo o sol acumulado dentro de mim, terei forças para criar a minha música”.

Em pós-escrito, informa o envio da reprodução de um quadro de autoria de um pintor mexicano, que lhe teria inspirado a “atmosfera” dessa transcrição musical.

Embora não saibamos a qual pintor Almeida Prado se referia, efetivamente, julgamos ser possível inferir tratar-se de um quadro em que a morte seja o elemento temático central, uma vez que esta compõe os fundamentos da estética de *Pequenos funerais...* e, igualmente, figura como um elemento temático bastante recorrente nas dinâmicas culturais do território mexicano, assumindo, inclusive, conotações diversas. Nesse sentido, recordamos as palavras de Sérgio Florêncio (2004, p. 13), que explicam:

O mexicano tem uma relação muito peculiar com a morte. Cultiva uma visão de que a morte não é apenas o mundo das trevas, pois pode ser também uma fonte de iluminação da vida. O mais incrível é que, no México, a morte pode ser até inspiração para o humor, para a brincadeira, para a diversão, como ocorre nas festas com música estridente e dança animada que comemoram o Dia de Muertos (Dia dos Mortos).

A segunda carta data de 12 de dezembro de 1966. Nela, Almeida Prado externa profundos sentimentos fraternais à poeta, elogia a escrita de Hilst e aprofunda-se em discussões sobre Deus e o isolamento, ambos necessários ao desenvolvimento do ato estético-criativo. Eis um trecho do manuscrito:

Hilda, irmã e companheira na busca de Deus! Sua carta chegou faz uma semana ou um pouco mais e não pude sequer escrever uma linha, ando tão cheio de pequenas coisas, pequenas tarefas, enfim, se tenho alguns instantes para sentar e escrever, me faltam os essenciais que somente na solidão a gente pode abrir o coração. Sua carta veio repleta de amizade, de interesse profundo, daquela atenção que somente os irmãos têm. Senti mesmo o quanto o senhor favoreceu a você, preparando na solidão desta sua casa, talvez uma suprema visita, algo de muito extraordinário, quem sabe um encontro total com ele? Deus prepara os caminhos, facilita, remove os obstáculos que seriam impossíveis a nós, mas

cumpre a nós próprios a decisão, o sim total, a nossa docilidade em guiar-nos por suas veredas.

[...] Hilda, a minha existência, a minha vida tem sido assim. Uma entrega aos poucos, um sim atrás do outro, horas de trevas e medo, de incertezas, de dores, de abismo, enfim a mão d'ele é tão forte que me leva com todos esses pêsos<sup>5</sup> e fraquezas como uma ovelha ferida, eu caminho no ombro, nos braços, entregue ao seu Amor, à Mansidão do Senhor. Tem dias que penso na avidez que há em minha alma, mas bendito seja o tempo do deserto, o tempo em que a minha sede de Deus aumenta, a minha fome de Deus, pois então caminho com mais ardor, caminho na segurança da fé, da fé pura, despojado do sensível. Tenho a esperança apoiada nas próprias palavras D'êle, a caridade então brota qual nascente das pedras desoladas, uma caridade mais simples, autêntica, procurando no "outro" a imagem e semelhança de Deus. [...]

Eu faço muita poesia quando escrevo, mas é verdade, tem razão de ser as minhas palavras. Tenho uma novidade, estou começando a compor os *Pequenos funerais cantantes* que o Klaus me entregou e que já comecei a fazer a música para coral 2 vozes e percussão, com sinos e tudo. Já fiz a entrada em estilo gregoriano e, ao mesmo tempo, contemporâneo; ao todo compus umas 4 ou cinco; ainda esboçadas; outras inteiras, mas já em vivência e pretendo fazer uma grande obra – dedicada a você! Há nesta minha música dos funerais uma angústia diferente, um triste, uma desolação, que prepara à luminosidade do "Corpo de Luz", mais amplo, liberto das dissonâncias terríveis do "Corpo de Terra". Não sei se faço o "Corpo de luz" inteiro, ou só algumas. O que acha? Você chega nesta obra, Hilda, a um plano intenso, de dizer muito com poucas palavras. É maravilhoso compor com palavras suas, são musicáveis [...] é extraordinário [...]. (HH II VI 11 00002).

