

5- ANEXOS

5.1 Entrevista realizada em 25/10/2004.

Júnia Canton: Na entrevista com a pesquisadora Adriana Lopes MOREIRA (2002), o senhor comenta a respeito do pianismo mais tradicional do primeiro caderno de *Poesilúdios* e o caráter mais revolucionário do segundo caderno, o que como intérprete concordo plenamente, pois no decorrer do estudo dos *Poesilúdios* deparei-me com situações pianísticas inusitadas, jamais experimentadas por mim em outras obras. Isto inspirou-me a questão chave desta dissertação, ou seja como resolver estas passagens.

O meu primeiro contato com sua escrita pianística foi através do 1º caderno de *Poesilúdios*, e confesso que não compreendia o sentido musical, ou seja, a sua imagem sonora daquela obra. Nessa ocasião, tive a oportunidade de ler a dissertação da Ana Cláudia ASSIS (1997), onde ela revela que a obra de Almeida Prado deve ser ouvida do ponto de vista do timbre e da ressonância, e ainda cita uma célebre frase sua dita a Hideraldo Grosso: “Eu amo o piano, eu penso piano, como Chopin eu orquestro como um grande piano e suas ressonâncias” . Este foi um ponto chave para o início da minha compreensão a respeito de sua obra. E mais, considero que depois de ter estudado Almeida Prado, fiquei mais audaciosa

para pesquisar e utilizar o pedal em obras de outros compositores, como por exemplo, Schumann, Liszt, Lorenzo Fernandez e, até mesmo, Beethoven na sua última fase, alcançando melhores resultados.

Almeida Prado: A minha estética é uma estética da cor e da forma, lógico. Mas eu não sou um compositor que pensa a forma; eu penso timbres, eu penso cores, ataques, ressonâncias e a forma virá submetida a esses estímulos de timbres; ela não é o primeiro lugar. Se, por exemplo, eu fizer uma sonata que eu quero que seja uma sonata ortodoxa com dois temas, com desenvolvimento e reexposição, ela vai estar subordinada ao gesto do timbre, e se o gesto do timbre pedir um outro tema que é o segundo tema ele virá; se o primeiro tema vier de maneira completa eu abandono o segundo tema, quer dizer, eu mudo a estrutura formal por causa do timbre. O timbre é o “rei” da minha música. Esta tese da Ana Cláudia é uma tese maravilhosa e muitas pessoas que querem me conhecer melhor têm lido a tese dela.

Júnia Canton: O senhor comenta na entrevista com a Adriana Lopes sobre sua liberdade no momento de compor, como por exemplo, utiliza o nacionalismo repetindo alguns cacoetes de Guarnieri, Villa Lobos ou vai para a música japonesa... não tendo um álibi que lhe prenda.

Almeida Prado: Não. Nada, nada.

Júnia Canton: E isto vai criando um novo pianismo.

Almeida Prado: Claro.

Júnia Canton: E isto vai levando o intérprete a uma pesquisa profunda, para que ele possa lidar com essas novas situações técnicas e sonoras. A minha dissertação se baseia exatamente na descrição das resoluções técnico-musicais encontradas por mim, ao longo do estudo dos *Poesilúdios*. Como eu estudei e consegui resolver certas passagens, algumas delas inéditas no repertório pianístico tradicional, principalmente no 2º caderno de *Poesilúdios*.

