

## Metasserialismo em *Ilha das Flores*, de Almeida Prado

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO  
SUBÁREA: Teoria e Análise Musical

Gregório dos Santos Oliveira  
USP - [pianogregorio@gmail.com](mailto:pianogregorio@gmail.com)

**Resumo:** Em *Ilhas*, Almeida Prado cria o que chama de “blocos sonoros referenciais”, fixando as alturas a serem utilizadas na composição de cada uma das peças. *Ilha das flores*, sexta peça do ciclo, articula junto aos blocos referenciais determinados “elementos invasores”, criando uma dicotomia que acaba por definir a estrutura formal da obra. Neste trabalho analisaremos como são formados esses elementos invasores, assim como seu papel na articulação do discurso musical. Para isso, além de uma análise guiada pelos parâmetros musicais, traremos conceitos da Teoria dos Conjuntos, como apresentada por Straus (2016).

**Palavras-chave:** Almeida Prado. Teoria dos conjuntos. Análise Musical.

### Metasserialism of *Ilha das Flores* by Almeida Prado

**Abstract:** In *Ilhas* (Islands), Almeida Prado presents what he calls “reference sound blocks”, which fixates specific pitches for each of the pieces. *Ilha das flores*, the sixth piece of the cycle, brings together with the reference blocks foreign elements, creating a dynamic which defines the formal structure of the work. In this paper, we will analyse how these foreign elements are created, and its role in the musical discourse. For that, besides an analysis based on musical parameters, we will use the Pitch Class Set Theory, as presented by Straus (2016).

**Key-Words:** Almeida Prado. Pitch Class Set Theory. Musical Analysis.

### 1. Introdução

José Antônio Rezende de Almeida Prado (1943-2010), natural de Santos, foi um compositor bastante prolífico, deixando mais de 600 obras escritas.<sup>1</sup> Apesar da grande variedade na instrumentação de suas peças, por ser pianista de formação, o piano desempenhou um papel central em seu desenvolvimento estético. Sua produção é bastante diversa, assim como a de muitos compositores brasileiros da segunda metade do séc. XX, podendo ser classificada cronologicamente através das influências estéticas presentes em cada período.

*Ilhas*, composta em 1973, se insere no período que Almeida Prado autocalifica como de consolidação de sua linguagem (CORVISIER, 2015, p. 7), apresentando processos composicionais que se tornaram marcantes em sua produção subsequente. Cada peça deste ciclo é composta a partir de blocos sonoros referenciais, que são definidos através de seu potencial de ressonância<sup>2</sup> e distribuídos nos diferentes gestos, motivos e texturas que estruturam cada uma das *Ilhas*. Esses blocos sonoros são apresentados no prefácio lado a lado com epígrafes descritivas, que auxiliam o intérprete a definir a dimensão expressiva de cada peça.

Em carta a Ana Cláudia Assis, Almeida Prado afirma que

“[...] utilizava de processos seriais atonais, com um pensamento de fixar os acordes, como se fossem ‘tonalidades’, sem o processo típico serial de Schoenberg, que após a série original, vem a inversão, o retrógrado e a inversão do retrógrado. Ilhas são situações-sonoras-estáticas, limitadas em sua concepção serial, como blocos sonoros, no caso tentando descrever ‘ilhas sonoras’ das mais diversas ambientações geográficas. É uma peça que tenta ser descritiva” (ALMEIDA PRADO *apud* ASSIS, 1997, p. 30, grifos do autor)

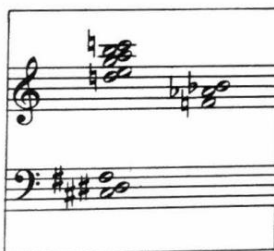
Com exceção do que Almeida Prado chama de “elementos invasores”, as peças apresentam exclusivamente alturas presentes nos blocos referenciais, que são utilizadas sem transposição em sua posição de oitava original.

Em *Ilha dos nove vulcões*, *Ilha de Pedra*, *Ilha de Gelo* e *Ilha Verde-Azul* e *Ilhas Afortunadas*, a estrutura é definida a partir das alturas presentes nesses blocos referenciais, sendo apenas pontuados pelos “elementos invasores”. Em *Ilha de coral* e *Ilha das flores*, contudo, tais elementos assumem maior grau de importância, saindo da dinâmica que norteia as demais ilhas. Esta comunicação traz então como objetivo evidenciar a estrutura de *Ilha das flores*, mostrando a articulação formal criada pela oposição entre as alturas dos blocos sonoros referenciais e os ditos elementos invasores. Para isso, faremos uma análise guiada através dos parâmetros musicais, recorrendo pontualmente a alguns conceitos da Teoria dos Conjuntos (STRAUS, 2016).