Percebe-se certa inquietação por parte do compositor, que se enxerga bastante atarefado e, diante das obrigações do dia a dia, impossibilitado de viver sua essência, manifestada por meio da escrita e viabilizada a partir de um contexto de isolamento – “não pude sequer escrever uma linha, ando tão cheio de pequenas coisas, pequenas tarefas, se tenho alguns instantes para sentar e escrever, me faltam os essenciais que somente na solidão a gente pode abrir o coração”. O necessário isolamento é algo primordial para o compositor, que também entende o “estado de solidão” como uma espécie de “porta de acesso” ao divino e conseqüente inspiração para o exercício da obra de arte. Assim, enaltece de forma implícita a decisão de Hilst, em 1965, de abandonar a vida boêmia em São Paulo, para viver em isolamento numa fazenda a 11 km de Campinas, cuja casa, mais tarde, receberia o nome de Casa do Sol. – “[...] Senti mesmo o quanto o senhor favoreceu a você, preparando na solidão desta sua casa, talvez uma

---

5 As citações das cartas seguem a grafia original do texto.

suprema visita, algo de muito extraordinário, quem sabe um encontro total com ele?”.

Tal decisão, conforme narram as pesquisadoras Laura Folgueira e Luisa Destri (2018) fora motivada pela leitura de *Carta a El Greco*, de Nikos Kazantzakis, obra que prega uma nova relação do homem com Deus e com a necessidade de isolamento para conhecer o ser humano. A partir da realização dessa leitura, Hilda iniciou uma mudança em seu estilo de vida, imergindo em uma espécie de retiro que julgava fundamental à sua produção literária.

Faz-se necessário, neste ponto, adentrar nos aspectos polissêmicos da palavra “solidão”, aspectos esses que permeiam o documento. A solidão profícua no campo da criação artística parece corroborar a noção de solitude, definida por Carter (2000) e Mansur (2006). Segundo Carter (2000, [s.p.]), “a solitude é algo que cultivamos, é o tempo que pode ser utilizado para a reflexão e é a oportunidade de renovação pessoal”. Também nas palavras de Mansur (2006), encontramos essa noção positiva do isolamento. De acordo com a autora, a solitude consta da capacidade de ficar só de maneira positiva e “encontra-se diretamente relacionada à qualidade de sustentação emocional e das oportunidades culturais que encontramos, seja no início ou no decorrer da vida” (MANSUR, 2006, [s.p.]).

A leitura do documento nos mostra, no entanto, que embora valorize o isolamento necessário à produção artística, o compositor também vivencia momentos de crise e “abismo”. “Ovelha ferida” nestes momentos em que o isolamento se faz negativo e mostra-se “solidão nociva e patológica” (MANSUR, 2006, [s.p.]), Almeida Prado, em tons confessionais, demonstra nutrir ainda mais sua fé, algo presente em todos os momentos de sua vida – “A mão dele é tão forte que me leva todos esses pêsos e fraquezas [...] / Minha sede de Deus aumenta minha fome de Deus”).

A escrita sensível e poética é marca reconhecida pelo compositor em sua própria carta – “Eu faço muita poesia quando escrevo, mas é verdade, tem razão de ser minhas palavras”.

