

INOVAÇÃO SONORA EM *NOITES DO DESERTO* DE ALMEIDA PRADO E SUA INTERPRETAÇÃO AO PIANO

Junia Canton Rocha

Bacharel em piano pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), especialista em Práticas Interpretativas da Música Brasileira da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e mestre em Performance Musical (UFMG). Atua como solista e camerista no Brasil e exterior e como professora de piano na UEMG. É detentora de mais de 200 prêmios em concursos nacionais e sul-americanos de piano.

junia_rocha@ig.com.br

Resumo: Este artigo faz parte de uma pesquisa maior que abrange a obra dos *16 Poesilúdios* de Almeida Prado e pretende mostrar como este compositor cria um efeito sonoro inovador no *Poesilúdio 13, Noites do deserto*. Através da análise do levantamento de aspectos técnico-musicais e referências extra musicais, demonstra-se como o intérprete pode proceder para alcançar e intensificar este efeito.

Palavras-chave: *Poesilúdio 13* de Almeida Prado; inovação sonora; interpretação.

Introdução

O presente artigo é fruto da minha experiência com a *performance* dos *Poesilúdios*, meu contato com o compositor, da minha dissertação de mestrado, defendida na Universidade Federal de Minas Gerais, em 2004, intitulada: *Aspectos Técnico - Pianísticos e Interpretativos do Segundo Caderno de Poesilúdios de Almeida Prado*. Na dissertação proponho uma abordagem, do ponto de vista da escrita e da interpretação pianísticas, do segundo caderno de *Poesilúdios* (1985) para piano solo de Almeida Prado. Utilizo o conhecimento teórico, empírico e didático vivenciado por mim como instrumentista, para enumerar aspectos técnicos, tímbricos, descritivos e para subsequentes sugestões de possibilidades interpretativas e soluções técnicas. Um aspecto fundamental e prazeroso foi a possibilidade de captar muito da concepção e imagem sonora do compositor a respeito dos *16 Poesilúdios*, através de palestras e comunicações pessoais como entrevistas e conversas informais. O contato mais

próximo com Almeida Prado assumiu 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 ideia original do compositor.

Ao estudar os *Poesilúdios* e elaborar minha dissertação, concluí que, para uma interpretação musical fundamentada da escrita pianística de Almeida Prado, seria relevante, além de um estudo mais específico, uma compreensão do seu posicionamento estético no cenário da história da música brasileira e tudo que o influenciava.

Na dissertação há uma entrevista com o compositor que descreve sua maneira de compor, um cd com a gravação da minha *performance* dos dezesseis *Poesilúdios*, em concerto, e as partituras do segundo caderno da coleção, editados no programa *encore* pela pesquisadora Adriana Moreira. No entanto, a delimitação deste artigo ao *Poesilúdio 13*, intitulado *Noites do Deserto*, reside no seu caráter mais revolucionário do ponto de vista composicional e do timbre em relação aos demais *Poesilúdios*.

No decorrer da análise deste *Poesilúdio*, chamo a atenção a respeito das citações extra-musicais e descrevo minhas sugestões técnico-interpretativas, por ter a convicção de que muito do resultado sonoro almejado pelo compositor, nessa peça, depende de nuances específicas de interpretação ao tocá-la.

Almeida Prado: formação e estilo

Almeida Prado incorporou, ao longo de sua carreira, diversas influências e aliou a elas uma enorme diversidade de fontes de inspiração. Em decorrência desse processo, produziu uma obra de inestimável valor e originalidade, rica em citações extra-musicais com uso da sinestesia para evocar cores e diferentes atmosferas, estabelecendo uma ponte de comunicação com o intérprete e consequentemente com o público.

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, nesse caso específico: sonata, tocata, tema e variações¹. Gradativamente, porém, a temática folclórica deu lugar à religiosidade, elemento constante na linguagem musical do compositor. Em

1 *Sonata n. 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).

