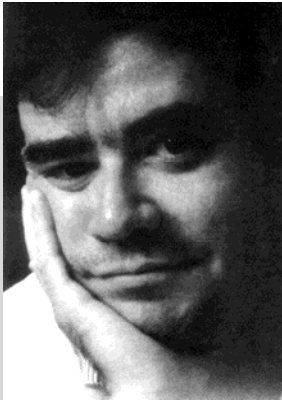


## Entrevista com o compositor Almeida Prado sobre sua coleção de *Poesilúdios* para piano solo.

### Interview with Brazilian composer Almeida Prado about his *Poesilúdios* collection for solo piano.



Júnia Canton Rocha (UEMG)  
Junia\_rocha@ig.com.br

Esta entrevista com o compositor paulista José Antônio Rezende de Almeida Prado, nascido na cidade de Santos a 08 de fevereiro de 1943 e hoje residente em São Paulo, foi realizada na Sala Sérgio Magnani da Fundação de Educação Artística (Belo Horizonte/MG), em 25 de outubro de 2003. Trata-se de uma versão revisada de parte da minha Dissertação de Mestrado *Decisões Técnico-Musicais e Interpretativas no Segundo Caderno de Poesilúdios Para Piano de Almeida Prado*, defendida em março de 2004, na Escola de Música da UFMG. Ao elaborar as questões, procurei absorver ao máximo a visão pessoal do compositor sobre os *Poesilúdios*, nas quais foram abordadas questões sobre estética musical, pedalização, técnicas de composição,

elementos inspiradores de sua criação, timbre e recursos composicionais utilizados nessa coleção de 16 obras para piano solo, e possíveis correspondências com outras obras de Almeida Prado.<sup>1</sup>

O nome poesilúdio foi criado pelo próprio compositor e, segundo ele, esta obra representa um microcosmos dentro da sua produção pianística. São organizados em dois cadernos: o primeiro, composto em 1983, constituiu-se de 5 peças que, segundo Almeida Prado, contém contornos bem definidos retratando alegria, o dia e a luz, sendo eles: *Poesilúdio nº 1- "Calmo , floral"*, *Poesilúdio nº 2- "Com múltiplas cores e intenções, eloqüente"*, *Poesilúdio nº 3- "Feliz"*, *Poesilúdio nº 4- "Calmo"*, *Poesilúdio nº 5- "Contínuo, calmo"*. O segundo caderno, de 1985, contendo 11 obras que completam a coleção, foi inspirado em noites de várias cidades ou locais, retratando sentimentos de solidão e saudade, possuindo contornos indefinidos e difusos, assim chamados, respectivamente: *Poesilúdio nº 6- Noites de Tóquio*, *Poesilúdio nº 7- Noites de São Paulo*, *Poesilúdio nº 8- Noites de Manhattan*, *Poesilúdio nº 9- Noites de Amsterdan*, *Poesilúdio nº 10- Noites de Madagascar*, *Poesilúdio nº 11- Noites de Solesmes*, *Poesilúdio nº 12- Noites de Iansã*, *Poesilúdio nº 13- Noites do Deserto*, *Poesilúdio nº 14- Noites de Campinas*, *Poesilúdio nº 15- Noites de Málaga*, *Poesilúdio nº 16- As Noites do Centro da Terra*.

**Júnia Canton: 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, as imagens sonoras naquela 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 (1997): "Eu amo o piano, eu penso piano, como Chopin, orquestra como um grande piano e suas ressonâncias". Este foi um ponto chave para o início da minha compreensão a respeito de sua obra.**

<sup>1</sup> A presente entrevista foi formulada de forma a não se repetirem as questões colocadas na entrevista sobre os *Poesilúdios* feita por Adriana Lopes da Cunha MOREIRA (2002), a não ser quando outras dúvidas pudessem ser elucidadas.

