

Ilhas de Almeida Prado: por uma paisagem sonora imaginária

ANA CLÁUDIA DE ASSIS*

Artigo completo recebido a 9 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013

*Brasil, Intérprete musical — Pianista. Bacharelado em Piano, Mestrado em Práticas Interpretativas da Música Brasileira, Doutorado em História.

AFLIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais- Belo Horizonte, Escola de Música. Campus Pampulha — Av. Antônio Carlos, 6627 Cep:31270 — 010 — Belo Horizonte — MG, Brasil. E-mail: anaclaudia@ufmg.br

Resumo: O presente artigo analisa a obra *Ilhas para piano*, do compositor brasileiro José Antônio de Almeida Prado, tendo como referência o conceito de Paisagem Sonora desenvolvido por M. Schafer. Parte-se do pressuposto que a obra em foco mimetiza diferentes paisagens sonoras imaginárias, inventadas pelo compositor e elaboradas a partir de uma série de procedimentos retórico-musicais. **Palavras-chave:** Paisagem Sonora / Almeida Prado / Ilhas / música descritiva.

Title: *Almeida Prado's Ilhas: towards an imaginary soundscape.*

Abstract: *This article analyses the work Ilhas, for piano, by Brazilian composer José Antonio de Almeida Prado, using as theoretical basis the concept of Soundscape developed by M. Schafer. We consider this work to be a mimesis of several imaginary soundscapes, invented by the composer, and compositionally elaborated departing from various musical-rhetorical processes.*

Keywords: *Soundscape / Almeida Prado / Ilhas / descriptive music*

*Todos os caminhos levam à água.
Ela é o fundamento da paisagem sonora original.*
(M. Schafer)

Os sons que vêm do mar

José Antônio de Almeida Prado (1933-2010), compositor e pianista brasileiro, é considerado pela historiografia como um dos mais profícuos compositores da música contemporânea brasileira. Parte significativa de sua obra é dedicada a descrever sonoramente paisagens experimentadas fisicamente

ou construídas imageticamente. Em diálogo com a música francesa, sobretudo aquela evocativa da natureza como nos apresenta algumas obras de Debussy, Ravel e Olivier Messiaen (de quem foi discípulo entre 1969 a 1973), Almeida Prado elegeu a paisagem como elemento recorrente em todas as suas fases composicionais, projetadas entre 1952 a 2010: *Infantil, Nacionalista, Auto-didacta, Estudo com Messiaen e Nadia Boulanger, Ecológica, Pós-Moderna, Tonalismo Livre* (Assis, 1997: 8). Dentre suas principais obras que buscam evocar lugares, ambientes geográficos e até mesmo astronômicos, destacam-se *Ilhas* (1973), *Rios* (1976), *Poesilúdios* (1985), *Halley* (1986), *Savanas* (1988), além do ciclo das 18 *Cartas Celestes* (1982-2010), conjunto que tem como argumento original o céu visto do Brasil nos diferentes meses do ano (Gandelman, 1997: 226).

No presente artigo, focalizamos *Ilhas* motivados inicialmente por dois fatores:

1. Composta para piano em Setembro de 1973, esta obra inaugura aquela que foi intitulada pelo compositor como fase ecológica (1973 a 1983). Quando de sua criação,

(...) utilizava processos seriais atonais, com um pensamento de fixar os acordes, como se fossem tonalidades mas sem o processo típico serial de Schoenberg. 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 obra que tenta ser descritiva (Prado, comunicação pessoal).

Trata-se, portanto, da primeira obra para piano em que o compositor explicita sua intenção de descrever sonoramente ambientações geográficas específicas, vivenciadas imageticamente: “em *Ilhas* tentei percorrer todos os mares de nosso planeta” (Prado, comunicação pessoal).

2. Para além da reflexão acerca da forma encontrada por Almeida Prado para expressar em sons suas paisagens imagéticas, através deste artigo temos ainda a oportunidade de prestar uma homenagem póstuma ao compositor pelos seus 70 anos e à sua obra *Ilhas* pelos seus 40 anos de existência.

Dentre o referencial bibliográfico, visitaremos o trabalho de Assis (1997), específico sobre a obra objeto deste estudo, e sob o ponto de vista documental, contaremos com 3 tipos diferentes de documentos: a partitura de *Ilhas* (1973), seu registro em áudio (1999) e a correspondência trocada entre o compositor e a pesquisadora. Visando embasar teoricamente nossa reflexão recorreremos ao trabalho de Murray Schafer (2001), autor da expressão *Soundscape* ou Paisagem Sonora que, em síntese, define-se como qualquer ambiente acústico, seja ele real como os sons da natureza, seja ele construído abstratamente como, por exemplo, uma banda sonora, um programa de rádio ou uma composição musical.

