

## 2.4 Noites de Amsterdam

### *Poesilúdio nº 9*

*Noites de Amsterdã* foi inspirado nos quadros sensuais da artista Lucia Fonseca Ribeiro e dedicado a ela, sendo que algumas indicações de tempo são seguidas por indicações de caráter que remetem a uma atmosfera de sensualidade. Almeida Prado diz ser “o único de todos os *Poesilúdios* que é erótico”<sup>21</sup> e explica porque escolheu Amsterdam:

“Então eu fiz *Noites de Amsterdam*: uma música meio indefinida, com essas harmonias um pouco “Wagnerianas”, um pouco pós-romântico, para passar esse erotismo. E Amsterdam porque esta era a cidade livre, onde as pessoas podiam viver sua sexualidade sem barreiras.”<sup>22</sup>

Este *Poesilúdio* pode ser dividido em quatro partes e uma *coda*. Cada uma das partes apresenta caráter e andamento contrastantes, sendo elas: Primeira parte - *erótico, rápido* (comp. 1 a 3), segunda parte - *calmo, lânguido* (comp. 4 a 16), terceira parte - *rápido* (comp. 17 a 18), quarta parte - *com élan* (comp. 19 a 25), *coda- calmo e acelerando* (comp. 26 a 31).

O encadeamento e a variedade da escrita musical destas partes constitui-se na principal dificuldade encontrada na sua interpretação. Isto acontece principalmente em função da mudança de caráter decorrente da mudança de andamento, e da grande diversidade de materiais e mudanças constantes da métrica e unidades de tempo, colcheia e semicolcheia.

<sup>21</sup> Almeida Prado, em entrevista a esta autora, em 25/10/2003.

<sup>22</sup> Almeida Prado, em entrevista a MOREIRA (2002, p.83).

Na primeira parte temos duas unidades formais com densidade sonora crescente, como resultado da justaposição de figurações pianísticas ascendentes do grave ao médio e acordes na região média e aguda, em ritmo pontuado, acumulados em um único pedal. É interessante notar que o pedal é um elemento determinante para o aumento da densidade sonora. No final da segunda unidade formal há um grande acúmulo de ressonância que deverá se dissipar para a entrada da segunda parte, com a indicação *calmo lânduido* (exemplo nº 12, comp. 3 e 4). Encontra-se aí a primeira grande dificuldade desta peça, ou seja, o intérprete terá que sair de uma atmosfera agitada caracterizada pela grande densidade sonora e pelo movimento pianístico em direção ao agudo e criar uma atmosfera calma e lânduida com a melodia *cantabile*, no fundo de tecla e densidade sonora mais rarefeita. Embora o compositor não tenha colocado pausas, fermatas ou qualquer sinal que propicie maior tempo para a transição entre estas diferentes atmosferas, considero improvável que esta passagem seja feita com uma simples respiração, mas sim com um tempo maior de articulação. Observe compassos 3 e 4, exemplo nº 12:

À Lúcia E. F. Ribeiro  
e seus quadros sensuais

Poesilúdio N<sup>o</sup>9  
Noites de Amsterdan

ALMEIDA PRADO

Erótico  
Rápido

2

3

Calmo, lânguido

*pp* me

Exemplo n<sup>o</sup> 12, comp. 1-5

A automatização dos movimentos circulares empregados para a realização das figurações pianísticas em alternância com os acordes dos compassos 1 e 2 será mais facilmente obtida através de um estudo isolado do material específico de cada figuração e cada acorde, assim como da compreensão da relação existente entre estes dois materiais, na passagem de um para outro. Observe, por exemplo, a última nota da figuração pianística do 1<sup>o</sup> compasso, dó#3, tocada pelo 5<sup>o</sup> dedo da mão direita e repetida pelo polegar no acorde

seguinte sendo dobrada em oitava pelo 4ª ou 5º dedos (a critério do pianista).

Exemplo nº 12, (comp.1-2).

A segunda parte, (exemplo nº 14), é caracterizada pela melodia *cantabile* no fundo de tecla, acompanhada por seqüência de acordes que, embora tonais, não estabelecem relações de função harmônica, o que dificulta a memorização.

