

Prado inspirou-se para a composição desta peça.

“Ao ler o romance *A febre amorosa* (1984), escrito por Eustáquio Gomes, o compositor Almeida Prado almejou compor uma ópera. O escritor criou então um libreto e o compositor deu início à elaboração de alguns esboços sonoros. Mas a composição da ópera não se concretizou. No entanto, os “ croquis harmônicos” que a fundamentariam deram origem ao *Poesilúdio nº 14, Noites de Campinas*. A peça composta no dia 28/08/1985 é dedicada a Eustáquio Gomes. O compositor Almeida Prado a descreve como ‘uma aquarela, um arco-íris á noite’ ”.

Esta peça apresenta-se em quatro partes, sendo elas: primeira parte (comp. 1 e 2) , segunda parte (comp. 3 a 5) , terceira parte (comp.6 a 8) e quarta parte (comp. 9 a 10). Possui uma textura coral, na qual se destaca a partir do compasso 3 a voz superior. A métrica é indicada e utiliza a semibreve como unidade de tempo. A harmonia é muito variada e está associada à seguinte descrição extra-musical, feita pelo compositor:

“É uma aquarela. Um arco íris à noite [...]. Então me perguntaram: Mas como é possível haver um arco íris à noite? E eu disse: tudo é possível na imaginação da gente. Ninguém vê arco íris à noite, mas eu vejo. Eu faço o que eu quero na minha música.”<sup>37</sup>

É surpreendente como o compositor consegue criar, entre as partes deste *Poesilúdio*, delicados contrastes que vão mantendo o interesse da peça, sem quebrar sua sensação de serenidade, como indicado no seu início: *Sereno, calmo ,como um arco-íris*.

---

<sup>37</sup> Almeida Prado em entrevista a MOREIRA (2002, p.84).

A primeira parte é formada de dois compassos de dez tempos cada um; seus acordes a princípio são condensados, porém, aos poucos, através da condução por movimento contrário de suas vozes extremas, os acordes vão se espaçando, até chegar ao 9º tempo, ponto culminante destes compassos. A dinâmica cresce de *p* a *ff* e volta subitamente para *p*, reforçando o colorido harmônico e acalmando novamente o ambiente sonoro. Exemplo nº 28:

Ao Eustáquio Gomes

**Poesilúdio N°14**  
Noites de Campinas

ALMEIDA PRADO

Sereno, calmo,  
como um arco-íris

Exemplo nº 28, comp.1 – 2.

Na segunda parte, em *pp*, há uma movimentação da voz superior, através de ritmo pontuado e dos grupos de quiálteras de três e cinco, criando um delicado contraste com a primeira parte. Exemplo nº 29:

Exemplo nº 29, comp. 3 - 5

Na terceira parte permanece a movimentação da primeira voz através do ritmo pontuado e das quiálteras, porém contrasta com a segunda parte por causa das *appoggiaturas* e da dinâmica *ff* que decresce para *p*. Exemplo nº 30:



Exemplo nº 30, comp. 6 – 8.

A quarta parte em *pp*, conclui serenamente o *Poesilúdio*.

Sugiro que a princípio o pianista estude esta peça com pulsação regular; para não haver um exagero na liberdade rítmica e, posteriormente, deixe o tempo ser conduzido pelo fraseado de cada uma das partes. O compasso 10/1, nos dois primeiros compassos (exemplo nº 28), contribui naturalmente para a fluência deste trecho formado apenas por semibreves, uma vez que o intérprete terá como referência de apoio apenas o ponto culminante da frase no 9º tempo. Nos compassos seguintes até o final, é a maior movimentação rítmica da linha melódica que se encarrega da fluência das frases.

A partir do compasso três, para uma maior precisão rítmica, é interessante que o pianista tenha como unidade da medida do tempo a mínima, por facilitar na divisão das quiálteras dos compassos de 4 a 9 (ver exemplos nº 29 e nº 30).

A sonoridade deve ser *doce*, sendo obtida através do toque que desce as teclas lentamente, porém, com a arcada firme das mãos, para que o acorde tenha as notas tocadas simultaneamente.