A fim de favorecer ao leitor a oportunidade de ouvir as paisagens sonoras de *Ilhas*, os exemplos musicais aqui apresentados terão sua versão em áudio disponível na *web*.

1. Compendo *Ilhas* sonoras

Dividida em 8 movimentos – *Ilha dos Nove Vulcões, Ilha de Pedra, Ilha de Gelo, Ilha Verde-Azul, Ilha de Coral, Ilha das Flores, Ilhas Afortunadas e Arquipélago* –, *Ilhas* recupera uma prática musical tradicional do século XIX conhecida como música programática. Segundo Schafer (2001), a música pode pertencer a duas categorias: absoluta e programática. Na primeira, os compositores modelam paisagens sonoras idealizadas mentalmente ao passo que a música programática busca representar algo que lhe é exterior. No caso específico de *Ilhas*, trata-se da representação de diferentes paisagens sonoras imaginárias, inventadas pelo compositor e anunciadas na partitura por meio de epígrafes que vão ao encontro de uma série de timbres-arquetípicos responsáveis por mimetizar suas ilhas fictícias.

Devido à impossibilidade de discutirmos a obra em sua totalidade, nos detemos a examinar alguns excertos.

1.1 Ilha dos Nove Vulcões

Formada por uma série de 9 acordes, a primeira ilha inicia com as duas notas mais graves do piano e a repetição insistente de ambas, em intensidade sempre *pianíssimo* e ataques quase imperceptíveis, cria uma grande onda de ressonância sobre a qual se formarão blocos sonoros (Figura 1). Estes, por sua vez, surgem gradativamente a partir da acumulação das notas da série de acordes, em dinâmica sempre crescente e ataques bem definidos indicados com o sinal >.

Estabelece-se, assim, dois planos sonoros análogos ao que Schafer (2001) denominou de Som Fundamental e Sinais. Em sua análise de paisagens sonoras, Schafer desenvolveu um vocábulo próprio contendo expressões para definir determinados eventos sonoros. É o caso de Som Fundamental, referente aos sons gerados pela geografia e clima de um ambiente específico: água, vento, pássaros. Sobre este Som Fundamental, podemos ouvir Sinais, espécie de sons que se destacam auditivamente tornando-se poderosos elementos da percepção (Schafer, 2001: 26).

No excerto da Figura 1, o Som Fundamental corresponderia às ressonâncias das notas mais graves do piano — mão esquerda — sobre o qual ouvimos os Sinais, representados pelos blocos sonoros na mão direita, numa espécie de “canto selvagem entre as lavras e o mar.”

1.2 Ilha de Gelo

Constituída por uma série de 3 acordes, a relação entre fundo e superfície é agora permutada por uma polifonia de camadas disposta em três pentagramas:

Ilha dos Nove Vulcões

Densidade ígnea, sangue da terra, explosão de ritmos incandescentes, estranha liturgia de violência, um canto selvagem entre as lavas e o mar.

♩ = 192

Figura 1 · Primeiros compassos de Ilhas dos Nove Vulcões. Para ouvir: <https://soundcloud.com/ana-claudia-assis-1/ilha-dos-nove-vulco-es>

na parte intermedia temos um acorde em forma de cluster-pedal com duração constante que percorre toda a peça, e nas partes extremas, os dois outros acordes dialogam contrapontisticamente.

Nesta ilha (Figura 2), a terceira do ciclo, o carácter estático é bastante acentuado, não havendo contrastes de dinâmica, textura, tão pouco de andamentos ou formas de ataque. A sensação é que “os elementos musicais não vão, simplesmente estão” (Varése *in* Assis, 1997: 49) como um iceberg flutuando em torno de si mesmo. Os acordes utilizados nos registros agudos criam um timbre bastante sugestivo de estalidos de blocos de gelo.

Ilha de Gelo

Iceberg, flutuando qual navio de branco cristal, majestade imaculada, impessoal,
imenso solitário.

LENTO ♩ = 56
Impessoal, Imenso, frio

Figura 2 · Primeiros compassos de *Ilha de Gelo*. Para ouvir: <https://soundcloud.com/ana-claudia-assis-1/ilha-de-gelo>

Como dito, os Sons Fundamentais são gerados pela geografia e o clima, e de acordo com Schafer (2001), nas vastas áreas do Norte da Terra, estes tem origem no gelo e neve. Entretanto, a neve tem por característica absorver o som tornando a paisagem nórdica no inverno extremamente quieta e silenciosa, tal como na pequena *Ilha de Gelo*. A opção do compositor por um tecido monotextural, com predomínio de uma intensidade única bastante discreta e em andamento lento, contribuem para mimetizar uma sonoridade gélida, impessoal e solitária. A distinção entre Som Fundamental e Sinal é bastante tênue e tal como numa pintura impressionista, fundo e superfície estão amalgamados, nos convidando a uma escuta não hierárquica dos planos sonoros.