Almeida Prado: Isto é muito novo, muito interessante. Bem, por exemplo, os 55 *Momentos*, na verdade prelúdios, curtos, são *flashes* sonoros, são croquis eu diria, mas que não têm preocupação de título; são momentos 1, 2, 3, 4, 5... Já os *Poesilúdios* são descritivos, principalmente o segundo caderno; o primeiro caderno descreve quadros que meus amigos pintaram e me presentearam, que ora é uma paisagem, ora é o interior de uma sala, como é o caso do Poesilúdio nº 2, o *Múltiplas intenções*, onde o quadro tem um sofá e atrás do sofá tem uma paisagem e é lunar; tem Marte e é uma coisa surreal, e depois aquele que tem a *guirlanda de cirandas*, o nº 3, é um quadro com crianças brincando, cirandando; então é descritivo. Agora, as *Noites*, a série das *Noites*, são uma viagem através do tempo, tem *Noites de Tóquio*... então você viaja para Tóquio. Em *Noites de Armsterdan*... então você está em Armsterdan. *Noites de Solesmes*... você está em um mosteiro, ouvindo os monges cantarem. *Noites de São Paulo* é o rock da Rita Lee; cidade com néon com bastante barulho. E *Noites de Manhattan* é Nova

York... *Noites do Centro da Terra* é uma imagem do livro de Júlio Verne, “Viagem ao Centro da Terra”, o âmago do âmago, por isso que se faz aquela situação que vai por um “funil”, ficando só uma quinta sem a terça, quer dizer, não é nem maior e nem menor, superou o maior e menor, é a essência. Esta é a minha proposta.

Júnia Canton: Em alguns momentos o senhor utiliza uma linguagem idiomática referente a outros instrumentos, como é o caso do *koto* em *Noites de Tóquio* e a guitarra espanhola , em *Noites de Málaga*.

Almeida Prado: Sim e também em *Noites do Deserto*, onde há a imitação de uma flauta árabe e do vento no deserto, e a guitarra elétrica em *Noites de São Paulo*.

Júnia Canton: Este idiomatismo suscita no piano situações inusitadas até o momento, do ponto de vista técnico e sonoro, por exemplo, uma passagem bastante trabalhosa para ser resolvida durante o meu estudo foi o *Rápido Estelar*, de *Noites de Tóquio* .

Almeida Prado: Ah, é! São as estrelas.

Júnia Canton: A propósito, além de se tratar de uma linguagem idiomática para o instrumento japonês chamado *koto*, o senhor atribui a idéia desta escrita a alguma passagem conhecida pelo senhor na literatura pianística?

Almeida Prado: Que eu me lembre, ela tem muita ligação com as minhas próprias *Cartas Celestes*. Eu não me lembro de ter me inspirado em nenhum outro compositor. Justamente *Noites de Tóquio* é um piano que sai do pianismo brasileiro e tenta imitar aquela timbrística japonesa .

Júnia Canton: Então neste momento eu o considero como um revolucionário do ponto de vista da linguagem pianística.

Almeida Prado: É. Outro momento revolucionário muito interessante é em *Noites do Deserto*, porque você tem uma melodia que é circuncidada; circula em torno dela uma aura de ressonância escrita, que eu chamo de uníssono, porque tem reverberação. Você ouve um uníssono que não é preciso, ele é impreciso e isso cria uma espécie de “sujeira” harmônica, que é típico da música árabe. O árabe não tem harmonia, são oitavas, mas não oitavas muito afinadas, são desafinadas, desafinadas para nós, não pra eles. Isso também tem nos *15 Flashes Sonoros de Jerusalém*. Eu fiz um uníssono atrapalhado, “sujo”, porque quando os árabes tocam 4, 5, 6 violinos árabes, eles têm uma afinação oriental; portanto, tem comas a mais; mas no piano não posso fazer comas, então, “sujo” as oitavas com semitons no baixo. É movimento paralelo, porém, um paralelo “sujo”. Como tudo é muito pianíssimo e com muito pedal, você escuta um uníssono atrapalhado. Um uníssono que parece não ter centro, que fica no ar. Eu demorei muito para conseguir essa coisa, que é uma coisa que ninguém tem. Como um culto.

Júnia Canton: Charles ROSEN (2000) cita em seu livro “A Geração Romântica”, o recurso acústico muito utilizado pelos compositores românticos, de colocar a nota da melodia repetida no baixo, enriquecendo a ressonância da melodia de maneira sutil. Mas a forma como o senhor utiliza este recurso é diferente.