Uma forma de facilitar a memorização desta passagem é a análise e cifragem dos acordes. Como visto nesta tabela, elaborada por MOREIRA (2002, p.166), de todos os acordes cifrados da segunda parte. Exemplo nº 13:

The image displays two systems of musical notation for Example 13. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The chords are indicated by letters and symbols below the bass staff. The first system contains the following chords: Bm, F#7+, Am 5b 7, D13b (9b), Bbm, D7+, C#maj7(b5), and Bm(add2)/C#. The second system contains: Am, Db7, G7, Csus4 7 9b, Abm(add2), C7, Am 7dim/Gb, and Am(add2)/B.

Exemplo nº 13, cifragem dos acordes dos comp. 4-16

A linha do baixo dobrada em oitavas parece dialogar com a melodia; assim sendo, seu fraseado deverá ser bem trabalhado. Procurei valorizar os intervalos de 5ªs descendentes desta linha, por perceber que conferiria assim uma maior dramaticidade ao trecho. As terças e acordes repetidos da linha

central são responsáveis pelo preenchimento harmônico e movimentação desta parte; contudo sua sonoridade deverá ser discreta. O ideal é tocar estas repetições dos acordes e terças sem desencostar as pontas dos dedos das teclas e de preferência do meio da tecla para baixo. Dessa forma, a segunda parte será nitidamente ouvida em três planos sonoros. Exemplo nº 14:

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. The first system is marked '3' and includes the tempo instruction 'Calmo, lânguido' and the dynamic marking 'pp'. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a harmonic accompaniment. The second system is marked '6' and continues the piece. The third system is marked '9' and the fourth is marked '12'. Arrows point to specific notes in the bass clef of the first, third, and fourth systems, highlighting the harmonic accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Exemplo nº 14, comp. 3-14

Entre a segunda e a terceira parte, intitulada *rápida*, o compositor colocou uma vírgula em sinal de uma maior articulação entre a atmosfera *cantabile* e lenta e as tumultuadas figurações pianísticas da terceira parte, exemplo nº 15, comp. 17 e 18. Aqui o toque deverá ser bem articulado com saída rápida dos dedos da superfície das teclas. Esta terceira parte é composta de duas unidades formais com figurações pianísticas ascendentes e dinâmica crescente como na introdução, e com a função de conduzir à quarta parte indicada *com élan*. Exemplo nº 15:

The image displays a musical score for Example 15, spanning measures 15 to 21. The score is presented in three systems. The first system (measures 15-18) is in 2/4 time, marked 'Rápido' and 'p'. It features ascending piano figures with fingerings 6 and 7. The second system (measures 17-18) continues the piano figures with dynamics 'f' and 'mf'. The third system (measures 19-21) is in 3/4 time, marked 'Com élan' and 'Lento', with dynamics 'ff' and 'ppp'. It features piano figures with fingerings 5 and 3.

Exemplo nº 15, comp. 15-21

Mais uma vez o intérprete se defronta com uma mudança brusca da linguagem pianística, ou seja, passa da técnica de articulação de dedos e movimentação horizontal das mãos e braços para a técnica de acordes, utilizando movimentos verticais, como observado na passagem do comp. 18 para o 19, no exemplo acima. Há de se ressaltar a complexidade rítmica nos compassos 19 e 20, conseqüência da sobreposição de três estratos rítmicos distintos. Sugiro, para a aprendizagem deste ritmo, pensar em dois tempos no lugar de quatro e simplificar o ritmo o máximo possível, tirando-se as ligaduras e realizando-o fora do piano, a princípio de dois em dois estratos e depois os três juntos.

No decorrer da aprendizagem deste *Poesilúdio*, considere a passagem do compasso 20 ao 21 o seu segundo trecho mais difícil; isto porque o intérprete terá que diluir bruscamente a grande intensidade emocional e densidade sonora para emitir os acordes no agudo em *ppp* com um caráter lânguido no sentido de extenuado, sem forças. Entende-se, então, que a vírgula escrita pelo compositor neste local possa sugerir uma articulação do tempo maior que uma simples respiração.

Na *coda* (a partir do comp.26, exemplo nº 17), deve-se dar uma especial atenção ao acompanhamento da mão esquerda, pois, no início do estudo, é freqüente a confusão motora causada pelas quiálteras de cinco. A mão inicia este desenho em direção ao agudo tocando as notas lá, mib, sol e dó<sup>23</sup>, e

---

<sup>23</sup> Descrevendo um semicírculo côncavo.