## 2. Material escalar e organização formal

Os blocos sonoros referenciais de *Ilha das flores* consistem de dois acordes (Figura 1), um de 9 notas e outro de 3 notas, cuja soma resulta em uma coleção total cromática.

6



### **Ilha das flores**

Fantasia possível ... orquídeas, agapantos, magnolias, jasmims ... ruínas de imensas pirâmides. Círculos sagrados.

### **L'île des fleurs**

Fantaisie possible ... des orchidées, des agapantos, des magnolies, des jasmims ... des ruines d'immenses pyramides. Cercles sacrés.

### **Blumeninsel**

Mögliche Phantasie ... Orchideen, Liebesblumen, Magnolien, Jasmin ... Ruinen von gewaltigen Pyramiden. Geheiligte Kultstätten.

### **Island of flowers**

Possible fantasy ... orchids, agapantos, magnolias, jasmin ... ruins of immense pyramids. Magic circles.

**Figura 1** - Bloco sonoro referencial e epígrafe descritiva de *Ilha das flores* (ALMEIDA PRADO, 1973, p. 15).

Como exposto na introdução, nas demais peças de *Ilhas*, as alturas apresentadas no prefácio são utilizadas apenas em sua posição original, não sofrendo nenhum tipo de operação transpositória. Em *Ilha das flores*, contudo, articulam-se ao bloco sonoro referencial duas novas coleções na forma de elementos invasores, organizando a estrutura formal da peça da seguinte maneira (Tabela 1):

A	<i>a</i>	Bloco sonoro referencial
	<i>b</i>	
	<i>a</i>	
	<i>b'</i>	
B	<i>c</i>	Elementos invasores - Coleção <i>x</i>
	<i>a'</i>	Elementos invasores - Coleção <i>y</i>
CODA	<i>b</i>	Bloco sonoro referencial
	<i>a''</i>	Elementos invasores - Coleção <i>y</i>

**Tabela 1** - Estrutura formal *Ilha das Flores*.

Essas novas coleções são apresentadas na forma de intervalos ou conjuntos de três alturas (figura 2). Enquanto a coleção *x* traz novas configurações intervalares, a coleção *y* consiste da transposição das alturas apresentadas na subseção *a* a diferentes oitavas ( $T_{12}$ ), expandindo a tessitura do bloco sonoro referencial. Essas transposições estabelecem novas posições fixas, que, combinado à importância do registro para articulação do discurso em *Ilhas*, acabam por caracterizar um novo material.



The figure shows two musical systems on a grand staff. The first system, labeled 'Coleção x', shows a set of three notes in the right hand and two in the left hand. The second system, labeled 'Coleção y', shows a similar set of notes, but with an octave transposition indicated by '8-7' and '15' above the notes, and a double flat (bb) below the notes in the left hand.

Figura 2 - Coleções *x* e *y* em suas configurações e posições de oitava originais.

Assim como o bloco sonoro referencial, as novas coleções apresentam em sua configuração doze alturas diferentes, sendo repetidas as alturas Dó # e Si na coleção  $x$  e Si  $\flat$  na coleção  $y$ .

Dessa forma, tanto o bloco sonoro referencial quanto as novas coleções apresentam em sua composição o total cromático. Contudo, a organização intervalar diferencia o potencial de cada coleção. Enquanto o bloco sonoro referencial se estende por quase três oitavas e a coleção  $x$  se restringe a pouco menos de duas, a coleção  $y$  está distribuída entre sete oitavas. Além da tessitura, a disposição intervalar define a sonoridade de cada coleção. Sendo a coleção  $y$  uma transposição do bloco referencial, eles compartilham as mesmas classes de intervalo. A coleção  $x$ , contudo, apresenta outra configuração intervalar, como mostra a tabela 2.

	Classe intervalar	Ocorrências diferentes (atacadas simultaneamente)
<b>Bloco Sonoro Referencial</b> (subseções $a + b$ )	2	4
	3	1
	4	1
	5	4
<b>Coleção <math>y</math></b> (subseções $a' + d$ )	2	4
	3	1
<b>Coleção <math>x</math></b> (subseção $c$ )	1	4
	3	2
	6	1

**Tabela 2** - Conteúdo intervalar bloco sonoro referencial e coleções  $x$  e  $y$ .

A coleção  $x$  cria, através da tessitura reduzida e conteúdo intervalar dissonante, uma oposição aos demais materiais, fazendo da subseção  $c$  um importante ponto de articulação formal.