Seguindo a leitura do documento, nota-se, também no excerto, descrições que remetem ao início do processo de escrita referente à cantata *Pequenos funerais cantantes*. O compositor informa a composição de uma entrada para a peça em estilo “gregoriano e ao mesmo tempo contemporâneo”. Também expõe sua intenção de estabelecer contrastes

estilísticos entre os movimentos “Corpo de Luz” (“mais amplo e liberto”) e “Corpo de Terra” (“dissonante”); ao mesmo tempo em que solicita a opinião da escritora a respeito do processo composicional. Externa mais uma vez o caráter sensorial que acredita estar fornecendo à cantata, uma peça em que vigora uma “angústia diferente, um triste, uma desolação, que prepara à luminosidade”. Almeida Prado parece entusiasmado ao criar a partir de um poema que julga “maravilhoso” e “extraordinário”, dotado de “palavras tão musicáveis”; e manifesta a intenção de dedicar a peça a Hilda Hilst (“pretendo fazer uma grande obra – dedicada a você”).

Há no excerto, também, a menção a um amigo, Klaus, que inferimos ser o maestro alemão e professor da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Klaus Wolf, que teria sido o responsável por lhe entregar em mãos o texto poético que inspirou a peça.

Em 2 de janeiro de 1967, Almeida Prado nos traz relatos acerca dos caminhos assumidos na transcrição e mostra-se feliz pela concretização de uma obra inovadora.

Os “Pequenos funerais” vão indo muito bem. Estou conseguindo realizar uma obra diferente e tento buscar um clima novo, heroico e, ao mesmo tempo, intimista, uma dramaticidade bastante sentida. Quero uma coisa, Hilda, eu resolvi fazer um prólogo, onde procuro suggestionar o que se vai ouvir e num efeito quase eletrônico, há o desastre de avião, com aquele jato e a consequência trágica. Logo após esses segundos terríveis de dissonâncias, haverá o silêncio e inicia-se uma espécie de “algo como alguém andando” – E o coro gregoriano começa a contar o que houve [...] (HH II VI 1 1 00003).

Buscando estabelecer uma dramaticidade em que há a confluência entre o heroico e o intimista, Almeida Prado discorre acerca da enunciação aplicada em sua obra de arte, “diferente”, “heroica” e ao mesmo tempo “intimista” e “dramática”. Informa sobre a escrita de um prólogo em que intenta, por meio de efeitos, influenciar a recepção. O compositor nos fala, nesse sentido, sobre um efeito estético “quase eletrônico”, incomum, para a criação de um simulacro que aluda ao acidente de avião, “segundos terríveis de dissonâncias” que prediziam “algo como alguém andando”. Além disso, menciona a participação do coro gregoriano, a contar a história ao público.

Em correspondência datada de 7 de abril de 1969, Almeida Prado relata a alegria pela classificação da cantata no I Festival de Música da Guanabara. Após um período de interrupção do contato epistolar para com sua prima, o compositor compartilha a boa nova, explicitando, com

entusiasmo, que a peça seria executada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Querida irmã Hilda!

Quantos meses, anos sem uma palavra, sem nos vermos, pelo menos dizer “como vai irmão”?

Perdoe meu silêncio! Tanta coisa aconteceu desde então, tanta alegria e sofrimento que minha voz emudeceu como “goiva” fechou-se para não mais ferir-se [...]

Tenho uma alegria para lhe comunicar!!!

Fui classificado entre 91 obras de todo o Brasil, no I Festival de Música da Guanabara com os *Pequenos funerais cantantes ao Carlos M. de Araujo*, obra esta para coro a 4 vozes mistas, solistas e orquestra. Vai ser executado no Teatro Municipal do Rio em maio próximo, entre os dias 26, 27 e 28, pela Orquestra Sinfônica Brasileira.

Não é o máximo para nós?

O Carlos, que das altas moradas nos contempla, deve estar feliz, porque você vai anunciar que o pastor amigo e companheiro é de fato a voz que canta o sol do Caná nas Minas.

Esperei esta alegria para que o silêncio se rompesse e eu pudesse me comunicar outra vez, outra vez irmãos, outra vez amigos.

E você? Comprei seu livro, li, meditei, gostei e penso que sua mensagem é de fogo, ela é realmente importante, sua voz não dá murros no rosto da gente, ela diz e se cala. O resto a gente pensa.

E suas peças! Sonho que foram magníficas.