O intérprete poderá “brincar” um pouco com a harmonia utilizando o pedal, como se estivesse misturando cores em uma aquarela, fazendo uma analogia à descrição de “um arco íris à noite”. O pedal poderá ser trocado com um pouco de atraso depois da emissão de cada acorde, para que as ressonâncias do acorde anterior se misturem um pouco com o novo acorde antes da definição total da nova harmonia que deverá soar sozinha, ou seja, como um “filtro” de ressonâncias.

## ***2.10 Noites de Málaga***

### ***Poesilúdio 15***

Os arabescos iniciais de *Noites de Málaga* provocam um efeito sinuoso e rítmico, evocando uma atmosfera de expectativa e mistério. Desta maneira, este *Poesilúdio* faz um bonito contraste com o sereno e plano *Noites de Campinas*. Segundo MOREIRA (2002, p.209), o compositor recebe uma influência indireta da cultura espanhola na composição deste *Poesilúdio*:

“A influência exercida pela cultura espanhola na obra do artista plástico Bernardo Caro é absorvida e exteriorizada pelo compositor Almeida Prado neste *Poesilúdio* [...]. Nos catálogos da exposição *Proposições* (1964/1984 e 1964/1986), Bernardo Caro apresenta um poema que alterna situações relacionadas à Espanha e ao Brasil, respectivamente seu país de ascendência e seu país natal. Almeida Prado tece comentários a respeito desta marcante intervenção: ‘O *Poesilúdio* nº 15 é bem espanhol. Ao mesmo tempo não é. Não tem nada exatamente igual à música espanhola, mas é espanhol’ “.

*Noites de Málaga* chama a atenção pela variação da métrica, ao utilizar os compassos: 3/4, 4/4, 5/4, 2/8, 3/8, 6/8, 7/8, 8/8, 9/8, 10/8, 11/8, 12/8 e 13/8, e pelo número de indicações a respeito de andamento e caráter: *Tempo livre-Recitativo, Rítmico, Bem Marcado, In Loco -Misterioso, Harp. Rápido, (Silêncio), Lento Noturno! – Distante na memória... – (os jasmims de Málaga), In Loco – deixar ressoar*. Cabe ao intérprete a importante missão de manter a unidade durante a interpretação do *Poesilúdio*, diante de tal diversidade.

*Noites de Málaga* pode ser dividido em duas partes e uma *coda*: primeira parte (comp. 1 a 19), segunda parte (comp. 20 a 26) e *coda* (27 a 34).

É importante notar que as duas principais articulações da obra são marcadas por compassos em pausa, ou seja, da primeira para a segunda parte (comp. 19), da segunda parte para a *coda* (comp. 27). Estas pausas têm um significado estrutural na obra e assumem um importante papel de elemento de unidade na interpretação deste *Poesilúdio*. Assim, o intérprete deverá estar atento a outros três momentos em silêncio, que têm relação com estas articulações, como no segundo tempo do compasso 15 (exemplo nº 34) e nos compassos 29, 31 e 34 (exemplo nº 36). Sugiro, para a valorização das pausas

desses compassos, a retirada rápida dos dedos e das mãos das notas anteriores e a imobilidade completa do corpo do intérprete durante a duração dos silêncios, que deverão ser absolutamente a tempo e seguidos de respiração antes do ataque das próximas notas.

Além das pausas, o intérprete deve estar atento também à natureza do material apresentado em cada trecho, porque segundo MOREIRA (2002), o compositor desenvolve no decorrer desta peça dois materiais, sendo eles, o arabesco inicial do compasso 1 e a figuração pianística e as síncopes do compasso 3.

Exemplo nº 31a e 31b:



Exemplo nº 31a, comp.1



exemplo 31b, comp. 3.

Também foi observado, durante o estudo deste *Poesilúdio* ao piano, que as passagens onde os materiais são derivados do arabesco, exemplo nº 31 a, são melodiosas e as passagens cujos materiais têm origem na figuração pianística e nas síncopes, do exemplo nº 31b, possuem um caráter rítmico mais acentuado e, de fato, Almeida Prado diz que a passagem *Rítmico* (comp. 3 a 7) ilustra o sapateado da dança flamenga (informação pessoal). Então, conclui-

se que, ao observar a natureza do material de uma certa passagem, o intérprete poderá selecionar melhor a sonoridade, os tipos de toques e os movimentos pianísticos a serem empregados em cada trecho, levando em consideração a imagem sonora do compositor através das descrições extramusicais contidas na partitura.

