

Guaiamu, de Almeida Prado: Análise musical com ênfase na Teoria dos Conjuntos

Gregório dos Santos Oliveira (USP)

Donaldo Diaz

Maurício Giazzi

Resumo: O presente trabalho traz uma análise da peça *Guaiamu*, dos *VI Episódios de Animais* do compositor Almeida Prado. Essa análise foi elaborada utilizando a Teoria dos Conjuntos, através de Straus, e foi conduzida buscando evidenciar a coerência dos materiais da peça e sua relação com a proposta extra-musical. A análise ainda indica processos estruturais e o desenvolvimento do material ao longo da peça. Este artigo nos mostra então como aplicar uma ferramenta de análise a fim de obter uma melhor compreensão do discurso musical.

Palavras-chave: Almeida Prado. Pós-Tonal. Teoria dos Conjuntos. Simetria. Análise Musical.

Title: *Guaiamu*, of Almeida Prado: Musical Analysis focused on Pitch-Class Set Theory

Abstract: This article is a musical analysis of Almeida Prado's *Guaiamu*, from his *VI Episódios de animais*. This analysis was elaborated according to the Pitch Class Set Theory, and was conducted in a way to show the material coherence and its relation with the extra-musical proposition. The analysis also shows some structural processes, as well as the material development through the piece. This work bespeaks how to utilize an analysis tool in order to achieve a better understanding of the musical discourse.

Keywords: Almeida Prado. Post-Tonal. Pitch-class Set Theory. Symmetry. Musical Analysis.

Guaiamu, de 23 compassos e duração de aproximadamente um minuto, integra os *VI Episódios de Animais* (1979), que fazem parte da fase Pós-Tonal do compositor e se inserem na sua produção com temática ecológica (MOREIRA, 2002, pp. 35-53). Composta para piano a quatro mãos ou dois pianos, ganhou o prêmio especial Max Feffer em 1993 e foi gravada pelos irmãos Alexandre e Maurício Zamith. A obra é formada por seis peças: Bem-te-vi, Marimbondos, *Guaiamu* (Caranguejo), Libélula, Boicininga

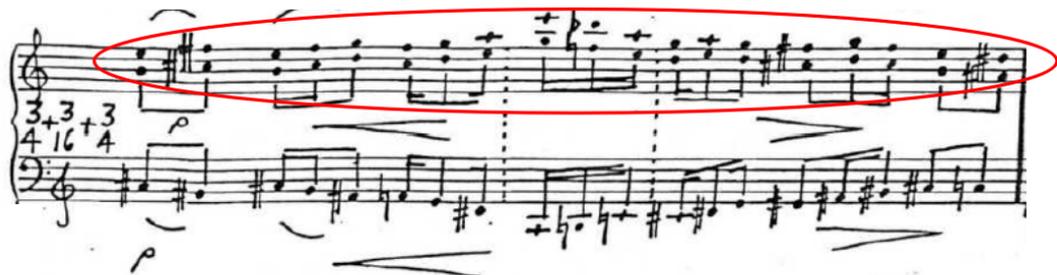
(Cascavel) e Xauim (Sagui). Cada uma pode ser executada como peça independente, mas a última consiste em uma espécie de paródia das anteriores.

Uma das características da sua produção de temática ecológica é a preocupação em ser “descritivo” (MOREIRA, 2002). Nos Episódios, com exceção de Guaiamu, Almeida Prado mimetiza a emissão sonora do animal retratado através de um motivo musical, utilizando então esse motivo na composição da peça. Em Guaiamu este processo é diferente, já que o animal não emite som audível; para retratá-lo, Almeida Prado utiliza recursos musicais para evocar algumas de suas características. Investigaremos então, através da análise, como ele constrói essa representação.

Para elaborar a análise, consultamos principalmente os livros *Introdução à Teoria Pós-Tonal*, de Joseph Straus (2012), no qual são apresentados os conceitos e as técnicas necessárias para a aplicação desta teoria, e *Materials and techniques of twentieth-century music*, de Stefan Kostka (2018), para considerações sobre uso de timbre, textura, ritmo e forma. Outros textos também foram consultados a fim de complementar a abordagem.

