Flashes *de Almeida Prado por ele mesmo*

Adriana Lopes da Cunha Moreira

Resumo: Este trabalho traz uma compilação da entrevista concedida pelo compositor Almeida Prado a Adriana Lopes no dia 01 de maio de 2002. Naquela ocasião, a pesquisadora havia concluído sua Dissertação de Mestrado intitulada A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado: análise musical e se preparava para a gravação de um CD com a obra (Moreira, 2002). O compositor reporta-se a procedimentos referentes a composição, análise musical e interpretação, com especial ênfase: à subdivisão de sua obra em quatro fases nesta pesquisa; ao uso não ortodoxo das técnicas de composição existentes; à valorização da ressonância; ao transtonalismo; à análise e execução dos 16 Poesilúdios e ao emprego da técnica da teoria dos conjuntos para a análise de sua obra.

Palavras chave: Almeida Prado. Música para piano – Análise. Teoria dos conjuntos.

Abstract: This work contains parts of the Almeida Prado's interview conceived to Adriana Lopes in 2002, May, first. In that opportunity, she had written the dissertation A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado: análise musical and played the work 16 Poesilúdios After that, she recorded the pieces in a CD (Moreira, 2002). In this interview, the composer focused: the subdivision of his work in four phases in this research; his unconventional use of usual compositional techniques; his resonance use; the transtonalism; Adriana Lopes's analysis and performance; and the use of set theory for analysis.

Key words: Almeida Prado. Piano music – Analysis. Set theory.

Subdivisão da obra de Almeida Prado em fases[1]

Na fase Nacionalista [1ª fase] estão as obras compostas durante o estudo de composição com Guarnieri e de harmonia e contraponto com Osvaldo Lacerda. Existia uma influência estética "marioandradeana".

O Pós-tonal [2ª fase] seria quando deixei o Guarnieri. Fiquei durante um período em Santos tendo Gilberto Mendes como meu "mestre informal" e conheci Stockhausen, Berio, Nono, Schoenberg, Messiaen, Boulez. O período em Paris não foi uma ruptura, mas uma apoteose, porque, na verdade, eu já estava fazendo música atonal livre e serial quando cheguei em Paris. Lá, continuei este processo de uma maneira mais consciente, através de Messiaen e Nádia, e de outras influências, sobretudo Ligeti, Xenakis, Stockhausen.

Na 3ª fase [de Síntese], há cinco temáticas convivendo

ecumenicamente, paralelamente, cada uma tendo o seu próprio ritmo. Essa fase vai até 1983.

Depois vem a 4ª fase, a Pós-Moderna, que começou com os Poesilúdios e vai até agora. É uma fase de saturação de todos os mecanismos: astronômico, ecológico, afro, etc. Após da 6ª Carta celeste, composta em 1982, eu disse: "Chega! Agora eu quero reler". Influenciado pelos pintores da Unicamp – Suely Pinotti, Bernardo Caro, Berenice Toledo, Fúlvia Gonçalves, que estavam fazendo releituras de Monalisa, Braque, etc., eu resolvi fazer colagens, claramente visíveis nos Poesilúdios. 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.

Cartas Celestes

A Carta Celeste composta em 1974 surgiu a partir de uma encomenda para um evento no Planetário do Ibirapuera. Tinha que ser uma "música de fundo", que durasse 20 minutos, abstrata e que não tivesse uma temática muito nítida, para não distrair as pessoas durante o show das estrelas. Assim, a razão que me levou a compor foi totalmente material.

Com a finalidade de dar unidade ao show do Planetário, criei livremente 24 acordes atonais, que correspondem a cada letra do alfabeto grego, e que, por sua vez estão associadas (nos livros de astronomia) a cada estrela, de acordo com sua luminosidade e grandeza. Este material não temático, mas fixo, substituiria um tema, porque a cada vez que aparecesse uma constelação, surgiria o acorde associado a ela (mesmo que quem estivesse ouvindo não percebesse essa relação).

Eu quis começar a obra com um "cluster" em movimento. O piano com o pedal abaixado daria um tumulto de harmônicos que iriam se acumulando do agudo para o grave, criando uma espécie de poeira cósmica de luminosidade difusa e isso seria acompanhado pelo decrescer da luz no Planetário. Em seguida, apareceriam: o Planeta Vênus, a Via Láctea e as demais constelações, que se sucederiam de acordo com o roteiro que eu havia

recebido do Planetário. No final, a luz ia aumentando e o movimento ao piano seria do grave ao agudo.