**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 em cores, ataques, ressonâncias e a forma virá submetida a esses estímulos de timbres; ela não vem em primeiro lugar. Se, por exemplo, eu fizer uma sonata que quero que seja uma sonata ortodoxa com dois temas, com desenvolvimento e reexposição, ela vai estar subordinada ao gesto do timbre. 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.

**JC:** O senhor comenta na entrevista com a pesquisadora Adriana Lopes da Cunha MOREIRA (2002) sobre sua liberdade no momento de compor, como por exemplo, utiliza o nacionalismo repetindo alguns cacoetes de Guarneri, Villa-Lobos ou vai para a música japonesa. . . não tendo um álibi que lhe prenda.

**AP:** Não. Nada, nada.

**JC:** E isto vai criando um novo pianismo.

**AP:** Claro.

**JC:** Conduz 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 do estudo e soluções técnico-musicais que encontrei para certas passagens inovadoras do ponto de vista da escrita pianística tradicional, principalmente no 2<sup>o</sup> caderno de *Poesilúdios*.

**AP:** Esta abordagem é muito nova, muito interessante. Por exemplo, os 55 *Momentos*, que na verdade são prelúdios, curtos, flashes sonoros, croquis eu diria, mas que não têm preocupação de título; são momentos 1, 2, 3, 4, 5... Já os *Poesilúdios* são descritivos, principalmente os do 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*, é 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 e 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 um acorde maior e nem menor, superou o maior e o menor, é a essência. Esta é a minha proposta.

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

**AP:** 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*.

**JC:** Durante a elaboração da minha dissertação e o estudo dos *Poesilúdios* no instrumento, observei que este idiomatismo suscita no piano situações inusitadas para o instrumentista do ponto de vista técnico e sonoro. Um exemplo seria a passagem *Rápido Estelar*, em *Noites de Tóquio*, onde temos notas repetidas de duas a duas no agudo, em movimento rápido e que, por utilizar a escala pentatônica, resulta em extensos intervalos, algumas vezes difíceis de serem realizados. A propósito, além de tratar-se de uma linguagem idiomática para o *koto*, o senhor atribui a idéia desta escrita a alguma passagem do seu conhecimento na literatura pianística?

**AP:** Que eu me lembre, ela tem muita ligação com as minhas próprias *Cartas Celestes* e neste momento eu faço uma analogia às estrelas. 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.

**JC:** Considero o *Rápido Estelar* como revolucionário do ponto de vista da linguagem pianística.

**AP:** É. Outro momento revolucionário muito interessante ocorre em *Noites do Deserto*, porque você tem uma melodia que é circuncidada; em torno dela circula 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 ocorre 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 esse efeito que é algo que outros compositores não têm. Como um culto.

**JC:** 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.

**AP:** Porque é um uníssono “enviesado”; Se você pega, por exemplo, os 15 *Flashes Sonoros de Jerusalém*, 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 afinada, criando uma coisa de Charles Ives, e que as pessoas não se dão conta de que aquilo é altamente vanguardista. 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 Amsterdam* é erótico, lembra as harmonias wagnerianas.

**JC: Algumas pessoas que me ouviram tocar *Noites de Amsterdam* lembraram-se de Scriabin.**

**AP:** Sim, Scriabin, Wagner, Strauss. Tem que tocar de maneira passional, cafona até. É Hollywood. *Noites de Amsterdam* 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 porque vêem o pé, outro que vê o olho; então o objeto de erotismo é pessoal, mas o arrebatamento não. É cinema.

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

**AP:** É. Este *Poesilúdio* foi inspirado em um cartão de Madagascar que recebi. Depois eu tinha visto um filme na televisão em que apareciam aquelas flores estranhas, aparecia um lagarto de quatro a cinco metros, tinha marimbondos, era um lugar muito bizarro. É como a 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 a cobrem. O acorde que aparece em forte no penúltimo compasso seria um aparecimento súbito da lua, que em seguida é encoberto com o acorde em pianíssimo; novamente as nuvens.