1. Segmentação e análise

Em nossa análise, identificamos e classificamos três segmentos principais (*a*, *b*, *c*), dos quais os restantes são derivados. No segmento *a*, que corresponde à primeira frase (compasso 1), há uma sequência melódica na voz superior dobrada sempre por uma quarta justa, e que se move por graus conjuntos. A voz inferior realiza um movimento contrário e mais cromático, criando com a voz superior conjuntos e tricordes que não formam um modo diatônico ou uma coleção específica. Combinado com a ausência de baixos, o resultado é uma sonoridade áspera que estabelece o ambiente sonoro da peça, “seco, rude e bizarro” (PRADO, 1979, p. 2), uma estratégia do compositor para representar o guaiamum.



Ex. 1 – Intervalos de quarta justa na voz superior em grau conjunto no Segmento a.

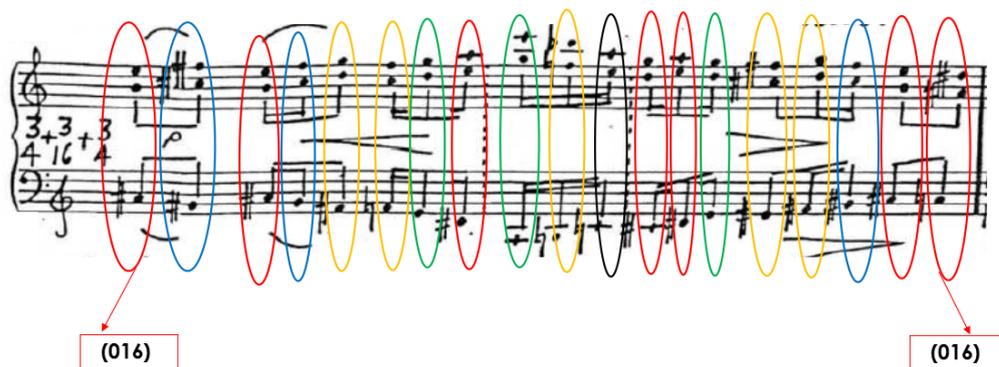
Percebemos em *a* o uso de um ritmo palíndromo que divide a frase em duas partes ritmicamente simétricas, o que Almeida Prado chama de “jogos rítmicos à maneira de caranguejo” (PRADO, 1979, p. 2), uma possível referência ao “cânone caranguejo” de Bach (*Canon cancrizans*, Musikalisches Opfer, 1747, BWV 1079) como uma forma de representar conceitualmente o animal.



Ex. 2 – Os ritmos palíndromos e a frase espelhada no Segmento *a*.

A variação e a troca constante de fórmulas de compasso fazem referência às oscilações da locomoção do caranguejo, assim como as figuras rítmicas variadas e os ritmos assimétricos. O movimento melódico se dá quase exclusivamente por grau conjunto, imitando novamente o animal, já que este não é capaz de saltar.

A análise através dos conjuntos do segmento *a* nos revela a maior ocorrência do conjunto 3-5 (016), presente em destaque no início e no final do segmento, conforme a figura abaixo:



Ex. 3 – Tricordes (016) no início e fim do segmento *a*.

Há uma simetria na primeira metade do segmento *a*, através dos tricordes ao centro (015) e no (016) presente no início e fim deste trecho, intercalados pelos tricordes (027) e (025) destacados abaixo:

The image shows a musical score for a piece in 3+3+3 over 4+16+4 time. The score is written on two staves, treble and bass. The key signature has one sharp (F#). The first half of the piece is circled in red. Below the score, five boxes identify trichords: (016) in red boxes at the beginning and end, (027) in blue boxes, (015) in yellow boxes, and (025) in a green box. Colored ovals (red, blue, yellow, green, red) are drawn around the notes of the first half, corresponding to the trichord labels below.

Ex. 4 – Tricordes intercalados na primeira metade do segmento *a*.

Apesar de apresentar simetrias rítmicas e melódicas, seus centros não são coincidentes, ajudando a compor a sonoridade instável e de movimento.

O segmento *b* apresenta os mesmos tricordes do segmento *a*, sem a presença do tricorde (025). Os componentes intervalares semelhantes trazem a ideia de continuidade, enquanto as diferenças rítmicas criam contraste em relação ao segmento *a*. A voz superior de *b* se move por grau conjunto em um movimento ascendente, enquanto a voz inferior se move descendemente.