### 3. Textura e coerência motívica

Assim como nas demais *Ilhas*, as alturas previamente definidas são organizadas em diferentes gestos, texturas e motivos, que são definidos principalmente através do timbre e da articulação. Na subseção  $a$ , por exemplo, as alturas do bloco sonoro referencial são apresentadas

através de um mesmo motivo gestual, onde as notas são repetidas rápida sequência e em *diminuendo* (Figura 3). A notação em *acciaccatura* indica um gesto rápido e direcional, sem preocupação com a precisão rítmica, onde as ressonâncias se sobrepõem através do pedal aberto.

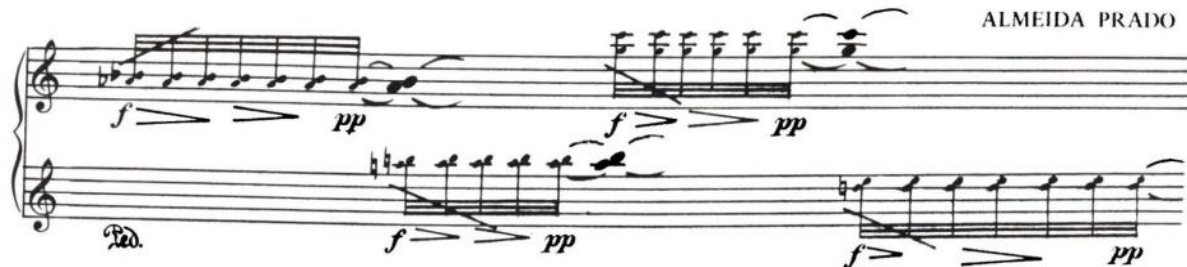


Figura 3 - Motivo da subseção *a*.

A subseção *b* utiliza novamente as alturas dos blocos referenciais, agora dispostos em um novo motivo. Esse motivo possui a rítmica mais definida, consistindo de acordes atacados em quintina, antecipados por uma *appoggiatura* (Figura 4). Eles são repetidos três vezes em *ff*, reafirmando a sua força como unidade motívica.



Figura 4 - Motivo da subseção *b*.

Estabelecer a coerência desse motivo se mostra de grande importância para a estrutura da peça, pois é através dele que Almeida Prado promove a ruptura com o bloco sonoro referencial. Após fazer uma repetição literal da subseção *a*, ele manipula o motivo da subseção *b*, abrindo gradualmente a tessitura através de transposições (Figura 5).

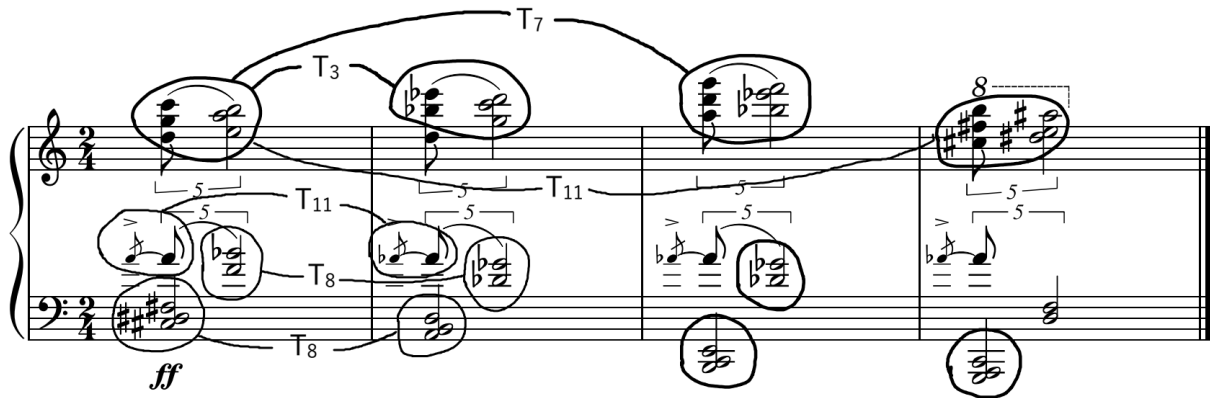


Figura 5 - Transposições na subseção *b'*.