1969 partiu para Paris, onde estudou com Nadia Boulanger e Olivier Messiaen. Absorvendo a influência dessas duas personalidades e a variedade de tendências da moderna música europeia, iniciou uma busca constante no campo da timbrística e da estruturação formal, passando, pouco a pouco, a criar uma linguagem nova e pessoal, tendo sido considerado um dos melhores representantes das tendências da música brasileira do período pós-nacionalista. (NEVES, 1981)

Almeida Prado, em entrevista a Grosso, 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” (PRADO *apud* GROSSO, 1997, p. 195). Essa 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”² na época da composição de *Cartas Celestes I*. Sobre o aspecto da ressonância, Assis 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 (ASSIS, 1997, p. 3).

Almeida Prado, para compor, recorria frequentemente a cinco principais temáticas: temática mística (inspiração nos ritos judaico-cristãos), ecológica, astrológica, afro-brasileira (inspiração nas religiões afro-brasileiras) e livre, em que as peças não se unem por uma única fonte de inspiração e na qual estão inseridos os *Poesilúdios*. 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 a 2010. 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

2 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 .

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 às anteriores, embora tenha algumas coisas das outras. O que nasceu com os *Poesilúdios* foi uma atitude de maior liberdade (PRADO *apud* MOREIRA, 2002, p. 47).

A obra 16 Poesilúdios

Os *16 Poesilúdios* são organizados em dois cadernos: o primeiro, composto em 1983, constitui-se de cinco peças que, segundo Almeida Prado, contêm contornos bem definidos retratando a alegria, o dia e a luz. O segundo caderno, de 1985, contém 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 verbal)³.

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, a obra representa um microcosmos dentro da sua produção pianística, ocupando um espaço semelhante ao dos *Ponteios*, dentro da produção de Camargo Guarnieri (Informação verbal)⁴. Durante o meu estudo ao piano dos *16 Poesilúdios* e conforme a observação feita por Gandelman (1997), observei que o compositor utilizou 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 esses recursos pianísticos um amálgama de procedimentos composicionais como atonalismo, polimodalismo e politonalismo, modos de transposição limitada⁵, emprego de harmonia jazzística e 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 das rítmicas de outros países. Outro aspecto importante a ser ressaltado

3 Informação obtida em conversa com Almeida Prado em 31 mar. 2002.

4 Informação obtida em conversa com Almeida Prado em 31 mar. 2002.

5 Modos criados por Messiaen que são constituídos 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#-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).

é a utilização do pedal e variedades de toques que instigam o intérprete a uma especulação constante do “colorido” pianístico, pois como afirmava Almeida Prado, nesta obra “[...] tudo é timbre, os *Poesilúdios* é uma obra em que você se diverte com o timbre o tempo todo” (Informação verbal)⁶.

Noites do deserto - Poesilúdio 13

Noites do deserto, assim como o *Poesilúdio Noites de Manhattan*, foi inspirado em “bate-papos” com amigos, diferentemente do restante da coleção inspirada em obras de arte. Esse poesilúdio é dedicado à Maria Aparecida Pacca, amiga de ascendência libanesa, com quem Almeida Prado conversava sobre possíveis viagens ao deserto (PRADO *apud* MOREIRA, 2002, p. 190).

Essa peça pode ser dividida em uma introdução (comp. 1), primeira parte (comp. 2 a 7), segunda parte (comp. 8 a 21). É interessante notar que o 2º compasso é um macro compasso⁷ de 49 pulsações.

A introdução, em caráter de recitativo, é formada por um macro compasso sem métrica indicada, subdividido em linhas pontilhadas. Segundo Moreira (2002), essas 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 (PRADO, 2003). Apesar da dinâmica delicada, *p* para a mão direita e *pp* para a mão esquerda, é interessante crescer e diminuir como demonstrado no exemplo n. 1. 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 traz retardar o tempo). Exemplo, FIG. 1:



FIGURA 1 - Compasso 1 do *Poesilúdio 13 Noites do deserto*

6 Informação obtida em conversa com Almeida Prado em 31 mar. 2002.

7 Termo utilizado por Assis (1997) e que será empregado neste trabalho sempre que me referir a compassos acima de 30 pulsações.

