

1- INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe uma abordagem, do ponto de vista da escrita e da interpretação pianísticas, do segundo caderno de *Poesilúdios* (1985) para piano solo de Almeida Prado. Utiliza o conhecimento teórico, empírico e didático vivenciados pelo músico instrumentista, para enumerar aspectos técnicos, tímbricos, descritivos e subseqüentes sugestões de possibilidades interpretativas e soluções técnicas, gerando conhecimento que pode, assim, vir a contribuir para reafirmar o valor do intérprete na universidade.

No decorrer do curso de Especialização em “Técnicas Interpretativas da Música Brasileira” da Escola de Música da UEMG, trabalhei com o primeiro caderno dos *Poesilúdios* de Almeida Prado, apresentando-os em recital juntamente com as obras *Miragem* e *Sonata Breve* de Lorenzo Fernandez. Também elaborei um memorial contendo as análises e comentários sobre minhas decisões interpretativas destas obras (ROCHA, Junia, 2001). No decorrer deste trabalho concluí que, para uma interpretação musical fundamentada da escrita pianística de Almeida Prado, seria relevante um estudo mais específico e aprofundado de sua obra, através da análise de seus aspectos harmônicos, rítmicos, melódicos e descritivos, além da compreensão do seu posicionamento estético no cenário da história da música brasileira, e tudo que o influencia. Esta sistematização do estudo analítico, histórico e estético aliado ao estudo de aspectos técnicos do instrumento pode servir

como referência para pianistas, professores, musicólogos e outros que pretendam estudar e interpretar o repertório deste compositor.

Um aspecto fundamental e prazeroso da presente pesquisa foi a possibilidade de captar muito da concepção e imagem sonora do compositor a respeito dos *16 Poesilúdios* através de entrevista, palestra e conversas informais. Igualmente importante foi o estudo da dissertação de mestrado recém defendida por Adriana Lopes MOREIRA (2002), *A Poética nos 16 Poesilúdios de Almeida Prado. Análise Musical*, onde também a pesquisadora entrevista o compositor, abordando questões relativas a essa e outras obras e à sua biografia. Este contato mais próximo com Almeida Prado assume um valor inestimável, por revelar não só aspectos de sua formação e personalidade, mas também por auxiliar de maneira específica na leitura de detalhes da partitura que, mesmo expressos e reiterados com aparente clareza, nem sempre traduzem com precisão a idéia original do compositor.

Almeida Prado sintetizou ao longo de sua carreira diversas influências e vem aliando a elas uma enorme diversidade de fontes de inspiração. Em decorrência deste processo, vem produzindo uma obra de valor e originalidade, que estabelece uma ponte de comunicação com o intérprete e conseqüentemente com o público, o que tem transformado o compositor em alvo freqüente de pesquisas acadêmicas, como podemos observar na lista

de dissertações concluídas sobre a sua obra musical¹. Porém, ao observarmos sua vasta produção, principalmente para o piano, podemos afirmar que serão necessárias ainda várias leituras e releituras para que possamos obter um conhecimento mais específico e abrangente acerca de suas obras.

O compositor estudou com Camargo Guarnieri e, durante a primeira fase de sua carreira, manteve-se fiel à estética nacionalista, a partir, por exemplo, da utilização de temas folclóricos retirados do livro “Ensaio sobre a Música Brasileira” de Mário de ANDRADE (1972). Utilizou nesse período grandes formas, neste caso específico, sonata, tocata, tema e variações.² Gradativamente, porém, a temática folclórica deu lugar à religiosidade, elemento constante na linguagem musical do compositor. Em 1969 partiu para Paris, onde estudou com Nadia Boulanger e Olivier Messiaen. Absorvendo a

¹ SILVA, Elizabeth Aparecida da. *A Temática Religiosa Em Le Rosaire de Medju Gorjue – Ícone Sonore Pour Piano de Almeida Prado*. 1994. 188f. Dissertação (Mestrado em Música)- UFRJ, Rio de Janeiro.

FRAGA, Maria Eliza Zein. *O Livro das duas Meninas de Almeida Prado: Uma Outra Leitura*. 1995. 108f. Dissertação (Mestrado em Música)- UNICAMP, Campinas.

HASSAN, Mônica Farid. *A Relação Texto Música nas Canções Religiosas de Almeida Prado*. 1996. 340f. Dissertação (Mestrado em Música)- UNICAMP, Campinas.

ASSIS, Ana Cláudia. *O Timbre em Ilhas e Savanas de Almeida Prado: Uma Contribuição às Técnicas Interpretativas*. 1997. 177f. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira)- UNIRIO, Rio de Janeiro.