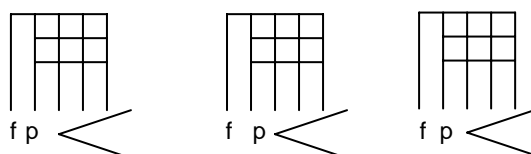
quando ela volta em direção ao grave<sup>24</sup>, ela salta o mib dando a sensação de estar faltando algo, o que requer especial atenção do pianista para a correta execução do trecho. Exemplo nº16:

Exemplo nº 16, comp. 22-31

Pode-se criar um tipo de estudo adequado para se fixar a realização deste acompanhamento, como, por exemplo, estudar uma variação rítmica transformando o grupo das cinco quiálteras de semicolcheias em uma colcheia e quatro fusas. A colcheia tocada *f* e soltando o peso do braço, o grupo de fusas partindo do *p* e *crescendo* até a próxima colcheia em *f* e soltando o braço

<sup>24</sup> Descrevendo um semicírculo convexo.

novamente. Repetir este estudo várias vezes. Exemplo nº 17:



Exemplo nº 17

O *crescendo* da dinâmica e o *accelerando* progressivos até a explosão final dos três últimos acordes causam um considerável impacto ao final deste *Poesilúdio*.

## **2.5 Noites de Madagascar**

### ***Poesilúdio nº 10***

O turbulento final que encerra a atmosfera de sensualidade e erotismo, criada no *Poesilúdio* anterior, é dissipado na nova atmosfera onírica, efêmera, como *nuvens que passam*,<sup>25</sup> em *Noites de Madagascar*. Em andamento “lento, contemplativo”, a sensação é de sonho, puramente tímbrica e reforça as palavras do compositor: “ Os *Poesilúdios* são uma obra em que você se diverte com o timbre”. Segundo Almeida Prado:

<sup>25</sup> O compositor usou a expressão “nuvens que passam”, abaixo do título “Noites de Madagascar”.

“... 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. 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 acorde em pianíssimo, novamente as nuvens.”<sup>26</sup>

A peça inicia-se com acordes de quatro sons na mão direita e três na mão esquerda em dinâmica *ppp*. Esta dinâmica demanda um ataque lento dos dedos nas teclas, mas ao mesmo tempo preciso, para não haver falhas de notas; a arcada deve estar bem firme para que os sons sejam emitidos simultaneamente. Esse controle sonoro dos acordes em *ppp* mais o *decrescendo* em direção ao segundo acorde, subentendido pela ligadura, transforma o primeiro compasso no mais difícil deste *Poesilúdio*. Exemplo nº 18:

Exemplo nº 18, comp. 1-8

<sup>26</sup> Almeida Prado, em entrevista a esta autora, em 25/10/2003.

Os grupos de 3 colcheias, presentes ao longo do *Poesilúdio*, conferem fluência e continuidade à peça. Sugiro que as colcheias sejam tocadas superficialmente nas teclas, para causar e auxiliar a sensação de efemeridade; porém, com igualdade para que não haja falhas de notas. Para um perfeito encadeamento entre os grupos de colcheias, acordes e pausas, é necessário que não se perca de vista os apoios corretos do compasso 6/8.

O trabalho do pedal neste *Poesilúdio* pode ser feito com grande liberdade. Nos compassos 1, 2, 12 e 13, por exemplo, é interessante deixar as ressonâncias de um acorde se misturarem a outro acorde e só depois fazer a troca do pedal como se fosse um “filtro” de ressonâncias, fazendo uma analogia com desenhos formados por nuvens, que em seguida se misturam, formando outros desenhos. As pausas devem ser feitas com as ressonâncias anteriores presas no pedal, como muitas vezes ocorrem em passagens da música do período romântico, ou seja, até quase terminar o seu tempo, tirando o pedal pouco antes da nota ou acordes seguintes.