O toque deverá ser *cantabile*, com a “polpa”⁸ do dedo, abaixando a tecla devagar. Esses cuidados na maneira de tocar a introdução, aliados à sonoridade do falso modo árabe, a meu ver, 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*. Trata-se da reprodução, ao piano, de um “cânone acústico”. Esse efeito de cânone acústico ele observava tanto nas procissões religiosas do interior do Brasil, quanto no canto dos fiéis na esplanada das mesquitas em Israel. No caso das procissões do Brasil, ele dizia: “[...] você tem este efeito que eu chamo de cânone acústico, que não é cânone escrito, é cânone mal cantado” (PRADO, 2003).

Almeida Prado descreve as procissões do interior, em que um grupo de beatas andam e cantam desafinado um trecho da ladainha, enquanto outro grupo que vem mais atrás canta descontraído e em outro tom. Ainda mais atrás temos a bandinha que toca mais afinado, porém, também descontraído, tudo isso cria um efeito de *cluster*. O compositor comenta: “[...] este fluxo é uma coisa de Charles Ives! E que as pessoas não se dão conta de que aquilo é altamente de vanguarda e o compositor para captar este ‘errado’ tem que ter uma técnica abismal de composição” (PRADO, 2003).

Essa parte inicia-se com uma sequência de desenhos cromáticos agrupados de quatro em quatro fusas, com indicação movido e “com muito pedal”; em seguida esse 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 sequência de 9^{as}. O relevante 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, FIG. 2:

8 Muitos professores utilizam este termo para designar a região do tato, ou seja, a região de maior sensibilidade dos dedos. Richermi utiliza o termo entre aspas e se refere a essa região como aquela onde há “maior quantidade de tecido carnoso entre a tecla e o osso” (RICHERMI, 1997, p. 108).

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'legato' and 'poco rall'. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand with a pedal point. A fermata is placed over the final measure of the first system. The second system is marked 'A tempo' and continues the same musical material. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

FIGURA 2 - Compasso 2 do *Poesilúdio 13 Noites do deserto*

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

[...] *Noites do Deserto*, [...] 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. O árabe não tem harmonia, são oitavas, mas não oitavas muito afinadas, são desafinadas, desafinadas para nós, não pra eles. Isso.... Eu fiz um uníssonos atrapalhado, sujo, porque quando os árabe 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 atrapalhado. Um uníssonos que parece não ter centro, que fica no ar. Eu demorei muito para conseguir essa coisa, que é uma coisa que ninguém tem (PRADO, 2003).

As indicações presentes no início desta seção como “um canto beduíno”, movido e “com muito pedal”, conduzirão melhor o pianista às suas decisões interpretativas, como por exemplo, ao tocar a melodia, é bom lembrar as características guturais desses cantos beduínos e, assim, escolher um tipo de toque que faça essa melodia soar em destaque 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 ao tocar, para que a sonoridade não seja excessivamente refinada, proporcionando uma característica mais primitiva a esse 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 essa condução aconteça, esses grupos de fusas se transformam em gestos musicais ascendentes, no compasso 3 (exemplo 3, FIG. 3). Esses gestos musicais por sua vez conduzem ao trecho dos trinados. É importante observar que a partir do compasso três 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” (PRADO, 2003).

FIGURA 3 - Compassos 2-3 do *Poesilúdio 13 Noites do deserto*

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 a vontade fazendo amplo uso do “rubato” e dos sinais de “crescendo” e “decrescendo” (exemplo n. 8). 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 “decrecendo” destes exemplos, com exceção do exemplo n. 7, não são originais da partitura). Exemplo 4, 5, 6, 7 e 8, FIG. 4, 5, 6, 7 e 8:



FIGURA 4 - Compasso 1 do *Poesilúdio 13 Noites do deserto*



FIGURA 5 - Compasso 2 do *Poesilúdio 13 Noites do deserto*



FIGURA 6 - Compasso 2 do *Poesilúdio 13 Noites do deserto*

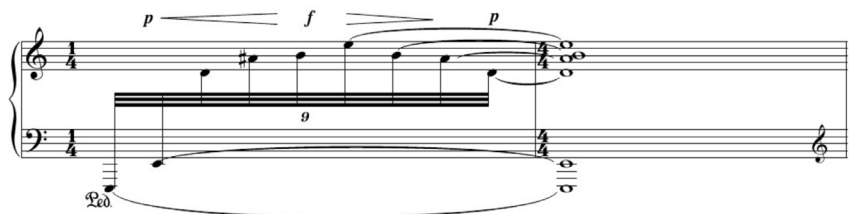


FIGURA 7 - Compassos 8-9 do *Poesilúdio 13 Noites do deserto*

Tempo livre, muito lento

In Loco

10

p

pp

FIGURA 8 - Compasso 10 do *Poesilúdio 13 Noites do deserto*

Os gestos musicais descendentes do compasso 19 conduzem à fermata do compasso 20, em que se deverá ouvir um grande acúmulo de ressonância através do emprego do pedal direito (é relevante saber que quando Almeida Prado utiliza compasso em branco com fermata, é para deixar soar a ressonância anterior indefinidamente, até quase extinguir o som). Exemplo n. 9 (FIG. 9): o intérprete, ao iniciar os trinados do último compasso, poderá utilizar um pouco dessa 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. Exemplo n. 9, FIG. 9: a oscilante sonoridade resultante desse procedimento associada ao “decrescendo”, remete às efêmeras miragens desérticas.

17

pp

p

pp

9

19

7

8^{va}

Tempo livre

20

ppp

pp

Figura 9. Compassos 17-21 do *Poesilúdio 13 Noites do deserto*

Concluo que para o efeito sonoro almejado pelo compositor é imprescindível a escuta atenta do pianista , devendo este, utilizar todas as gradações possíveis de pedal como meio pedal quarto de pedal e pequenas correções, tremendo o pé em movimentos bem curtos. A dinâmica deve oscilar entre breves crescendos e diminuendos, e o pianista deve ter domínio absoluto da velocidade da descida da tecla antes de sua chegada ao fundo do teclado, para produzir várias nuances de som.



REFERÊNCIAS

ASSIS, Ana Cláudia de. *O timbre de ilhas e savanas de Almeida Prado*. Uma contribuição às práticas interpretativas. 1997. 179 f. Dissertação (Mestrado em Técnicas Interpretativas da Música Brasileira) – Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro, UNI-RIO, Rio de Janeiro, 1997.

GANDELMAN, Salomea. A obra para piano de Almeida Prado. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 115-120, 1991.

_____. Salomea. *36 compositores brasileiros - obras para piano (1950 a 1988)*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

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, 1997.

MESSIAEN Olivier. *Technique of my musical language*. Tradução de John Sattertfeld. Paris: Leduc, 1942.

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

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981. 199p.

PRADO, José Antônio Rezende de Almeida. *Cartas celestes: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais*. 1985. 2 v. Dissertação (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 1985.

PRADO, Almeida. [Sua coleção de poesilúdios para piano solo]. Belo Horizonte, Minas Gerais, 25 out. 2003. Entrevista concedida à Junia Canton Rocha.

RICHERME, Cláudio. *A técnica pianística: uma abordagem científica*. São Paulo. AIR Musical, 1996.

ROCHA, Júnia Canton. *Memorial do recital*. 2001. 33f. Memorial (Especialização em Técnicas Interpretativas da Música Brasileira) – Escola de Música /UEMG, Belo Horizonte, 2001.

ROCHA, Júnia Canton. *Decisões técnico-musicas e interpretativas no Segundo Caderno de Poesilúdios Para Piano de Almeida Prado*. 2004. 99f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da UFMG, 2004.

Sound innovation in *Noites do deserto* de Almeida Prado and their interpretation on the piano

Abstract: This article is part of a search covering the work of the *16 Poesilúdios* by Almeida Prado. Its objective is shows how this composer creates a innovative sound effect in Poesilúdio 13, *Noites do Deserto*. Will be shown, by the analysis of the technical-musical aspects and extra musical references, how a interpreter can proceed to create this effects and intensify them.

Keywords: Poesilúdio 13 by Almeida Prado; sound innovation; performance.