GROSSO, Hideraldo. *Prelúdios Para Piano de Almeida Prado: Fundamentos Para Uma Interpretação*. 1997.248f. Dissertação (Mestrado em Música)- UFRGS, Porto Alegre.

COSTA, Régis Comide. *Os Momentos Musicais de Almeida Prado: Fundamentos Para Uma Interpretação*. 1998. 220f. Dissertação (Mestrado em Música)- UFRGS, Porto Alegre.

MONTEIRO, Sérgio Cláudio Lacerda. *Rios de Almeida Prado: Contribuições Para Uma Interpretação Pianística*. 2000. 153f. Dissertação (Mestrado em Música)- UFRJ, Rio de Janeiro.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *A Poética nos 16 Poesilúdios de Almeida Prado: Análise Musical*. 2002. 411f. Dissertação (Mestrado em Música)- UNICAMP, Campinas.

PRADO, Almeida. *Uma Uranografia Sonora Geradora de Novos Processos Compositivos*. 1985. 2 vol. Dissertação(Doutorado em Música)- UNICAMP, Campinas.

² *Sonata nº 1*, para piano, (1965), *Tocata*, para piano (1964), *VIII Variações para piano sobre um tema do Rio Grande do Norte* (1963) e *XIV Variações para piano sobre um tema afro-brasileiro* (1961)

influência destas duas personalidades e a variedade de tendências da moderna música européia, iniciou-se em uma busca constante no campo da timbrística e da estruturação formal, passando, pouco a pouco, a criar uma linguagem nova e pessoal, sendo atualmente considerado um dos melhores representantes das tendências da música brasileira do período pós-nacionalista. (NEVES, 1981)

Almeida Prado, em entrevista a Hideraldo GROSSO (1997, p.195), declara-se um apaixonado pelo piano nesta frase: “Eu amo o piano, eu penso-piano (sic) como Chopin. Eu orquestro como um grande piano, por isso a presença das ressonâncias em todas as minhas obras.” Esta postura em relação ao piano contribui para justificar sua numerosa obra para este instrumento e a intensa exploração de suas possibilidades tímbricas, bem como a criação do “Sistema Organizado de Ressonâncias”³ na época da composição de *Cartas Celestes I*. Sobre o aspecto da ressonância, ASSIS (1997, p.3) comenta que:

“... este compositor trata o piano, de maneira geral, por sua qualidade de ressonância. Em muitos momentos, o instrumento deixa de ser apenas o veículo de apresentação da estrutura musical e passa a ter um valor estruturante ...” . ASSIS (1997, p.2) ainda destaca o aspecto tímbrico na obra de Almeida Prado, relacionando-o diretamente à interpretação. “... O timbre está diretamente relacionado com o ato interpretativo e, ao tomar consciência disto, o intérprete se sentirá como um pesquisador das potencialidades sonoras de seu instrumento e de si próprio, desenvolvendo assim a sua escuta e conseqüentemente, uma performance mais sensível.”

³ Neste sistema o compositor trabalha com 4 zonas variáveis de densidades sonoras agrupadas em maior ou menor grau de ressonância, são elas: Zona de Ressonância Explícita, Implícita, Múltipla e Não-Ressonância .

A mais recente divisão da obra de Almeida Prado realizada por MOREIRA (2002, p.43) aponta quatro fases, precedidas pelas obras da infância, de acordo com as técnicas composicionais utilizadas, sendo elas: Infância: 1951-59, 1ª fase: – Nacionalista 1960 – 65, 2ª fase: - Pós-tonal 1965 – 73, 3ª fase: - Síntese 1974 – 82, 4ª fase: - Pós – Moderna 1983 até hoje. Segundo Almeida Prado,

A 4ª fase, a Pós-Moderna [...] começou com os *Poesilúdios* e vai até agora, nesse instante. É uma fase de saturação de todos os mecanismos: astronômico, ecológico, afro, etc. Após a 6ª *Carta Celeste*, composta em 1982, [...] resolvi fazer colagens, claramente visíveis nos *Poesilúdios*. Uma total ausência de querer ser coerente, um assumir o incoerente, é uma fase nova em relação as anteriores, embora tenha algumas coisas das outras. O que nasceu com os *Poesilúdios* foi uma atitude de maior liberdade. MOREIRA (2002, p.47)

Ao longo de sua carreira, ao compor, recorre freqüentemente à cinco principais temáticas: Mística (Inspiração nos ritos judaico-cristãos), Ecológica, Astrológica, Afro-brasileira (inspiração nas religiões afro-brasileiras) e Livre (onde estão inseridos os *Poesilúdios*).