1.3 Ilha de Coral

A quinta peça da série baseia-se em apenas um bloco sonoro e representa, sob o ponto de vista do material temático, uma exceção se comparada às outras ilhas. Nela o compositor emprega “elementos invasores que não pertencem à ilha sonora estabelecida e estática, mas que se configuram como um pequeno desenvolvimento do acorde-fixo” (Prado, 1997) (Figura 3). O elemento invasor percorre toda a peça, é formado por uma figura em semicolcheias a duas vozes, privilegiando o

Ilha de Coral

Colar vermelho, emoção vermelha, peixes de luzes entre os ramos submersos.
Mágica plenitude.

Ondulante

Figura 3 · Primeiros compassos de Ilha de Coral. Para ouvir: <https://soundcloud.com/ana-claudia-assis-1/ilha-de-coral>

cromatismo: mão esquerda, cromatismo descendente; mão direita, cromatismo ascendente intercalado por saltos intervalares, num jogo difônico:

Esta secção é basicamente monorrítmica, monotextural, predominantemente uma dinâmica única (*pp*) com interferências do acorde fixo (compasso 6). A troca de pedal em cada compasso como indicada pelo compositor, ajuda a construir uma sensação de contínuo retorno, um movimento ondulante como o de pequenas ondas. Na verdade, este efeito em vai-vem já existe na própria construção da figura da mão direita, onde há sempre um retorno ao intervalo de 2ªm (dó-dó#, ré-ré#, fá-fá#...). O acorde fixo, por sua vez, aparece subitamente nos registros médio e agudo em intensidade fortíssima, com carácter ígneo e brilhante evocando “peixes de luzes entre os ramos submersos”.

Estabelece-se, portanto, dois planos sonoros constituídos por timbres bastante distintos em função dos registros, dinâmicas e formas de ataques: elemento invasor ou Som Fundamental — escuro, submerso, ondulante; acorde fixo ou Sinal — ígneo, intenso e estático.

Paisagens e referencialidades (Coda!)

Cada ilha, como visto, é formada por uma série de acordes fixos que lhes imprime uma feição harmónica própria, a qual é modelada a partir de parâmetros gramaticais (durações, alturas, andamentos) e expressivos (acentos, rubatos, pedal). Porém, nos excertos analisados, observa-se ainda que o compositor estabelece operações de carácter retórico para descrever suas paisagens sonoras: notas graves com ataques sutis em intensidade suave representam o som escuro e sussurrante do fundo do mar; acordes no registro agudo em intensidade forte e ataque bastante enfático, retratam corais e peixes de diferentes cores; acordes repetidos em registros diferentes, andamento lento, numa única intensidade, remetem à quietude de um iceberg.

Tais procedimentos nos remetem àquilo que Schafer (2001) denominou de referencialidade dos sons dos ambientes. Inspirado no simbolismo de Jung, Schafer argumentará que os sons do ambiente são revestidos de potencial simbólico e não podem ser interpretados apenas como eventos acústicos abstratos mas, também, como signos, sinais e símbolos acústicos. Na formulação junguiana, a água, por exemplo, é símbolo de purificação, refrigério, renovação, e o mar simboliza eternidade, o eterno retorno. Assim como a palavra ou a imagem, uma música ganha significado simbólico quando desperta em nós sentimentos, memórias e pensamentos.

Nesta perspectiva, podemos dizer que Almeida Prado ao compor suas ilhas lançou mão de timbres-arquetípicos capazes de, não apenas assegurar a unidade formal da obra, mas de produzir âncoras perceptivas que conduzam a escuta gerando, ao mesmo tempo, uma espécie de caleidoscópio de lembranças, sensações e imagens.

Referências

- Assis, Ana Cláudia (1997). *O Timbre em Ilhas e Savanas de Almeida Prado: uma contribuição às práticas interpretativas*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UNIRIO.
- Gandelman, Salomea (1997). 36 *Compositores Brasileiros: Obras para Piano*. São Paulo: Relume Dumará. ISBN: 8573161426.
- Oliveira, André Luiz Gonçalves e Toffolo, Rael Bertarelli Gimenes (2008). *Princípios de fenomenologia para a composição de paisagens sonoras*. Goiânia: Opus, v. 14, n.1, p.98-112, jun. ISBN: 1517-7017.
- Prado, José Antonio de Almeida (1999). *O Som de Almeida Prado*. CD de audio. Rio de Janeiro: UNIRIO.
- Prado, José Antonio de Almeida (1973). *Ilhas para piano*. Partitura musical. Darmstadt: Tonos International.
- Schafer, Robert Murray (2001). *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP. ISBN: 85-7139-353-2