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

**AP:** 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 árabe. O rock não, não tem outro exemplo de rock, ele veio sozinho.

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

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

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

**AP:** Sim. Este é o último. E que vai ficando cada vez mais com menos notas.

**JC: 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. Cheguei à conclusão que ele tem que ser tocado de cor, porque o mínimo gesto da cabeça para olhar para a partitura já quebraria o clima.**

**AP:** Ah, é! Se você se mexer muito, quebra a atmosfera enigmática, zen do *Poesilúdio*. Tanto que ele não é um *Poesilúdio* 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.

**JC: É interessante a sensação de meditação que ele causa no intérprete, pois quando acabo de tocar tenho a impressão de que estou completamente interiorizada, concentrada.**

**AP:** 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 trabalha com a terapia Lacaniana, de repente 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; ou não volta mais. É uma reação violenta que isso provoca. Esse *Poesilúdio* [*Noites do Centro da Terra*] é isso, é dedicado ao médico com o qual eu fazia este trabalho.

**JC: Então eu posso provocar uma reação violenta do público?**

**AP:** Pode. Ele é a anti-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

**JC: Na minha opinião, de todos os *Poesilúdios*, sem dúvida este é o mais difícil de estudar, porque é muito árido.**

**AP:** Aí você me pergunta por que termino a coleção com ele; Eu digo que na hora terminou assim, não fui eu que a preendi. Haveria os de número 17, 18, 19, mas 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 número16? Mais nada.

**JC: 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*.**

**AP:** 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 o toco, é tão meu, que eu não posso dizer “põe pedal, porque é assim”. Você tem que encontrar a sua ressonância.

**JC: 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?**

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

**JC: É interessante o fato de o senhor ter encadeado o *Noites de Solesmes*, *Noites de Iansã* e *Noites do Deserto*, respectivamente os *Poesilúdios* 11, 12 e 13 por eles conterem símbolos religiosos. Foi proposital?**

**AP:** 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. É está perfeita a maneira como você toca. Você entendeu as ressonâncias muito bem.

**JC: Por ser um compositor essencialmente tímbrico, considero muito importante buscar inspiração nas descrições extra-musicais. Para interpretar suas obras. O que o Sr. Acha disso?**

**AP:** Sim, temos que buscar estas coisas, explorar estes símbolos, senão não há vida na música. Ela é morta.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Ana Cláudia de. *O Timbre de Ilhas e Savanas de Almeida Prado. Uma Contribuição às Práticas Interpretativas*. Rio de Janeiro, 1997. 179 f. Dissertação (Mestrado em Técnicas Interpretativas da Música Brasileira, Centro de Letras e Artes, UNIRIO).
- GROSSO, Hideraldo. *Os Prelúdios para Piano de Almeida Prado: Fundamentos para Uma Interpretação*. 1997. 247f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *A Poética nos 16 Poesilúdios para Piano de Almeida Prado: Análise Musical*. Campinas, 2002. 411f. Dissertação (Mestrado em Música, UNICAMP).
- ROCHA, Junia Canton. *Decisões Técnico-Musicais e Interpretativas no Segundo Caderno de Poesilúdios Para Piano de Almeida Prado*. Belo Horizonte, 2004. 125f. Dissertação (Mestrado em Performance Musical, UFMG)
- ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo. EDUSP, 2000. 946p.

---

**Júnia Canton Rocha** é Bacharel em piano pela Escola de Música da UFMG, Especialista em Técnicas Interpretativas da Música Brasileira pela ESMU da Universidade Estadual de Minas Gerais e Mestre em Performance pela Escola de Música da UFMG. Como recitalista já se apresentou nos estados de SP, RJ, PA, SC, MS, ES e MG. É detentora de nove premiações em concursos nacionais de piano. Atualmente é professora de piano da ESMU / UEMG, onde tem realizado trabalho didático com seus alunos, que se destacam pela conquista de cinquenta e cinco premiações em concursos nacionais de piano.