Os 16 *Poesilúdios* são organizados em dois cadernos: o primeiro, composto em 1983, constitui-se de 5 peças que, segundo Almeida Prado, contém contornos bem definidos retratando alegria, o dia e a luz. O segundo caderno, de 1985, contendo o restante da coleção, ele diz ser inspirado em noites de várias cidades ou locais, retratando sentimentos de solidão e saudade, possuindo contornos indefinidos e difusos (informação pessoal). MOREIRA (2002. p.12)

explica cronologicamente a composição dos *Poesilúdios*.

“A obra *16 Poesilúdios* foi composta em dois momentos: 1983 (*Poesilúdio 1-5*) e 1985 (*Poesilúdios 6-16*). Ao observarmos a data da composição de cada peça, notamos que a primeira série foi composta provavelmente durante os meses de setembro e outubro de 1983, já que o *Poesilúdio nº 1* traz a inscrição Setembro de 1983 e o *Poesilúdio nº 5*, apenas 1983, mas no *Poesilúdio nº 4* a notação é mais precisa: 23/10/1983. O segundo grupo de peças foi composto durante o espaço de um mês: entre 09/08/1985 e 08/09/1985. A grande maioria das peças foi escrita em Campinas.”

Os *Poesilúdios* são “como *flashes*, momentos; combinação de poesia e prelúdio. Peças curtas, pictóricas, evocativas de atmosferas e lugares.” (GANDELMAN 1997, p.237). O nome *poesilúdio* foi criado pelo próprio compositor e, segundo ele, esta obra representa um microcosmos dentro da sua produção pianística, ocupando um espaço semelhante ao dos *Ponteiros*, dentro da produção de Camargo Guarnieri⁴. Durante o estudo ao piano dos *16 Poesilúdios* realizado pela autora e conforme a observação feita por GANDELMAN (1997), percebeu-se que o compositor utiliza diversos recursos comuns à técnica pianística tradicional como trinados, notas repetidas ou dobradas, acordes repetidos, passagens escalares e arpejadas em movimento rápido, grandes extensões, mudanças súbitas de toque na alternância entre as partes cantadas e os efeitos percussivos do instrumento. Associa a estes recursos pianísticos um amálgama de procedimentos composicionais como atonalismo, polimodalismo e politonalismo, modos de transposição limitada⁵,

⁴ Almeida Prado, em entrevista a esta autora, em 31/05/2002.

⁵ Modos criados por Messiaen e que contém de seis a dez graus e possuem número limitado de transposição. São eles: Modo1, C-D-E-F#-G#-A#; Modo2, C-C#-D#-E-F#-G-A-A#; Modo3, C-C#-D-E-F-F#-G#-A-A#; Modo4, C#-D-D#-F#-G-G#-A; Modo5, C-C#-D-F#-G-G#; Modo6, C-C#-D-E-F#-G-G#-A#; Modo7, C-C#-D-D#-E-F#-G-G#-A-A#. (MOREIRA, 2002).

emprego de harmonia jazzística , sistema de colagem . O ritmo é altamente elaborado e em alguns momentos torna-se o fio condutor da obra. Entre os procedimentos rítmicos utilizados podemos citar: metros e subdivisões irregulares e livres, variações de compasso, ausência de fórmulas de compasso, tempo indicado pela unidade de tempo, polirritmia , características rítmicas da música brasileira e também de outros países. Outro aspecto importante a ser ressaltado é a utilização do pedal e variedades de toques que instigam o intérprete a uma especulação constante do “colorido” pianístico, pois como afirma Almeida Prado, nesta obra “... tudo é timbre, os *Poesilúdios* é uma obra em que você se diverte com o timbre o tempo todo.”⁶

A principal razão da delimitação desta pesquisa no segundo caderno de *Poesilúdios*, foi seu caráter mais revolucionário do ponto de vista composicional e do timbre, em relação ao primeiro caderno e, também, a proposta da coleção de noites, “com contornos não definidos” (informação pessoal), mistérios de cidades e locais diferentes, como declarado por Almeida Prado.

“... passados dois anos, em 1985, eu resolvi continuar, mas queria que fosse algo além de *Poesilúdios: Noites*. Seriam mistérios – mistérios de Tóquio, mistérios de Madagascar – e substituindo a palavra mistérios, noites. Porque existem as *Noches de los jardines de España* do Manuel de Falla, que são situações de fontes, de jardins não muito nítidos, mas oníricos. As noites na Espanha tem um sentido muito místico por causa de São João da Cruz – a noite da alma, na qual você tenta imaginar Deus no escuro da noite, mas não consegue vê-lo. Tudo isso formou um amálgama e eu continuei os *Poesilúdios* com *Noites*.”⁷

⁶ Almeida Prado, em entrevista a esta autora, em 29/10/2003.