Ao transpor individualmente as diferentes vozes que formam os acordes, aumentando a distância entre os componentes graves e os componentes agudos, Almeida Prado quebra com a rigidez do bloco sonoro referencial, trazendo novas alturas e enriquecendo o discurso sem perder a coerência motívica e intervalar.

Logo após essa quebra temos a subseção *c*, que, como exposto na Tabela 2, carrega os intervalos mais dissonantes da peça. Essa subseção é caracterizada por um motivo em semicolcheias, em dinâmica *pp*, que alterna entre as mãos os diferentes intervalos da coleção *x* (Figura 6), em um movimento contínuo que lembra o motivo inicial da subseção *a*.

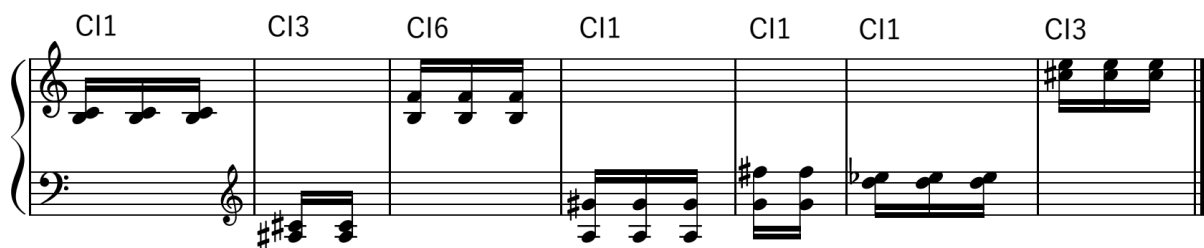


Figura 6 - Classes de Intervalos da coleção *x* na subseção *c*.

O motivo em semicolcheias é mantido na passagem para a próxima subseção, atenuando a quebra provocada pela mudança súbita de registro e dinâmica (Figura 7). Como vimos na Tabela 2, a subseção *a'* corresponde às alturas da coleção *y*. As classes de alturas da coleção *y* são apresentadas na mesma sequência em que aparecem em *a*, mudando apenas a configuração rítmica, número de iterações e registro.



Figura 7 - Início da subseção *a'*.

O perfil dinâmico em *decrescendo* que caracterizou o motivo inicial de *a* também é mapeado em *a'*, sendo realizado estruturalmente. A coleção *y* é apresentada integralmente três vezes, em *fff*, *pp* e *ppp*, reduzindo o número de iterações dos intervalos a cada repetição, num processo de redução e esgotamento do motivo.

Almeida Prado fecha a peça com uma pequena coda, que traz elementos das subseções *a* e *b* (Figura 8).



Figura 8 – Coda.

#### 4. Conclusão

Ao conceber os blocos sonoros referenciais para cada uma de suas *Ilhas*, Almeida Prado, ao mesmo tempo que estabelece uma coerência interna, impõe uma limitação na escolha das alturas em seu processo composicional. Cada uma das *Ilhas* apresenta uma solução para essa limitação, sempre articulada de maneira a dar sentido à epígrafe descritiva.

Ao longo de nosso trabalho, vimos como Almeida Prado utilizou em *Ilha das flores* diversos recursos composicionais para superar essa limitação auto-imposta, expandindo o material dos blocos sonoros referenciais para criar uma peça estruturalmente coerente.

## Referências

ALMEIDA PRADO, José Antonio de. *Ilhas para piano*. Partitura. Darmstadt: Tonos International, 1973.

ASSIS, Ana Cláudia de. *O timbre em 'Ilhas' e 'Savanas' de Almeida Prado: uma contribuição às práticas interpretativas*. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, 1997.

CORVISIER, Fernando Crespo. *The ten sonatas of Almeida Prado*. Tese (Doutorado). Houston: Houston University, 2000.

CORVISIER, Fernando Crespo; COSTA, Thiago de Freitas Câmara. *Almeida Prado - Integral dos Noturnos para piano, Vol. III*. São Paulo: Editora Pharos, 2015.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 2008.

STRAUS, Joseph. *Introduction to post-tonal theory*. 4ª Edição. New York: W.W. Norton & Company, 2016.

## Notas

1. Organizado por Valéria Peixoto, o Catálogo de obras de Almeida Prado está disponível em: <[http://www.abmusica.org.br/\\_old/uploads/2baee1e64c880232a853e581c88f730c.pdf](http://www.abmusica.org.br/_old/uploads/2baee1e64c880232a853e581c88f730c.pdf)>. Acesso em 9 nov. 2020.
2. Informado pelo compositor a Adriana Lopes Moreira em comunicação informal.