The image shows a musical score for a piece in 5 over 16 time. The score is written on two staves, treble and bass. The key signature has one sharp (F#). The first half of the piece is circled in red. Below the score, five boxes identify trichords: (015) in a yellow box, (027) in blue boxes, (015) in a yellow box, and (016) in a red box. Colored ovals (yellow, blue, yellow, red) are drawn around the notes of the first half, corresponding to the trichord labels below.

Ex. 5 – Segmento *b*.

O segmento *b* também apresenta sua voz superior dobrada uma 4ª abaixo, criando intervalos variados e muitas vezes dissonantes, assim como no segmento *a*. Esse comportamento reforça a sonoridade quartal “suja” que permeia os diferentes segmentos da peça.

Classificamos uma variação do elemento *b* como elemento *b'*, e falaremos dele devido à sua grande recorrência durante a primeira parte da peça. O segmento *b'* é uma expansão rítmica em relação ao *b* e apresenta um acréscimo de uma quarta na voz superior, formando um acorde quartal de três notas nas teclas brancas do piano. O total cromático é formado através da junção das teclas brancas na voz superior com as teclas pretas na voz inferior.

The image shows a musical score for piano with two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The time signature is 7/16. The score is marked with *p* (piano) and *f* (forte). Several chords are circled with colored ovals: yellow, blue, green, red, and purple. Arrows from these ovals point to boxes containing numerical labels: (0157), (0237), (0457), (0267), (0157), and (0357).

Ex. 6 – Os conjuntos do Segmento *b'*.

O segmento *b'* é representado também na sua forma espelhada em dois momentos. O primeiro, em um espelhamento literal, e o segundo, em um espelhamento com transposição de clave.

The image shows two musical scores side-by-side. The left score is a literal mirror image of the previous example, with the upper staff in bass clef and the lower in treble clef. The right score shows a mirrored version with a key signature change, indicated by a sharp sign in the key signature. Red ovals highlight the mirrored chord structures in both examples.

Ex. 7 – Espelhamentos de *b'* com transposição de clave.

Percebemos também, em alguns momentos, a presença de conjuntos que remetem aos Modos de transposição limitada de Messiaen. Os Modos de transposição limitada já apareceram em análises da música de Almeida Prado, como nos Poesilúdios (MOREIRA, 2002) e a relação do compositor com Messiaen estão evidenciados em entrevista anexa na tese de Moreira (2008, pp 391-396).

O segmento c, por exemplo, apresenta o Modo 5 de Messiaen (012678), primeiro com: Lá, Lá#, Si, Ré#, Mi, Mi# repetido duas vezes, e no final do segmento através de uma transposição: Fá#, Sol, Sol#, Dó, Dó#, Ré. A somatória de ambos forma o total cromático.

Ex. 8 – O Modo 5 de Messiaen no Segmento c.

Outro Modo de Messiaen encontrado foi o Modo 4 (01236789), também apresentado em uma relação transposta por um semitom.

Ex. 9 – O Modo 4 de Messiaen relacionado por semitom.

2. Processos Estruturais

A obra *Guaiamu* é estruturada em diferentes texturas, alternando entre uma textura homofônica e uma textura polifônica. Consonante à análise de Thys (2007, p. 104-108), consideramos a alternância de eventos entre os

dois pianos de importância estrutural, definindo a forma da peça. Esses eventos, apesar de serem contrastantes em “ritmo, direção de movimento, registro, dinâmica e nuance de agógica” (THYS, 2007), mantêm a unidade através do material intervalar utilizado.

Quanto à forma, identificamos três momentos importantes: a apresentação dos segmentos *a*, *b*, e *c*; a intensificação na apresentação desses segmentos, alternados entre os dois pianos e culminando em um grande acorde com fermata, única interrupção no movimento da peça; por fim, a coda, que reapresenta os segmentos modificados e cadencia a peça.