⁷ Almeida Prado, em entrevista a Moreira (2002, p.68).

1.1 METODOLOGIA

Atualmente pode ser considerada significativa a listagem bibliográfica disponível referente a Almeida Prado, incluindo teses, monografias e artigos. Mesmo tendo buscado utilizar todo este material, duas fontes foram selecionadas como referências centrais para o presente trabalho:

_ “O timbre em *Ilhas e Savanas* de Almeida Prado. Uma contribuição às práticas interpretativas”, de Ana Cláudia ASSIS (1997). Nesse trabalho a autora enfatiza a importância de se abordar a obra de Almeida Prado do ponto de vista do timbre e da ressonância, relacionando suas estruturas e procedimentos composicionais à descrição de cada peça dada pelo compositor.

_ “A Poética nos 16 *Poesilúdios* para Piano de Almeida Prado. Análise Musical”, de Adriana Lopes da Cunha MOREIRA (2002). Esse trabalho apresenta uma análise de aspectos da estrutura composicional nos 16 *Poesilúdios*, utilizando a técnica de análise da teoria dos conjuntos desenvolvida por Allen Forte, análise do contorno melódico, e análise da estrutura através de sínteses contrapontísticas. Acompanha o trabalho a gravação da obra em *compact disc*, fotos de pinturas, e outros materiais que motivaram a criação das peças, entrevistas com os artistas dos quadros, transcrições dos *Poesilúdios* 6 a 16 pelo programa *Encore*, uma entrevista que

trata com detalhes a visão de Almeida Prado sobre sua obra. Como a dissertação citada já constituiu-se em uma importante fonte de embasamento teórico devido à qualidade e clareza das informações e análises, o presente trabalho busca objetivar especificamente os aspectos pianísticos e interpretativos dos *Poesilúdios*.

Foram feitas consultas em tratados de técnica pianística, incluindo o livro “Teoria da Aprendizagem Pianística”, de José Alberto KAPLAN (1985), *Art of Piano Playing*, de Georg KOCHVITSKY (1967), “ Como Devemos Estudar Piano”, de LEIMER & GIESEKING (1949) e a dissertação de mestrado “Da Importância dos Movimentos Pianísticos”, de Luiz Henrique SENISE (1992), pois nesses livros os autores enfatizam, de maneira geral, a necessidade de um estudo consciente, em que é essencial ter previamente o entendimento e a imagem sonora da obra para a escolha correta do meio de execução. Mesmo que eventualmente, não tenham sido citados no decorrer do trabalho, tais livros constituíram-se em importante bibliografia de apoio para esta pesquisa.

A análise das estruturas formais e processos composicionais da linguagem de Almeida Prado nesta coleção, para a verificação de suas implicações na técnica do instrumento e na interpretação da obra, teve como embasamento não só a minha experiência anterior com análise formal mas, também, a análise feita por MOREIRA (2002). Os aspectos abordados foram: melódicos, rítmicos, harmônicos, de textura e forma e de exploração do instrumento.

A entrevista foi formulada de forma a não se repetirem as questões colocadas por MOREIRA (2002), a não ser quando outras dúvidas pudessem ser elucidadas. Procurou-se absorver o máximo da visão pessoal do compositor sobre esta obra, sendo abordadas questões sobre estética musical, pedalização, técnicas de composição, elementos que inspiraram a criação dos *Poesilúdios*, timbre, e recursos composicionais utilizados nos *Poesilúdios* que tenha correspondentes em outras obras de Almeida Prado.

No decorrer deste trabalho, paralelamente, foi realizado o estudo de todos os *Poesilúdios* ao piano. Esta prática teve como objetivo identificar e buscar recursos técnicos, como dedilhados, toques, gestos e pedalização, que melhor atendessem às exigências de interpretação do texto musical e de timbre, sugerido pelas citações extra-musicais . Por fim, os dois cadernos de *Poesilúdios* foram apresentados como programa do segundo Recital de Mestrado no auditório da Escola de Música da UFMG, onde foram gravados em *compact disc*, o qual acompanha este trabalho.

5.1 ENTREVISTA

Júnia Canton: Na entrevista com a pesquisadora Adriana Lopes MOREIRA (2002), você 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* me deparei 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, Schumman, 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: Você 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 você 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*, você atribui a idéia desta escrita a alguma passagem conhecida por você 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 ela 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 que você 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 passional, 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: Você 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 *Poesiludio 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 você 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 você comentasse a respeito do tempo a partir do compasso três, quando você introduz 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 você 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; têm 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: Por você 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.