Dentro da sonoridade tão delicada que durante toda a peça oscilava de *ppp* a *p*, o compositor surpreende, colocando no final deste *Poesilúdio* um *f* para o penúltimo acorde, e retorna em seguida para o *pp* no último compasso. Almeida Prado faz um belíssimo paralelo entre esse procedimento e a cena da súbita aparição da lua entre as nuvens:

“... 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 acorde em pianíssimo, novamente as nuvens”.<sup>27</sup>

## 2.6 Noites de Solesmes

### *Poesilúdio 11*

A contemplativa e efêmera atmosfera de *Noites de Madagascar* cede lugar ao brilho e alegria de badalar de sinos, como um chamado à celebração de uma missa no Mosteiro de Solesmes<sup>28</sup>. O *Poesilúdio nº 11*, segundo MOREIRA (2002, p.175), foi inspirado em uma série de pinturas com o rosto imaginário de São Bento, pelo artista plástico Geraldo Porto, ex-monge beneditino, a quem Almeida Prado dedicou esta peça. No decorrer do *Poesilúdio* são alternadas duas texturas: a escrita alusiva aos sinos, formada por sextas na região aguda do piano e um canto gregoriano, como confirma Almeida Prado : “O *Poesilúdio nº 11* tem duas texturas: os sinos e o canto gregoriano. Essa melodia gregoriana é autêntica, é uma salmodia (não sei de que parte do missal)”.<sup>29</sup>

Estas duas texturas contrastam entre si pelo caráter, dinâmica e tratamento do tempo. Os sinos, com exceção de sua última aparição ( comp. 22 ao final ), são ouvidos sempre com sonoridade brilhante em *f* e *ff*, com o tempo definido pela métrica assimétrica e com caráter expansivo e alegre, como pode ser observado nos compassos 1 a 5 no exemplo nº 19. O canto gregoriano (comp. 8 e 9) utiliza sonoridades suaves que variam de *pp* a *mf*, a métrica é livre e

<sup>27</sup> Almeida Prado, em entrevista a esta autora, em 25/10/2003.

<sup>28</sup> Solesmes é um mosteiro beneditino localizado na França.

<sup>29</sup> Almeida Prado, em entrevista a MOREIRA (2002, p.83).

possui um caráter introspectivo, sugerindo um recolhimento interno para a oração. Exemplo nº 19.

**Poesilúdio N°11**

Ao Geraldo Faria                      Noites de Solesmes                      ALMEIDA PRADO

The musical score for "Poesilúdio N°11" by Almeida Prado is presented in three systems. The first system, marked "Jubiloso" and "ff", features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex accompaniment in the left hand. The second system, marked "Interiorizado, lento" and "pp", transitions into a section of "Tempo livre como canto gregoriano" with "acel. poc." and "salmo chando", showing a shift to a more melodic and free tempo. The third system, marked "calmo", "acel.", and "ml.", continues with a more measured and calm feel, featuring dynamics like "mf > p" and "pp".

Exemplo nº 19, comp. 1- 9

A meu ver, as duas texturas citadas representam a principal dificuldade a ser vencida pelo pianista. Ele terá que alternar por seis vezes a precisão rítmica dos sinos, com a agógica livre do canto gregoriano, além de definir toques adequados ao timbre de cada material composicional destas texturas, contrastando, assim, as sonoridades.

Observe que as sextas que representam os sinos vêm sempre ligadas duas a duas; sugiro que o pianista utilize um ataque oblíquo de fora para dentro do teclado, na primeira sexta, e com a descida rápida da tecla, continuando este movimento para cima na segunda sexta e com a descida da tecla um pouco menos rápida. Assim, será produzido um efeito sonoro semelhante ao pique e repique do badalar de sinos.

Nas partes destinadas ao canto gregoriano, deve-se observar que a escrita da mão esquerda juntamente com o pedal inteiro resulta em uma ressonância muito parecida àquela produzida dentro de uma igreja, quando cantado o cantochão. Sugiro um toque na mão direita não muito profundo nas teclas e outro ainda mais superficial na mão esquerda, observando-se, porém, o indispensável cuidado para a efetiva produção sonora das notas sem falhas.

Durante toda a peça há uma defasagem da dinâmica da mão esquerda em relação à dinâmica da mão direita que deve ser respeitada; o intérprete deverá estar ciente que este é um recurso utilizado pelo compositor para a reprodução do efeito de pique e repique dos sinos e, no caso do canto gregoriano, serve para reproduzir ressonâncias modais, simulando a sua reverberação dentro de igrejas, capelas ou outros templos sagrados, como explica o compositor:

“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.”<sup>30</sup>

No estudo dos compassos 1 a 4 e 10 a 13 foi detectada a tendência a uma certa imprecisão rítmica, atribuída à assimetria dos compassos 7/8 e 5/8. Uma das sugestões para resolver este problema seria transformar o compasso 7/8 em dois grupos menores, ou seja, 3/8 + 4/8 e o compasso 5/8 em 2/8 + 3/8. Isto naturalmente não resolve a assimetria, mas a divisão do compasso em

<sup>30</sup> Almeida Prado, em entrevista a esta autora, em 25/10/2003.

duas partes aumenta a precisão da contagem. A outra sugestão seria o uso do metrônomo no estudo destes compassos.