A coda é o primeiro local onde percebemos um afastamento em relação aos segmentos *a*, *b*, e *c*, pois apresenta um ostinato pedal sobre o qual o ritmo inquieto da peça é finalmente diluído em uma sequência de colcheias, acabando em um grande acorde dissonante e *fortíssimo*. Apesar desse afastamento ser perceptível, a coda mantém a coerência no material, ressaltando novamente o conjunto 3-5 (016), os intervalos de quarta e o movimento por grau conjunto.

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system starts at measure 20 and includes markings for 'P a Tempo' and 'pp'. The second system includes 'p' and 'pp' markings. The third system starts at measure 22 and includes 'p' and 'v ff' markings. Red circles are drawn around specific passages in the lower staves, highlighting the ostinato pedal mentioned in the text. The score is written in 5/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Ex. 10 – Ostinato pedal na coda

A alternância da apresentação dos segmentos entre os dois pianos também acaba sendo uma referência ao animal, pois simula a interação entre dois caranguejos. Isso justifica a semelhança entre os segmentos

apresentados indiscriminadamente pelos dois instrumentistas, afinal, se trata do mesmo animal. Os momentos onde os dois pianos tocam simultaneamente segmentos diferentes ajudam a criar a percepção da existência de dois personagens de mesmo caráter.

The image shows a handwritten musical score for two pianos. It consists of four staves. The top two staves are for the right and left hands of the first piano, and the bottom two staves are for the right and left hands of the second piano. The music is written in a complex, rhythmic style with many accidentals and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The score is numbered '16' at the beginning. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The overall impression is one of intricate and somewhat chaotic musical interaction between the two instruments.

Ex. 11 – Interação entre os materiais alternados entre os dois pianos..

3. Conclusão

Percebemos que Almeida Prado criou nessa peça um jogo rítmico e motivico entre dois personagens (representados pelos dois pianistas), tentando simular o movimento de dois caranguejos. A grande variação de dinâmica e métrica, os intervalos dissonantes e a alternância entre os elementos contrastantes ajudam a criar o ambiente “rude, bizarro” intencionados pelo compositor. A unidade da peça se dá principalmente através da predominância do movimento por grau conjunto, da coerência do material intervalar e do desenvolvimento e variação dos segmentos analisados. A simetria rítmica do segmento inicial não se mantém ao longo da peça, mostrando não ser um elemento estruturante.

Concluimos então que Almeida Prado parte do impulso extra-musical na composição da peça, trazendo elementos conceituais (ritmos palindrômicos) e musicais (ritmo instável, intervalos dissonantes, movimento por grau conjunto) com o objetivo de retratar o animal. Contudo, esses elementos não dão conta da obra, sendo trabalhados por processos composicionais evidenciados pela análise dos segmentos e suas variações. Tais processos e materiais apontam para a formação do compositor, refletindo uma sonoridade que, apesar de indiscutivelmente pessoal, manifestam a influência de Messiaen.

Referências

- BENITEZ, V. P. Aspects of Harmony in Messiaen's Later Music: An Examination of the Chords of Transposed Inversions on the Same Bass Note. *Journal of Musicological Research*, n.23, p. 187-226, 2004.
- HARROW, Peter. Bach the Humorist. *College Music Symposium*, vol.25, p.45-51, 1985.
- KOSTKA, Stefan M. *Materials and techniques of twentieth-century music*. 5 ed. Routledge: Taylor & Francis , 2018.
- LESTER, Joel. *Analytic approaches to Twentieth Century music*. NY: W. W. Norton, 1989.
- MESSIAEN, Olivier. *The Technique of my Musical Language. Text with musical examples*. Translated by John Satterfield, 1956. First French edition, 1944. Paris: Alphonse Leduc, 1966.
- MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado*. 2002. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.
- MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *Olivier Messiaen: inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano*. 2008. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- PRADO, José Antônio de Almeida. *VI Episódios de Animais*. Partitura. Darmstadt: Tonos International, 1979.
- STRAUS, Joseph. *Introdução a Teoria Pós-Tonal*. São Paulo: Editora Unesp. 2012.
- THYS, Marcelo Greenhalgh. *A prática do piano a quatro mãos: problemas, soluções e sua aplicação ao estudo de peças de Almeida Prado e Ronaldo Miranda*. Vol. I. Dissertação Mestrado em Música – Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em <https://es.scribd.com/document/372259943/piano-a-4-maos>. Acesso em 18 out 2018