Quanta ressurreição nestes dois anos! Quanta coisa a dizer! (HHII 11 000006).

Percebe-se que o compositor busca explicar os motivos de sua ausência: muitos fatos transcorridos, altos e baixos. Por meio do tom conciliatório da escrita, podemos inferir que esta correspondência marca a retomada de um contato, após certo silêncio prolongado – “Esperei esta alegria para que o silêncio se rompesse e eu pudesse me comunicar outra vez, outra vez irmãos, outra vez amigos”. O emudecimento mostrou-se necessário ao compositor, a fim de que fosse possível evitar maiores contendas – “minha voz emudeceu como “goiva” fechou-se para não mais ferir-se”. Nesse sentido, equipara sua voz à goiva – “instrumento de corte em semicírculo, com o gume do lado côncavo, utilizado para fazer entalhes em peças de madeira, pedra, etc.” (MICHAELIS, 2021, [s.p.]), argumentando ser o silêncio a melhor alternativa para não mais se ferir.

Ao longo da carta, o compositor externa a admiração pela literatura produzida por Hilst. Ao anunciar a classificação da cantata no I Festival de Música da Guanabara, o compositor apresenta uma escrita marcada por interjeições.

Prado também informa que a peça será executada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no mês subsequente. Valendo-se da simbologia cristã, acredita que Carlos Araújo, “das altas moradas”, esteja feliz com a homenagem externada a partir de uma música que ilumina a escuridão e reverbera a voz de Cristo, “pastor amigo e companheiro”.

Ao final da carta, o compositor demonstra desejar notícias de sua prima e menciona, também, a aquisição de uma obra de Hilst, que muito apreciou e sobre a qual refletiu. Tendo em vista o ano desta missiva, 1969, inferimos tratar-se de *A morte do patriarca*, texto dramático em que Hilst aborda a desesperança da humanidade.

Sobre a escrita de Hilst, Prado estabelece a metáfora do fogo, “símbolo purificador, regenerador e transformador” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, 440-442), reconhecendo a importância da obra de sua prima. “ela é realmente importante, sua voz não dá murros no rosto da gente, ela diz e se cala. O resto a gente pensa”.

O compositor também indaga acerca da encenação das peças escritas por Hilst – ela, entre os anos de 1967 e 1969, produziu oito textos ligados à dramaturgia – “E suas peças! Sonho que foram magníficas. Quanta ressurreição nesses dois anos! Quanta coisa a dizer!”<sup>6</sup>

Dois meses depois após esse escrito, em correspondência datada de 3 de junho de 1969, Almeida Prado noticia sua premiação-maior no referido festival.

Hilda, irmã na alegria!

Com a maior alegria do mundo, imaginando o quanto você também está, ganhei o 1º lugar no I Festival de Música da Guanabara.

Os *Pequenos funerais cantantes* foi um sucesso tão grande, tão grande que ouvi os comentários os mais altos sobre a obra e seu espiritualíssimo texto.

O disco vai ser lançado este mês, e nunca pensei que a minha música pudesse obter esta tão grande comunicação, quando você ouvir, vai sentir uma presença estranha, um grande pranto de muitas vozes ao Carlos Maria, que do mar sobe até as montanhas.

Maria Fernanda disse-me ao terminar de ouvir: Neste festival tem 3 grandes vozes: mamãe (Cecília Meireles), Hilda Hilst e João Cabral – Pena você não ter ido assistir [...]

Ainda estou dentro do círculo mágico do impacto recebido. Com o prêmio de Na 25.000.00 vou em outubro próximo para Paris ou Nova York, pois tenho que melhorar, preciso aprender novas cores e efeitos, pois vou escrever minha primeira ópera com seu texto sobre o mártir polonês da II Guerra Mundial.

---

6 O período entre 1967-1969, que marca a produção dramática de Hilda Hilst, ficou conhecido como “jorro dramático”. Sobre ele, a autora afirmou: “Eu tinha muita coisa a dizer e queria fazer isso imediatamente” (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 69).