É interessante notar que tanto o arabesco quanto a figuração pianística, exemplificados acima, são desenhos musicais propícios para a realização dos movimentos pianísticos circulares. Portanto, acredito que a base técnico-musical para a execução deste *Poesilúdio* está calcada na movimentação circular, mesmo porque este tipo de movimento pianístico ajuda a reforçar a sinuosidade destes desenhos, enfatizando o caráter espanholado do *Poesilúdio*. Segundo Almeida Prado, *Noites de Málaga é “a la” Albeniz e Manuel de Falla*.<sup>38</sup>

O emprego do movimento circular nos arabescos deve vir associado à transferência de peso, à articulação ativa dos dedos e à dinâmica decrescente. Desta maneira, a linha melódica adquire sinuosidade sem perder o vigor rítmico. Exemplo nº 32:

---

<sup>38</sup> Almeida Prado, em entrevista a MOREIRA (2002, p.69).

**Poesilúdio N°15**  
Noites de Málaga

Ac Bernardo Caro,  
o genial amigo

ALMEIDA PRADO

Tempo livre

*p* Recitativo *f* *p* *f*

Exemplo nº 32, comp. 1 – 2.

Nos compassos 3, 4 e 5 temos as figurações pianísticas descendentes onde a mão direita desenhará um círculo completo do fá# ao ré. A mão esquerda desenhará um semicírculo côncavo do dó# ao si, com articulação ativa do dedo em dinâmica decrescente e acento na última nota do desenho. O pedal deve ser econômico para aumentar o efeito rítmico. Observe o pedal que utilizei, neste trecho. Exemplo nº 33:

Exemplo n° 33, comp. 3 – 8.

Os compassos 6 e 7, com indicação “*Bem Marcado*”, e o compasso 18, são derivados do 2º material (exemplo n° 31b) e fazem referência à escrita idiomática para guitarra espanhola, sendo necessário que estes acordes arpejados sejam rápidos como acordes “mal tocados”<sup>39</sup>. É interessante notar as setas ascendentes e descendentes que indicam a direção na qual os acordes deverão ser arpejados. O pedal tem uma participação especial na imitação do timbre destes “rasgueados” da guitarra espanhola. No exemplo n° 33 está o pedal que utilizei na interpretação deste trecho.

<sup>39</sup> Alguns professores de piano utilizam esta expressão para fazer uma analogia a um erro involuntário cometido por estudantes deste instrumento, que ao tocar um acorde desencontra discretamente suas notas.

O trecho indicado *In loco, misterioso* (comp. 8 - 15) é polifônico. A mão direita deriva do arabesco inicial (exemplo nº 31a) e a mão esquerda é derivada da mão esquerda do material citado no exemplo nº 31b. O baixo repete sempre os mesmos graus formando um ostinato de alturas, porém com o ritmo variado. Este ritmo parece aos poucos se desintegrar, através da substituição das semicolcheias por colcheias, que desaparecem por completo na pausa do compasso 15 e da dinâmica em *ppp*, (exemplo nº34). Permanece o uso da movimentação circular e aconselha-se o uso de dois toques diferentes na mão direita para valorizar a polifonia. A primeira voz será *cantabile* utilizando a “polpa” do dedo para pressionar a tecla e a segunda voz mais leve, utilizando a ponta do dedo e com menos pressão. A mão esquerda também utiliza o movimento circular. Exemplo nº 34:

The image shows a musical score for piano, measures 9 through 15. The score is written in 2/4 time and consists of three systems. The first system (measures 9-10) features a complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and chords in the left hand. The second system (measures 11-12) shows a dynamic increase from 'sub. cresc.' to 'ff' with a crescendo line. The third system (measures 13-15) features a long, sustained note in the right hand and a dynamic decrease from 'ff' to 'ppp' in the left hand.