Ficou uma obra, modéstia à parte, totalmente genial, na música brasileira e universal, e aconteceu por acaso. Foi estreada [em auditório] por mim num recital em Genebra e foi um sucesso escandaloso, de crítica e de público. E logo foi impressa na Alemanha.

Logo em seguida, toquei a obra na Unicamp. O musicólogo Yulo Brandão ouviu e me disse: "Almeida Prado, você criou uma coisa nova: o transtonalismo. É um Dó maior novo, da ressonância - tem a quinta, as oitavas, a ressonância de sétima, o fá sustenido e aquela ressonância toda de um espiral, de um arco. E como você persiste muito nisso, torna-se uma estética. Você criou o 'sistema das ressonâncias'". A partir de então, sempre que eu queria uma certa ressonância luminosa em uma composição, utilizava esse recurso.

Quando eu voltei às Cartas Celestes, em 1981, comecei a utilizar as ressonâncias inferiores. Compus as Cartas Celestes de nºs 2 a 6 conscientemente. Achei que havia criado um sistema que ao mesmo tempo é uma atitude muito livre, sem regras. É quase uma situação sonora na qual você se apóia às vezes.

Em minha tese (Prado, 1986), *tentei racionalizar um pouco. O transtonal refere-se a uma mistura de serial, com atonal, com tonal. É o uso livre das ressonâncias, com alguns harmônicos usados de maneira consciente e outros como notas invasoras. Você manipula o som como a uma escultura, dentro dessa lembrança de ressonância. Minha tese é muito imprecisa nesses postulados. Ainda bem, porque há margem para um outro compositor continuar meu trabalho. Não sou dono dele.*

Os pais das minhas Cartas Celestes são: Chopin, Beethoven em algumas ressonâncias, Debussy e Messiaen. Mas, mais do que Mesiaen, Chopin.

Ressonância

Minha obra não é sempre que é transtonal. Acho que os Poesilúdios são até um pouco anti-transtonais. Nessas peças, se você usar muito o pedal, você perde a polifonia. Acho que é um pedal mais tradicional, mais "clássico", respeitando as harmonias. Com exceção, por exemplo, do Poesilúdio nº13.

Interpretação

Sempre emocional! Logicamente lírica. O intérprete tem que ter um emocional violento, um grande lirismo, essa coisa da respiração interrompida, para poder passar pra quem ouve. Ou então é inútil. Não só na minha obra, mas em Beethoven, em Mozart, em Bach, em tudo.

Unidade

Uso uma certa volta, uma certa repetição de uma estrutura para criar uma unidade. Pode ser um pequeno tema, uma alusão. E existe um centro.

Multiplicidade

Através das texturas, dos timbres, do toque, do ataque no piano, das dinâmicas. Sou um compositor muito tímbrico. Você não pode tocar minha música sem pensar no timbre, sem procurar efeitos de ataque, pesquisar se você põe o pedal logo ou não põe. Você tem realmente que pesquisar, porque não está na partitura.

Composição e análise segundo a *Teoria dos conjuntos*

Quando componho, não penso em nada. A música vai inteira. Quando compus os "Poesilúdios" eu já os havia preparado em todas as minhas obras anteriores sem saber. Isso não vem do nada.

Eu acho essa análise com conjuntos a mais próxima do que realmente é. Você não pode analisar utilizando A, B, ou mesmo tematicamente, não é bem isso.

Eu acho que análise é uma maneira de você ver a obra. Você pode ver a obra através dessa estética de conjuntos, ou através da soma de dinâmicas, ou... são estilos de análise. Mas eu acho que para essa obra, sobretudo, a análise com conjuntos talvez seja a mais interessante. É rica essa análise com conjuntos! E depois outros compositores podem encontrar aqui caminhos diferentes, senão uma tese perde o sentido.

16 Poesilúdios

Os Poesilúdios aconteceram na época em que eu tinha atividades múltiplas: era Diretor do Instituto de Artes da Unicamp, professor, pianista, fazia televisão, rádio, era improvisador. Foi "a época de ouro". Essa agitação e riqueza me fizeram compor os Poesilúdios.