Talvez tenha que ajudar papai com algum tanto e o resto vou eu mesmo custear meus estudos em Paris.

[...]

Preciso aproveitar essa chance. [...] Deus está mostrando um caminho tão claro, que agora sei plenamente que tenho que ser uma voz espiritual na música como você é na poesia e Dante na escultura...

Chaga de Sol

Rosácea ardente.

Aqueles limbos de sangue...

Ainda estão ecoando dentro de mim.

Estou louco para vocês ouvirem a obra. É tão diferente.

Como é importante para nós esta vitória, não?

Ela nos dá uma grande esperança para o futuro (HH IIVI 1.1. 00008).

Nesse excerto, o compositor discorre acerca da alegria trazida pela premiação. Relata o sucesso da obra no evento, bem como os elogios “mais altos” recebidos tanto em relação à obra quanto no tocante ao “espiritualíssimo texto” de Hilst.

O compositor menciona os nomes que se fizeram destaque nas apresentações do evento, lamentando também a ausência da prima. Impactado pela felicidade do momento, informa à prima sobre a iminente gravação em disco de *Pequenos funerais cantantes* – obra com alta potencialidade comunicativa. Destaca-se mais uma vez, nesse sentido, a intenção sensorial de Almeida Prado, embasada na simbologia cristã. A imagem do pranto relacionado às águas, local onde houve o acidente de avião, desloca-se até às montanhas, símbolo cristão atrelado à presença divina e à transcendência (CESAR, 2011, [s.p.]) – “Quando você ouvir, vai sentir uma presença estranha, um grande pranto de muitas vozes ao Carlos Maria, que do mar sobe até as montanhas”.

O compositor também relata o que pretende realizar com o prêmio obtido: ajudar a família e investir no estudo da composição em escolas do exterior. Pretendia “aprender novas cores e efeitos”, que serviriam de base para a escrita de sua primeira ópera.<sup>7</sup> A conquista é atrelada à presença divina na vida do compositor, que mais uma vez expressa sua fé em suas cartas à prima. Hilda e o marido, o escultor Dante Cassarini, são projetados como grandes referenciais da criação artística – “Deus está mostrando um caminho tão claro, que agora sei plenamente que tenho

---

<sup>7</sup> Em consulta ao catálogo do compositor José Antonio de Almeida Prado, disponível no site da Academia Brasileira de Música (ABM), não identificamos o registro dessa obra. Inferimos, portanto, que a intenção ligada à composição de uma ópera sobre texto de Hilda Hilst não tenha se cumprido de fato.



que ser uma voz espiritual na música como você é na poesia e Dante na escultura”.

Nota-se, ainda, no excerto que a ocorrência do prêmio parece ter elevado a autoestima do compositor, permitindo a ele a certeza de sua vocação. A música reverbera em seu coração, ilumina seu espírito e o impulsiona a seguir em frente, esperançoso. Como se nota, na correspondência, na presença dos versos “Chaga de Sol/ Rosácea Ardente/ Aqueles Limbos de Sangue/ Ainda estão ecoando em mim/ Estou louco para vocês ouvirem a obra. É tão diferente. Como é importante para nós esta vitória, não? Ela nos dá uma grande esperança para o futuro”.

Obter o primeiro lugar no I Festival de Música da Guanabara ratifica-se, na correspondência, como um divisor de águas na vida do compositor que, após esse fato, passa a enxergar novos horizontes de vida e de música.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Extensas e dotadas de certo existencialismo, as correspondências selecionadas revelam, em princípio, o esforço do compositor em traduzir em música, e da maneira mais genuína e poética possível, os versos de Hilda Hilst, transmitindo o teor sereno e triste das palavras que abordam a morte.