## **2.7 Noites de Iansã**

### ***Poesilúdio 12***

A atmosfera solene de *Noites de Solesmes* cede lugar ao ambiente sonoro inspirado em símbolos religiosos do candomblé de *Noites de Iansã*. Foi dedicado a Cláudia Dal Canton. MOREIRA (2002, p.182) descreve o caminho percorrido por Almeida Prado para a inspiração deste *Poesilúdio*.

“Ao observar o movimento na litografia ‘*Estudo 20*’ (1985), que finaliza a série de 20 obras intitulada “*Protagonista de um mesmo ambiente*” (1984-86), criada pela artista plástica Cláudia Dal Canton, Almeida Prado imaginou as ondulações impetuosas provocadas pelos ventos. O conhecimento das religiões afro-brasileiras sugeriu-lhe Iansã, o orixá feminino que se manifesta através dos ventos, raios e tempestades.”

Muito embora Almeida Prado tenha admitido não ter sido proposital, é curioso o fato de *Noites de Iansã* vir em seguida ao *Noites de Solesmes*, por serem ambos inspirados em símbolos religiosos. Este fato abre um campo vasto para a imaginação do intérprete, que será impelido a pesquisar em *Noites de Solesmes* o emprego do pedal, toques e timbres referentes aos símbolos católicos, como por exemplo os sinos, o cantochão e seu eco numa capela, o caráter solene de uma missa, a introspecção para a oração. Já no candomblé, Almeida Prado em entrevista comenta: “Acho muito bonito o ritual do

candomblé, as roupas, os temas, o obsessional, os tambores, a ligação com a terra, muito primitiva.”<sup>31</sup>

MOREIRA (2002) divide este *Poesilúdio* em introdução (Comp. 1), primeira parte (comp. 2 a 11) e segunda parte (comp. 12 a 22) . É interessante notar que, apesar de não haver grandes contrastes entre as duas partes, a dinâmica desempenha um forte papel de articulação na transição entre elas, pois o súbito pianíssimo do compasso 12 contrasta com o fortíssimo dos compassos 9, 10 e 11, exemplo nº 20:

The image shows a musical score for piano, divided into three systems of staves. The first system starts at measure 8 and ends at measure 11, marked with a fortissimo (ff) dynamic. The second system starts at measure 10 and ends at measure 12, marked with a sub-pianissimo (sub pp) dynamic. The third system starts at measure 13 and ends at measure 14. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Exemplo nº 20, comp. 8 -14.

<sup>31</sup> Almeida Prado em entrevista a MOREIRA (2002, p.182).

O próprio intérprete pode e deve criar sonoridades contrastantes entre as duas partes, estabelecendo um diferencial no que diz respeito à agógica, ao tipo de toque na melodia e ao uso do pedal, criando situações alusivas às descrições do compositor. Para exemplificar, na primeira parte a agógica poderá ser conduzida pelo movimento do ostinato da mão esquerda, ou seja, crescer e acelerar um pouco em direção ao ponto culminante, sol bemol 2, e atrasar ligeiramente o tempo na descida em direção ao mi -1 (observe as setas no exemplo nº 21). O toque da melodia deverá ser *cantabile*, da tecla para baixo e utilizando a “polpa” dos dedos; um toque percussivo deve ser aplicado apenas na célula fá, fá, dó, dos compassos 6 e 7, por causa da presença dos acento (>) sobre estas notas. O pedal, obviamente, deve variar de acordo com a acústica da sala e a sonoridade do piano em que o intérprete estiver tocando, mas na primeira parte deve-se trocá-lo após cada mudança de harmonia (troca sincopada do pedal nos 1º, 5º e 9º tempos), ou deixar no máximo dois acordes misturarem as ressonâncias, ou seja, fazer a troca no 1º e 9º tempo<sup>32</sup>. Exemplo nº 21:

---

<sup>32</sup> Esta última sugestão é a preferência do compositor (informação pessoal).