Almeida Prado: Porque é um uníssono “enviesado”; e se você pega, por exemplo, os *15 Flashes Sonoros de Jerusalém*, de onde você tem a partitura, a penúltima peça *Bethânia- El Azarieh* e a *Mesquita De El- Aqsa*, eu utilizo esse mesmo processo; os árabes ficam lá em cima no minarete, na nave das mesquitas cantando um canto mal cantado, e aqueles edifícios de Jerusalém têm ecos. Esse eco repete um cânone, muito perto, com a própria voz do árabe. E para reproduzir este efeito de cânone acústico no piano e o desafinado próprio destes cantos religiosos, o compositor tem que ter muita experiência. Imagine as procissões das cidades do interior do Brasil, onde as pessoas cantam uma melodia de igreja desafinando e desencontrando umas das outras, reproduzindo um *cluster* e formando um fluxo defasado com a bandinha que toca mais afinado, criando uma coisa de Charles Ives, e que as pessoas não se dão conta de que aquilo é altamente vanguarda. O compositor para captar este “errado” e reproduzir no piano, precisa de uma técnica abismal de composição. Você tem que captar o anasalado de uma tradição folclórica, o errado de uma procissão; a pessoa não vai cantar afinado e nem impostado, mas, sim, com desafinados e com melismas. O compositor tem que saber “sujar” a escrita para alcançar estes efeitos.

Você deve ter reparado no *Noites de Tóquio* uma coisa , um *cluster* no grave, vira e mexe tem uma pontuação; é o tantam, é o gongo. Aquela escala japonesa deve soar desafinada, porque o *Koto* não tem a afinação temperada, e para eu imitar este desafinado tenho que “sujar” para dar o eco.

Então tudo é timbre, os *Poesilúdios* são uma obra em que você se diverte com o timbre o tempo todo. A guitarra elétrica é aquele piano que o roqueiro toca de pé e mal tocado, não é o piano de Chopin; é o piano batido que você fez muito bem, muito bem mesmo. Parecia mil guitarras elétricas. Roberto de Carvalho com a Rita Lee, ficou muito interessante! Já o *Noites de Tóquio* é um cromo, é uma seda; uma pintura japonesa, tudo é meia tinta, é delicado como a pintura e a porcelana japonesa. *Noites de Madagascar* são “nuvens”; é uma coisa meio abstrata. *Noites de Amsterdan* é erótico, lembra as harmonias wagnerianas.

Júnia Canton: Algumas pessoas que me ouviram tocar *Noites de Amsterdan* lembraram-se de Scriabin.

Almeida Prado: Sim, Scriabin, Wagner, Strauss. Tem que tocar de maneira apaixonada, cafona até. É Hollywood. *Noites de Amsterdan* é Hollywood. É o único de todos os *Poesilúdios* que é erótico. Agora você sabe que erotismo é uma coisa muito pessoal para cada um. Tem gente que tem o erotismo porque vê a mão, outros que vêem o pé, outro que vê o olho; então o objeto de erotismo é pessoal, mas o arrebatamento não. É cinema.

Júnia Canton: A palavra lânguido, indicada no compasso 4, pode nesta passagem ter dúbia interpretação: extenuado ou voluptuoso, podendo mudar o caráter desta parte. Qual foi a sua proposta ao indicá-la?

Almeida Prado: Bem, é como se fosse um jogo de charme. É o casal, os dois que se amam; de vez em quando um chega atrasado para deixar o outro com desejo. É todo um jogo; então você pode alternar a volúpia com o extenuado.

Júnia Canton: A expressão “Nuvens que passam...” poderia ser considerado um sub-título do *Noites de Madagascar* ?