O intercâmbio entre os signos musicais, pictóricos e literários mostra-se evidente a partir da leitura das correspondências levantadas. As conexões interartes, portanto, apresentam-se como fator elementar ao processo criativo de um texto híbrido, o poema musicado *Pequenos funerais...*

A escrita das cartas revela-se como prática através da qual o compositor ratifica e mantém estreitos os laços fraternais e familiares, apesar da existência de um distanciamento físico. Pela escrita, nota-se que a amizade com Hilda Hilst se mostra profunda e genuína, fato perceptível nos muitos vocativos que introduzem a correspondência, pelos quais a escritora é equiparada a uma “irmã”.

Além disso, é por meio das cartas que Almeida Prado enfatiza e atesta sua identidade de um eu erudito e compromissado com o fazer artístico, provido de grande sensibilidade; algo que não se permite perder mesmo diante do tempo escasso, de eventuais crises de subjetividade e dos compromissos de uma rotina atribulada.

Os fatos narrados em sua correspondência pessoal partem de uma escrita que exala poesia. Embora demonstre escassos momentos de

um pensamento angustioso, o compositor mostra-se bastante animado durante o processo de composição da cantata, bem como com o resultado final e os desdobramentos de sua premiação no mencionado Festival.

Em relação ao seu fazer criativo, fica evidente o caráter sensorial e comunicativo que o compositor intenta transmitir a partir de *Pequenos funerais...* As referências à intenção composicional são dialógicas e intertextuais, aspectos que demonstram se concretizar na materialidade da obra, cuja grandiosidade foi reconhecida no Festival, por meio do primeiro lugar obtido.

A leitura das correspondências revela um compositor que, durante seu processo criativo ou fora dele, não abre mão de sua forte fé cristã, algo expressado por várias vezes. Tanto nos bons quanto nos maus momentos, José Antônio de Almeida Prado apega-se ao divino, crença esta que ele parece relacionar, também, à concepção de verdade. Nesse sentido, a estética da cantata parece permeada do desejo de uma pureza, de uma proximidade para com a voz de Deus. Assim, o compositor relata sua busca por transmutar em música os signos literários, numa estética em que a morte é retratada com resignação, a partir de um olhar de aceitabilidade perante os desígnios de Deus.

Outro aspecto a destacar por parte do compositor é a valorização de um ócio produtivo, de um isolamento em *solitude*, caminho atrelado ao autoconhecimento e à reflexão, através do qual torna-se possível estar mais próximo de Deus e da natureza e, assim, apto à produção artística.

Por meio das correspondências, Almeida Prado propõe trocas simbólicas positivas, que versam sobre o seu processo criativo: revela intenções, solicita opiniões, demonstrando-se um porta-voz de sua música. É dessa forma que o compositor traduz a si mesmo e a todos os artistas: portadores de uma missão existencial. A criação artística, para Almeida Prado, mostra-se uma tentativa de tocar o intangível e iluminar a humanidade.

---

## REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad., pref. e notas prévias de Hernâni Donato; ilustrações de Gustavo Doré. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

ALMEIDA PRADO, José Antônio de. *Rev. Bras. Psicanálise*, São Paulo, v. 41, n. 2, jun. 2000, pp. 15-26. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=So486-641X2007000200002&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So486-641X2007000200002&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 11 jan. 2021.