Eu queria sair do transtonal. Então fiz uma peça para violão com a finalidade de presentear o Vice-Reitor, Ferdinando Figueiredo. Compus um Prelúdio e pensei em algo que não fosse Prelúdio, mas que ao mesmo tempo fosse... Poesilúdio! Porque a partitura do Poesilúdio nº1 para violão tem como epígrafe um verso do Fernando Pessoa. Quando o Ferdinando tocou, gostei tanto que quis tocar também. Como não toco violão, "pianizei-a".

O ***Poesilúdio nº1*** *é quase que uma releitura de um Ponteio de Guarnieri, de uma Paulistana de Santoro. É uma peça muito singela, mas que tem momentos transtonais - são dois ápices, dois "flashes".*

O Bernardo Caro havia pintado um quadro que tinha intenções múltiplas... ***Poesilúdio nº2****! O Poesilúdio nº2 tem um pouco de atonal, um pouco de barroco. É um pouco um rondó também. Há um "não senso". É um "patchwork". Foi a primeira vez, em toda a minha escrita musical, que fiz uma colagem como essa. Depois utilizei esse recurso em outras peças.*

A Suely Pinotti criou uma série de quadros em que havia crianças brincando. Uma espécie de textura meio cubista e transparente. O ***Poesilúdio nº3*** *é uma releitura do pianismo das "Cirandas" de Villa-Lobos em que cada textura é um brinquedo. Tem*

diversos conjuntos que explicam até essa disparidade de texturas.

*O **Poesilúdio nº4** é o mais genial do primeiro ciclo. A Berenice Toledo fez um quadro em que havia formiguinhas (pintadas) andando... Tem um coral, depois as formiguinhas imitam, respondendo "insetamente". Isso só pode ser analisado com a teoria dos conjuntos. No final, há uma Coda, mas interrompida, igual à que Beethoven fez na Sonata Appassionata.*

*O **Poesilúdio nº5** é uma Passacaglia. Uma Passacaglia de sete tempos, que viram seis. Só me dei conta disso depois que conversei com a Maria Lúcia Pascoal e ela me disse que vocês haviam descoberto isso.*

Passados dois anos, em 1985, resolvi continuar, mas queria que fosse algo além de Poesilúdios. Seriam mistérios. Existem as Noches de los Jardines de España do Manuel de Falla, que são situações de jardins oníricos. E as noites na Espanha têm 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". O segundo ciclo é muito mais revolucionário do que o primeiro. Os 16 Poesilúdios nunca foram tocados. Você está fazendo a estréia dessa obra, sabia?

*No **Poesilúdio nº6**, "Noites de Tóquio", há uma imitação do koto. Existem, principalmente, propostas que depois são desenvolvidas. Isso é muito rico como idéia. Veja nos compassos 13, 15 e 17, a ausência e a presença de acompanhamento, e esse conjunto que vai sendo ampliado. Repare que quando eu entro sem querer no Nacionalismo, repito um cacoete de Guarnieri, Santoro, Mignone, ou Villa-Lobos. E que quando saio do Nacionalismo e vou fazer música japonesa, renovo a textura, sou totalmente livre para fazer o que quiser.*

*Eu queria que o **Poesilúdio nº 7** fosse aquele rock "trash". Na sua interpretação, você fez um rock genial – está aquele rock batido, quase que tocado de pé, como nos anos 60, e eu quero assim, senão não é rock. Essa peça é minimalista, porque repe-*

te sempre a mesma estrutura e esse mínimo é ré-fá-lá..

A Lúcia Ribeiro fez uma exposição de quadros em que corpos eram retratados. Você não sabia quem era a mulher, quem era o homem. Essa ambigüidade era muito sensual e cada um tirava a sua conclusão. Então fiz o ***Poesilúdio nº9****, "Noites de Amsterdã", com essas harmonias um pouco "wagnerianas", para passar esse erotismo. Todo o material central é uma marcha harmônica, mas o ritmo e a medida irregular não permitem que isso seja percebido de imediato. O erótico está principalmente no rubato.*

O ***Poesilúdio nº11*** *tem duas texturas: os sinos e o canto gregoriano. Essa melodia gregoriana é uma salmodia. Perceba que a ressonância vem escrita. Na última linha, deixe o pedal.*