Exemplo nº 21, comp. 3 -6

A maior movimentação das frases na primeira parte parecem fazer uma analogia ao movimento visto por Almeida Prado na Litografia *Estudo nº 20* de Cláudia Dal Canton, imaginando “... as ondulações impetuosas provocadas por vento” (MOREIRA, 2002, p.182). Na segunda parte é interessante manter o tempo bem regular; assim, além de um maior contraste com a agógica da parte anterior, será criado um certo imobilismo que pode ser associado ao estado de transe, ao “obsessional”. O pedal inteiro sugerido nesta segunda parte poderá ser trocado ou apenas corrigido, através do meio pedal, por exemplo, antes e depois dos arpejos nos compassos 15 e 16, para suavizar o acúmulo de ressonâncias e valorizar as ondulações provocadas por esses arpejos.

Exemplo nº 22:



Exemplo nº 22, comp. 15 - 17

Este *Poesilúdio* traz um certo caráter nacionalista, não só por lembrar um tema afro-brasileiro como o candomblé, como também pela presença constante das síncopes, responsáveis pelo suave balanço que percorre toda a peça.

## 2.8 Noites do Deserto

### *Poesilúdio 13*

*Noites do Deserto*, assim como *Noites de Manhattan*, foi inspirado não em obras de arte, mas em “bate-papos” com amigos. Neste caso, com Maria Aparecida Pacca, sua amiga de ascendência libanesa, com quem Almeida Prado conversava sobre possíveis viagens ao deserto<sup>33</sup>, e a quem ele dedicou o *Poesilúdio*.

<sup>33</sup> Almeida Prado, em entrevista a MOREIRA (2002, p.190)

Esta peça pode ser dividida em uma introdução (comp. 1), primeira parte (comp. 2 a 7) e segunda parte (comp.8 a 21). É interessante notar que o 2º compasso é um macro compasso de quarenta e nove pulsações.

A introdução, em caráter de recitativo, é formada por um macro compasso sem métrica indicada, subdividido em linhas pontilhadas. Segundo MOREIRA (2002), estas linhas ajudam a direcionar a linha melódica. A melodia escrita em uníssono, na região média e aguda do piano, é, conforme informações do próprio compositor, um “falso modo árabe”, que faz referência a uma flauta árabe<sup>34</sup>. Apesar da dinâmica delicada, *p* para a mão direita e *pp* para a mão esquerda, é interessante crescer e diminuir como demonstrado no exemplo nº 26a. Esse procedimento, associado ao *rubato*, confere um caráter sinuoso e de liberdade do tempo, como feito nos recitativos.

O *rubato* poderá ser realizado fluindo um pouco mais no meio de cada célula e retardando nas extremidades (as setas com sentido para frente indicam acelerar e sentido para trás retardar o tempo). Exemplo nº 23:



Exemplo nº 23, comp. 1.

<sup>34</sup> Almeida Prado, em entrevista a esta autora, em 25/10/2003.

O toque deverá ser *cantabile*, com a “polpa” do dedo, abaixando a tecla devagar. Estes cuidados na maneira de tocar a introdução, aliados à sonoridade do falso modo árabe, criam uma atmosfera de encantamento e expectativa para o que virá a seguir. O pedal, segundo o próprio compositor declarou em entrevista, fica a critério do intérprete, podendo este utilizar mais ou menos ressonâncias.

Na primeira parte está uma das principais contribuições de Almeida Prado do ponto de vista composicional, e também da exploração dos recursos tímbricos do piano nos *Poesilúdios*. Esta parte inicia-se com uma seqüência de desenhos cromáticos agrupados de quatro em quatro fusas, com indicação *movido* e *com muito pedal*; em seguida este desenho é justaposto à linha da melodia e do baixo. A melodia em colcheias está localizada na região média do piano com indicação como *um canto beduíno*, e o baixo segue paralelo à melodia em seqüência de 9<sup>as</sup>. O interessante é que a nota do baixo, que é tocada simultaneamente com a nota da melodia, é sempre um semiton abaixo em relação a ela, e a segunda nota do baixo é sempre a repetição da nota da melodia. A dinâmica é em *ppp*. Exemplo nº 24:

Exemplo nº 24, comp. 2

Este uníssonos “enviesado” associado ao pedal e à dinâmica *ppp* gera a sensação de oitavas desafinadas. O autor explica a sua proposta:

“Outro momento revolucionário muito interessante é em *Noites do Deserto*, porque você tem uma melodia que ela é circuncidada; circula em torno dela uma aura de ressonância escrita, que eu chamo de uníssonos, porque tem reverberação. Você ouve um uníssonos que não é preciso, ele é impreciso; e isso cria uma espécie de ‘sujeira’ harmônica, que é típico da música árabe [...]. Eu fiz um uníssonos, ‘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 uníssonos [...]. Um uníssonos que parece não ter centro, que fica no ar.”<sup>35</sup>

As indicações presentes no início desta seção *como um canto beduíno, movido e com muito pedal*, conduzirão melhor o pianista às suas decisões interpretativas. É interessante, por exemplo, ao tocar a melodia, lembrar-se das características guturais deste cantos beduínos e, assim, escolher um tipo

<sup>35</sup> Almeida Prado, em entrevista a esta autora, em 25/10/2003.

de toque que faça esta melodia soar *molto cantabile* e um pouco mais sustentada, pois o compositor grafou uma *tenuta* para cada nota da mesma. Para isso é necessário que as articulações dos dedos que tocam a melodia estejam firmes e que haja uma descida rápida da tecla, para que a sonoridade não seja excessivamente refinada, proporcionando uma característica mais primitiva a este canto.

Os grupos de fusas da voz intermediária, além de contribuírem para o efeito de reverberação, são responsáveis pela movimentação na primeira parte, assim como sua condução à segunda parte. Para que esta condução aconteça esses grupos de fusas se transformam em figurações pianísticas ascendentes, no compasso 3. Estas figurações pianísticas por sua vez conduzem ao trecho dos trinados. É importante observar que a partir do compasso 3 em diante é introduzido o sinal de compasso (salvo os compassos dos trinados); apesar disto, o compositor pede liberdade no tempo, pois associa todo este trecho ao movimento do vento: “O tempo é livre porque é o vento, tem compasso mas é livre”.<sup>36</sup> Exemplo nº 25:

---

<sup>36</sup> Almeida Prado, em entrevista a esta autora, em 25/10/2003.

Exemplo nº 25, comp.2 - 3

Como os trechos dos trinados são acompanhados pela indicação *Tempo livre*, *muito lento* - como o canto do vento no deserto, o pianista poderá conduzir o fraseado dos trinados à vontade, fazendo amplo uso do *rubato* e dos sinais de *crescendo* e *decrescendo* (exemplo nº 26e). Sugiro, para uma perfeita consciência do fraseado, estudar os compassos 10, 13, 16 e 21 algumas vezes sem os trinados.

Para que a sonoridade deste *Poesilúdio* seja o tempo todo ondulante, sinuosa e instável como uma referência ao movimento do vento no deserto, é interessante realizar um efeito de *crescendo* e *decrescendo* nos vários desenhos musicais, inclusive nos trinados, como demonstrado nos exemplos a

seguir (todos os sinais de *crescendo* e *decrescendo* destes exemplos, com exceção do exemplo nº 26d, não são originais da partitura).

Exemplo nº 26 a, comp. 1

Exemplo nº 26 b, comp. 2

Exemplo nº 26 c, comp. 2



Exemplo n° 26d, comp. 8-9

Exemplo n° 26e, comp. 10

As figurações pianísticas descendentes do compasso 19 conduzem à fermata do compasso 20, onde se deverá ouvir um grande acúmulo de ressonância através do emprego do pedal direito. O intérprete, ao iniciar os trinados do último compasso, poderá utilizar um pouco desta ressonância anterior, através de correções de meio pedal. O efeito alcançado é muito interessante, porque justapõe as ressonâncias do registro sub-grave às ressonâncias do super agudo. A oscilante sonoridade resultante deste procedimento associada ao *decrescendo*, remete às efêmeras miragens desérticas. Exemplo n° 27:

Exemplo n° 27, comp. 17 – 21

## 2.9 Noites de Campinas

### **Poesilúdio 14**

Um dos mais belos contrastes entre a seqüência dos 16 *Poesilúdios* acontece entre os *Poesilúdios* n° 13 e 14. A sonoridade ondulada e instável do *Noites do Deserto* que desaparece nos trinados finais como uma miragem, precede a atmosfera plana e estável do *Noites de Campinas*. Neste ponto é interessante lembrar as planícies da cidade de Campinas, reforçando ainda mais o caráter descritivo dos *Poesilúdios*. MOREIRA (2002, p.200) relata como Almeida