- EXPOSIÇÃO CARLOS Maria de Araújo (1921-1962). Disponível em: <[https://cedae.iel.unicamp.br/Exposicoes/Expo\\_JSena/araujo.html](https://cedae.iel.unicamp.br/Exposicoes/Expo_JSena/araujo.html)>. Acesso em: 10 ago. 2022.
- BEM, Jeanne. O estatuto literário da carta. [Le Statut littéraire de Génesis]. Trad. Cláudio Hiro. *Révue Internationale de Critique Génétique*, Paris, n. 13, 1999, pp. 113-115.
- CARTER, Michelle. *Abiding Loneliness: An Existential Perspective*. Illinois: Park Ridge Center, 2000. Disponível em: <<https://www.philosophicalsociety.com/archives/park%20ridge%20center%20essay.htm>>. Acesso em: 5 jul. 2023.
- CESAR, Constança Marcondes. Dora Ferreira da Silva: caminhos em direção ao Sagrado. *Revista Portuguesa de Filosofia*, v. 67, n. 2, 2011, pp. 289-303. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41803901>>. Acesso em: 10 ago. 2022.
- CHARTIER, Roger (Org.). *História da vida privada, 3: da Renascença ao Século da Luzes*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 1991, pp. 211-219.
- CHARTIER, Roger. *À beira da falésia*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- FOLGUEIRA, Laura; DESTRI, Luisa. *Eu e não a outra: a vida intensa de Hilda Hilst*. Tordesilhas: São Paulo, 2018.
- FLORENCIO, Sergio. *Os mexicanos*. São Paulo: Contexto, 2014.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992, pp. 129-160.
- GAY, Peter. *O coração desvelado: a experiência burguesa da rainha Vitória a Freud*. Trad. Sérgio Bath. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GOMES, Ângela de Castro. *Em família: a correspondência de Oliveira Lima e Gilberto Freyre*. Campinas: Mercado de Letras, 2005.
- PRADO, José Antônio de Almeida. [Cartas para Hilda de Almeida Prado Hilst.] Acervo Hilda Hilst. Centro de Documentação Alexandre Eulálio, do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Cedae/IEL/Unicamp).
- KAUFMANN, Vincent. *L'Équivoque épistolaire*. Paris: Minuit, 1990.
- KLINGER, Diana Irene. A escrita de si: o retorno do autor. In: *Escrita de si, escrita do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, pp. 10-52.
- LEJEUNE, Philippe. A quem pertence uma carta? In: NORONHA, Jovita M. G. (Org.). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita M. G. Noronha e Maria I. C. Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014, pp. 251-254.

- MANSUR, Luci Helena Baraldo. *Solidão-solitude: passagens femininas do estado civil ao território da alma*. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2006. Disponível em: <<https://repositorio.usp.br/single.php?id=001543761>>. Acesso em: 10 ago. 2022.
- MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2001.
- MORAES, Marcos Antonio de. Epistolografia e crítica genética. *Cienc. Cult.*, São Paulo, v. 59, n. 1, jan./mar. 2007. Disponível em: <[http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252007000100015](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252007000100015)>. Acesso em: 13 jan. 2021.
- MOREIRA, Adriana Lopes Cunha. *A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado: análise musical*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2002. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284871>>. Acesso em: 10 jan. 2021.
- PEIXOTO, Valéria (Org.). *Almeida Prado: catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2016. Disponível em: <<http://www.abmusica.org.br>>. Acesso em: 3 ago. 2022.
- SANTIAGO, Silviano. Suas cartas, nossas cartas. In: *Ora (direis) puxar conversa! Ensaios Literários*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- SCARDUELLI, Fabio. *A produção para violão de Almeida Prado*. Disponível em: <[http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simposio/violoa02008/palestras/1-fabio\\_scarduelli.pdf](http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simposio/violoa02008/palestras/1-fabio_scarduelli.pdf)>. Acesso em: 10 jan. 2021.
- TAFFARELO, Tadeu Moraes *et al.* A invenção sonora d'os *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo* de Hilda Hilst por Almeida Prado. *Opus*, Revista Eletrônica da Anppom, v. 22, n. 2, 2016. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/379/385>>. Acesso em: 10 jan. 2021.
- TAFFARELO, Tadeu Moraes *et al.* Análise musical de “Corpo de Fogo”, primeira parte dos *Pequenos funerais cantantes* (1969) de Almeida Prado. In: Congresso da Anppom, XXV, 2016, Vitória-ES. *Anais...* Vitória, 2016. Disponível em: <<https://anppom.org.br/congressos/anais/antiores/>>. Acesso em: 5 jul. 2023.

Recebido: 10/8/2022

Aceito: 23/4/2023

Publicado: 19/7/2023