Essa escala em uníssono no início do ***Poesilúdio nº13*** *é um falso modo árabe. A música árabe não tem harmonia - são só melodias em uníssono. Mas esse uníssono não é muito afinado e, quando há oitavas, elas não são muito justas. Então, para dar a impressão de algo primitivo, desafinado, mas dentro do sistema temperado do piano, sujei esses uníssonos [com sétimas e nonas]. Isso é um achado tímbrico muito interessante, que aparece aqui pela primeira vez. Depois, repeti isso nos Flashes de Jerusalém.*

O ***Poesilúdio nº14*** *é dedicado ao escritor Eustáquio Gomes, que havia feito um libreto intitulado A febre Amorosa e que não foi desenvolvido por mim enquanto ópera. Esse Poesilúdio é um croqui harmônico da ópera que não existiu. É uma aquarela, um arco-íris à noite.*

O ***Poesilúdio nº16****, "As noites do centro da Terra", é o mais vanguardista de todos. Uso o silêncio como uma entidade musical, assim como Beethoven na Sonata Patética. Não é uma ausência de música, é música também. Só que sem ser tocada. O pianista não pode simplesmente contar. A encenação – com um ar grave – é necessária. Tem que fazer "mise en scène". Eu exijo isso!*

Na ocasião eu fazia psicanálise e estava passando por um processo muito doloroso de entrar em mim e descobrir coisas. Aí pensei: "Como é que eu vou imaginar isso em música? Vou tirando as ilusões, tirando o que não é verdade... Aí fica a essência". Como eu havia começado a peça com Fá menor, então terminei com fá-do, sem ser maior ou menor – é o fá-do e depois não tem mais nada, é o silêncio. É o centro da Terra de dentro de você – um centro da Terra como o do Júlio Verne, que é água, é vida. Você pensa que encontrará respostas, mas encontra o silêncio. Um silêncio que tem essa aparência. Um deserto. Quando você não explica mais, a coisa é.

Referências bibliográficas:

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. **A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado:** análise musical. Dissertação (Mestrado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes, Departamento de Música, 2002, pp. 8-17 e 35-85.
PRADO, José Antonio R. de Almeida. **Cartas celestes:** uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais. Tese (Doutorado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 1986.

Notas:

[1] A **1ª Fase, Nacionalista** (1960-65), contém obras compostas sob a orientação de Camargo Guarnieri, que refletem o estudo do folclore segundo a estética de Mário de Andrade, marcado pelo uso do modalismo. A **2ª Fase, Pós-tonal** (1965-73), reflete o contato com os sistemas de estruturação musical desenvolvidos após a dissolução da tonalidade, na Europa, a partir do início do Século XX. A **3ª Fase, de Síntese** (1974-82) está relacionada ao domínio sobre as técnicas de composição apreendidas, liberdade no uso das mesmas, fusão de conceitos e a concepção do "Sistema de organização das ressonâncias", utilizado na composição de *Cartas celestes*, sua obra mais aclamada. A **4ª Fase, Pós-Moderna** (1983 até hoje), reflete um processo de auto-releitura iniciado durante a composição dos *16 Poesilúdios* para piano. Durante as duas últimas Fases, cinco temáticas principais coexistem em sua obra. As peças com **Temática Mística** possuem uma motivação espiritual; as com **Temática Ecológica** refletem sua preocupação com a ecologia; as com **Temática Astrológica** incluem as catorze *Cartas Celestes*; as com **Temática Afro-brasileira** são motivadas pela beleza plástica dos ritos de religiões afro-brasileiras e as obras com **Temática livre** incluem os *16 Poesilúdios*.

Adriana Lopes da Cunha Moreira - Mestre em Artes/Análise Musical (UNICAMP 2002), bolsista FAPESP. Cursa Doutorado em Música/Análise Musical na UNICAMP. É professora de Percepção musical na ECA/USP. Atua como camerista e recitalista. Gravou o CD intitulado *Almeida Prado: 16 Poesilúdios, Barcarola e Ta'aroa* (2002/03), que será distribuído pela *Daklylos* no mercado fonográfico nacional e internacional.
e-mail: adrimauricio@dglnet.com.br