Almeida Prado: É. Este *Poesilúdio* foi inspirado em um cartão de Madagascar que recebi. Depois eu tinha visto um filme na televisão que aparecia aquelas flores estranhas, aparecia um lagarto de 4, 5 metros, tinha marimbondos, era um lugar muito bizarro. É como na Austrália; tem animais que só tem lá, como serpentes estranhas... Você imagina o seguinte: quando falo em *Noites de Madagascar*, geralmente é uma noite de inverno; geralmente nuvem você vê de dia, branca, formando figuras, parece um patinho, um gato. Não, é noite: estrelas, uma enorme lua cheia, mas as nuvens estão cobrindo a lua. Aí aparece a lua inteira! “pá”... e as nuvens cobrem. O acorde que aparece em forte no penúltimo compasso seria este aparecimento súbito da lua, que é em seguida encoberto com o acorde em pianíssimo; novamente as nuvens.

Júnia Canton: O senhor comenta com a Adriana Lopes que quando compôs os *Poesilúdios* já os havia preparado em todas as suas obras.

Almeida Prado: Ah! Sim. Tem coisas ligadas a outras obras. Tem traços de *Cartas Celestes*, de *Savanas*, de *Ilhas*; mas eles são únicos, porque eles tiveram momentos descritivos; nada a ver com os toques da minha música anterior, nem posterior. Em *Noites do Deserto*, sim. Ele será a matriz dos *Flashes de Jerusalém*; tem muita coisa de árabe. O rock não, não tem outro exemplo de rock, ele vem sozinho.

Júnia Canton: No *Poesilúdio nº 2* você disse ter utilizado um sistema de colagem. Existe outra obra sua onde tenha utilizado o mesmo processo?

Almeida Prado: Sim, um *Estudo* que fiz em memória de Scriabin e *Cores Construções*, para piano, de 1996, que tem colagem dos *Prelúdios e Fugas* de Bach.

Júnia Canton: A respeito do *Poesilúdio nº 2*, a melodia da parte central lembra o tema do *Prelúdio e Fuga em Si b menor*, volume I, de Bach. Isto foi proposital?

Almeida Prado: Não, eu não havia pensado nisso, mas agora que você falou, vejo que é parecido e tem o mesmo espírito.

Júnia Canton: Adriana Lopes comenta com o senhor na entrevista, sobre o efeito visual do *Noites do Centro da Terra*.

Almeida Prado: Sim. Este é o ultimo. O que vai ficando com cada vez menos notas.

Júnia Canton: Exatamente. Então, devo dizer que encontrei dificuldades na “encenação” desta peça e sugiro em minha dissertação que o pianista se filme tocando, porque a parte visual realmente é muito importante. Inclusive, cheguei à conclusão que ele tem que ser tocado de cor, porque o mínimo gesto da cabeça para olhar a partitura já quebraria o clima.

Almeida Prado: Ah, é! Se você ficar virando já acaba o *Poesilúdio*. Tanto que ele não é um *Poesilúdio* que funcione para ser tocado na rádio, a não ser que você toque o ciclo inteiro. Mas, se você coloca, por exemplo, no programa o número um e o último, dá a impressão de que a rádio está fora do ar, porque dá um enorme silêncio.

Júnia Canton: A expressão “deixar ressoar até extinguir” indicada nas primeiras pausas deste *Poesilúdio* servem para todas as outras pausas ou só para este momento específico?

Almeida Prado: É para este momento específico, senão fica muito longo. Ele é feito de grandes silêncios. É muito enigmático. É muito zen.

Júnia Canton: Meditativo, pois quando acabo de tocar tenho a impressão de que estou completamente interiorizada, concentrada.

Almeida Prado: Quando eu fiz esse *Poesilúdio* eu fazia psicanálise com um psicanalista lacaniano, que é uma linha muito austera, que mexe muito com o silêncio. O médico que faz à Lacan, de repente ele fica na sua frente e não diz nada; e vai dando uma aflição. Quando você pergunta: o que o senhor acha? Ele vai te “empurrando contra a parede”. Ou você grita, ou você dá um tapa nele, se tem essa vontade; não volta mais, é uma reação violenta que isso provoca. Esse *Poesilúdio* é isso, é dedicado ao médico com qual eu fazia este trabalho.