Exemplo nº 34, comp. 9 – 15.

A segunda parte, como já mencionado, é precedida por um compasso em pausa e dentro dele está escrito a palavra *silêncio*, reforçando a ausência de qualquer ressonância anterior. Este silêncio prepara o ambiente sonoro para a nova atmosfera *Lento, noturnal - distante na memória e os jasmims de Málaga...*, como descrito pelo compositor. A partir desta riqueza de descrições extra-musicais o intérprete deve criar uma ampla “paleta de cores”. Exemplo nº 35 :

19 Lento, noturno

(silêncio) distante, na memória...

*pp* (os jardins de Málaga...)

22

Exemplo nº 35, comp. 19 – 23.

A mão direita é derivada do primeiro material (exemplo nº 31a) e divide-se em duas vozes que dialogam entre si. Optei por dois tipos de toque e agógica diferente entre elas: na voz intermediária que é tocada primeiro, isto é, a pergunta, o toque *cantabile* no fundo da tecla com transferência de peso e um leve acelerando. Na primeira voz, resposta, um toque mais leve e superficial, e um leve atraso no tempo, soando *distante na memória*. É aconselhável que a mão esquerda, derivada do segundo material (exemplo nº 31b), através da sua linha contínua de colcheias, mantenha o equilíbrio do tempo e a serenidade necessárias à atmosfera da segunda parte.

A *coda* resume os três elementos importantes do *Poesilúdio*: reveza o elemento rítmico com o silêncio, comp. 28 a 31, e a sinuosidade dos arabescos, comp. 32 a 34. Para uma maior caracterização do elemento rítmico

e a valorização dos silêncios, optei por tocar o trecho dos compassos nº 28 a 31 absolutamente a tempo. Exemplo nº 36:

The image shows a musical score for piano, Example 36, measures 28-34. The score is in 6/8 time and consists of two systems. The first system covers measures 28-31, with dynamics p and pp. The second system covers measures 32-34, with dynamics p and pp, and includes markings for 'rall....' and 'seco pp'. A date '07/09/1985' is written at the bottom right of the score.

Exemplo nº 36, comp. 28 – 34.

## 2.11 Noites do Centro da Terra

### *Poesilúdio 16*

Um áspero acorde em fá menor interrompe a sinuosa atmosfera de encanto e mistério criada pelo *Noites de Málaga*. O último *Poesilúdio*, *Noites do Centro da Terra*, foi dedicado ao psicanalista Durval Chechinato e constitui-se em uma viagem ao centro do ser. Esta é a forte sensação ao terminar minha interpretação do enigmático *Poesilúdio nº 16*, sensação esta confirmada pelo compositor ao comentar suas fontes de inspiração:

“ *Noites do Centro da Terra* é uma imagem do livro de Júlio Verne, *Viagem ao Centro da Terra*, o âmago do âmago [...]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 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 dedicado ao médico com quem fiz este trabalho”.<sup>40</sup>

As principais dificuldades no estudo e interpretação de *Noites do Centro da Terra* são, sem dúvida, as longas esperas e a expressão corporal. Para exemplificar, basta dizer que o primeiro acorde tocado em *ff* e com a indicação deixar ressoar até extinguir dura, em média, 58 segundos para desaparecer por completo. Ou seja, logo após a emissão do primeiro acorde da peça, o intérprete deverá ficar imóvel por quase um minuto para, só então, deslocar-se para o segundo acorde no agudo. Exemplo nº 37:

Exemplo nº 37, comp. 1 – 10

Para um bom resultado sonoro e visual na performance de *Noites do Centro da Terra*, é essencial que o pianista trabalhe a expressão corporal no mesmo grau

<sup>40</sup> Almeida Prado, em entrevista a esta autora, em 25/10/2003.

de importância conferido aos aspectos técnico-musicais da peça, porque como o próprio compositor cita:

“a encenação - com um ar grave - é necessária se não houver teatralização ninguém vai entender nada. [...] no *Poesilúdio nº 16* eu uso o silêncio como uma entidade musical, assim como Beethoven. Não é uma ausência de música, é música também. Só que sem ser tocada. O pianista não pode simplesmente contar. Ele tem que ficar parado, para dar a impressão no público de que alguma coisa está acontecendo: ‘porque ele não toca mais?’. Tem que fazer *mise en scène*. Eu exijo isso!”<sup>41</sup>