Júnia Canton: Então eu posso tirar uma reação violenta do público?

Almeida Prado: Pode. Ele é a ante-construção de uma peça musical. Ele está despojando, ele vai se desinteressando, vai esvaziando a harmonia, não tem tese, fica no ar, é como se tivesse uma música tonal que acabasse suspensa. Se você tem uma música tonal sem a tônica, você fica mal, tem que chegar em casa e tocá-la, senão você não dorme.

Júnia Canton: Sim, na minha opinião, de todos os *Poesilúdios* este, sem dúvida, é o mais difícil de estudar, porque é muito árido.

Almeida Prado: Aí você me pergunta porque termino com ele; eu digo que na hora terminou assim, não fui eu que preendi, ia ter o 17, 18, 19 ... eu acabei não compondo mais. Eu não consegui compor mais, tinha acabado, com o silêncio, e aí? O que é que você pode fazer depois do 16? Mais nada.

Júnia Canton: Eu gostaria de saber a sua opinião pessoal a respeito do emprego do pedal em passagens onde é possível utilizá-lo de duas ou mais formas diferentes, como por exemplo, a introdução do *Noites do Deserto*.

Almeida Prado: A minha opinião é que não pode ficar sem pedal nesta introdução, mas que é perfeitamente possível eu gostar de mais de uma maneira. Quando eu toco isso, é tão meu, que eu não posso dizer põe pedal, porque é assim . Você tem que encontrar a sua ressonância.

Júnia Canton: Gostaria que o senhor comentasse a respeito do tempo a partir do compasso três, quando é introduzido o sinal de compasso neste *Poesilúdio*.

Almeida Prado: O tempo é livre porque é o vento, tem compasso mas é livre.

Júnia Canton: Qual sua opinião de pedal no ostinato da mão esquerda dos compassos 2 ao 8 do *Noites de Iansã* ?

Almeida Prado: Eu gosto de uma troca na nota sol (1º tempo) e no solb (9º tempo), exatamente quando o ostinato muda a direção de ascendente para descendente.

Júnia Canton: Em minha dissertação eu comento sobre os contrastes de atmosfera entre um *Poesilúdio* e outro, reforçando a idéia de que eles devem ser tocados na seqüência correta. O que o senhor acha?

Almeida Prado: Sim, é uma seqüência de microcosmos, e acho que o ideal é tocar os 16, assim fica um universo inteiro.

Júnia Canton: É interessante o fato de você ter encadeado o *Noites de Solesmes*, *Noites de Iansã* e *Noites do Deserto*, por eles conterem símbolos religiosos. Foi proposital?

Almeida Prado: Acho que não, acho que foi espontâneo. As religiões são diferentes; uma tem uma mística pagã, e outra uma mística católica e outra muçulmana. Para o ponto de vista musical, note bem, o canto do candomblé é tão místico quanto o canto gregoriano. Em *Noites de Solesmes* também tem o eco como em *Noites do Deserto*, mas o tratamento dado a esse efeito é diferente nos dois. O canto árabe tem um tipo de vocalize, de trêmulo desafinado; tem que “sujar” a ressonância. Já no gregoriano não existe trêmulo; é diatônico e as

ressonâncias são modais. Eu adoro essa música. E está perfeita a maneira como você toca. Você entendeu as ressonâncias muito bem.

Júnia Canton: Pelo senhor ser um compositor essencialmente tímbrico, considero muito importante buscar inspiração nas descrições extra-musicais.

Almeida Prado: Sim, tem que buscar estas coisas, explorar estes símbolos, senão não há vida na música. Ela é morta.