É importante que não haja quebra dos gestos de deslocamento, que partem sempre das pausas em direção aos acordes seguintes; para tanto, as mãos deverão abordar estes acordes sem prepará-los. Os acordes devem ser tocados com a arcada firme das mãos, utilizando um ataque indireto dos dedos nas teclas, (em sentido obliquo às teclas em direção ao interior do teclado). Para que isto seja possível sem eventuais erros ou esbarros de notas, é necessário que o pianista tenha certeza absoluta da posição do novo acorde e, como um mínimo gesto para olhar em direção à partitura pode atrapalhar a encenação, a memorização desta peça é de suma importância. Para aperfeiçoar o aspecto cênico-musical, criando por exemplo a sensação de que os acordes brotam dos silêncios das pausas, a filmagem e subsequente observação do estudo podem ser de grande valia para o pianista.

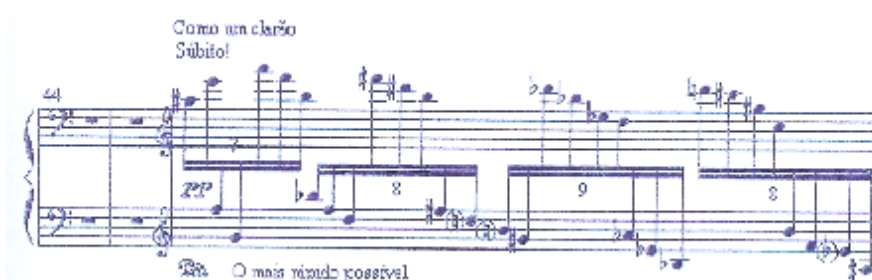
Outro aspecto a ser trabalhado é a contagem do tempo, pois além da explícita lentidão deste *Poesilúdio*, (a indicação é *com espantosa lentidão e silêncio*,

---

<sup>41</sup> Almeida Prado em entrevista a MOREIRA (2002, p.74 e 81)

semínima igual a 56), existe em cada acorde longo uma fermata. Esta fermata acaba por atuar como um elemento de imprecisão rítmica, que deve ser bem administrado pelo intérprete. Para não haver uma alteração da pulsação no decorrer da peça, sugiro definir quantas pulsações serão contadas em cada fermata. Particularmente optei por empregar três pulsações para cada uma, com exceção da fermata do primeiro acorde, o qual tem que ser sustentado até as ressonâncias acabarem. Para manter a precisão da pulsação nas longas esperas, sugiro o auxílio do metrônomo no decorrer do aprendizado deste *Poesilúdio*, pois o compositor indica na partitura, “os silêncios das pausas devem ser absolutamente a tempo!”. Entretanto, ao interpretá-lo, mais do que a precisão metronômica da pulsação, é fundamental a sua interiorização, devendo o intérprete sentir e transmitir concentração e serenidade.

Na passagem do compasso 46, indicada *Como um clarão súbito! – O mais rápido possível*, sugiro um toque *perlé* para as semicolcheias (exemplo nº 38). Segundo RICHERME (1997, p.228) para estudar o toque *perlé*: “Relaxa-se o dedo que segura a tecla abaixada quando a tecla seguinte *inicia* a sua descida [...] sempre em andamento lento, pianíssimo, sem desencostar os dedos das teclas “. Exemplo nº 38:



Exemplo nº 38, comp. 44 – 46.

O *Poesilúdio* termina em um intervalo de 5ª justa sem determinar a tonalidade em maior ou menor. “...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.”<sup>42</sup>

E assim encerra-se a obra *Poesilúdios* de Almeida Prado, que declara:

“Aí você me pergunta porque termino com ele; eu digo que na hora terminou assim, não fui eu que preendi, ia ter o 17, o 18, o 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.”<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Almeida Prado, em entrevista a esta autora, em 25/10/2003.

<sup>43</sup> Almeida Prado, em entrevista a esta autora, em 25/10/2003.

