

A Visão Caleidoscópica de “O Pente de Istambul” de Gilberto Mendes

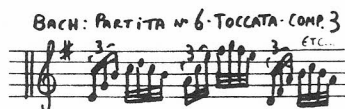
Carlos Tarcha

O Pente de Istambul é uma obra para percussão, escrita em 1990 e dedicada ao Duo Diálogos. O título, de originalidade típica de Gilberto Mendes, é conseqüência de uma viagem à Turquia, onde o compositor adquiriu um pente de plástico, sem nenhuma distinção marcante. O pente sumiu, apareceu, foi novamente perdido e reencontrado, chamando assim a atenção de Gilberto, passando a adquirir uma certa identidade, transformando-se, gradativamente, em *O Pente de Istambul*, expressão de sonoridade instigante, cuja conotação de mistérios e de exotismo levou Gilberto a usá-la para denominar a obra encomendada pelo Duo Diálogos.

A peça é estruturada a partir de um material serial. Apesar disso, o compositor, inspirado pelos timbres do instrumental de percussão, envolveu *O Pente de Istambul* numa ambientação de música popular - reminiscências do jazz, sonoridades e ritmos típicos do Brasil e da América Latina.

A obra tem início com uma apresentação dos instrumentos, através de três solos: primeiramente o vibrafone, com uma frase inspirada em Lionel Hampton - um dos primeiros músicos de jazz a utilizar esse instrumento (Compassos 1-4). Segue-se a marimba, com acordes em *tremolo*, que desembocam num arpejo, calcado na *Tocatta da Partita* número 6, em Mi menor, de J. S. Bach (Compassos 9-10). Finalmente, a seção rítmica: reco-reco, caixa-calara (s.d.)¹, bongos (bg.), tom-tom (t.d.), cowbell (c.b.) e dois pratos suspensos (s.c. e f.c.), com ritmos latinos e de jazz (Compassos 15-17).

Exemplo 1



Após essa introdução, um corte brusco para 8 compassos de marimba e vibrafone, com a exposição das três séries utilizadas por Gilberto Mendes como material básico e elemento unificador da obra (Compassos 23-24). O exemplo 2 apresenta as séries correspondentes.

Exemplo 2

- SÉRIES

The image shows three musical series labeled A, B, and C. Series A is a 30-note sequence written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8. Series B is a 10-note sequence: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5. Series C is a 10-note sequence: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5. The key signature for all series is one flat (Bb).

Partindo de uma conceituação serial (série, inversão, retrógrado, transposição), a peça desenvolve-se sem esquema formal rígido. O compositor contrapõe todo o material apresentado (jazz, ritmos e sonoridades latinas, frases de perfil contemporâneo), de maneira bastante livre. A própria utilização das séries é abordada segundo uma técnica pessoal, especialmente no que se refere às transposições. Além disso, em certos momentos, Gilberto abandona completamente o serialismo, compondo trechos ditados unicamente pela inspiração. Por esses motivos, teria sido impossível deduzir essas séries através de uma análise da partitura. O material foi obtido junto ao compositor.

A seguir, alguns exemplos desses procedimentos:

Exemplo 3 - Transposição das séries e de acordes

The image shows a handwritten musical score for Example 3. It consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff contains a series of chords and intervals, with annotations such as 'Série A (repercebido)' and 'INTERVALOS da série C'. The bass staff contains a series of intervals, with annotations such as 'INTERVALOS da série C' and 'INTERVALOS da série B'. The score is heavily annotated with numbers and symbols, indicating transpositions and interval relationships. The key signature is one flat (Bb).



No exemplo 3, a partir da segunda nota da marimba, ocorre a série A em retrógrado, com as seguintes transposições: sons n° 1-4, 2M desc., 5-11, 3m asc., 12-17, 5J asc., 18-25, 2M asc., 26-27, 3m asc. 28-30 3m desc.

Obs.: pelo sistema de Gilberto Mendes, as inversões de intervalos igualam-se (por exemplo 3m desc. = 6M asc.) e, ainda, os intervalos podem ser ampliados oitava acima ou abaixo (2M = 9M).

O vibrafone tem acordes de três sons (que podem ser tomados como as três primeiras notas da série C, transpostas 5J acima). Esses acordes são transportados de acordo com os intervalos da série C (chamada por Gilberto de “transpositora”): 5J (transposição inicial), 3m, 4J, 3(M na série, m na música), 4J, 2m (esse intervalo não ocorre, é o ponto onde muda o acorde), 2M, 5J, 2M e 2m.

Uso de intervalos

- a) Melodia da marimba com variação de intervalos - 8J, 3M, 5J e 9M. (Compassos 31-36)
- b) 2M, 7m na marimba e 6M e m, no vibrafone. Segundo o compositor, um “contraponto de intervalos”. (Compassos 64-65)

Citações

Livres: Lionel Hampton e J. S. Bach (ver exemplo 1 e Compassos 1-4).

Literais:

- a) Melodia turca, comps. 85/86, quase um *intermezzo* dentro da obra.
- b) *Ulysses em Copacabana, surfando com James Joyce e Dorothy Lamour*, do próprio Gilberto Mendes, escrito na mesma época do *Pente*. (Compassos 44 e 75).

Espelhos

Recurso largamente utilizado pelo compositor.

- a) Compassos 56/57 - a partir da 12^a nota da marimba, ocorre o retrógrado nas 2 vozes.
- b) Compassos 60/61 - a partir do 2^o tempo do compasso 61, ocorre o retrógrado nas 2 vozes.
- c) Compassos 66/69 - a partir do compasso 68, ocorre o retrógrado na marimba.
- d) Compassos 103/108 - a partir da fermata entre os compassos 105/6, ocorre o retrógrado rítmico nas 2 vozes.
- e) Compassos 109/10 - a partir do 2^o tempo do compasso 110, ocorre o retrógrado rítmico nas 2 vozes.
- f) A partir do compasso 89, a peça é uma representação, em retrógrado melódico e rítmico, de todo material utilizado até o compasso 30 - trecho serial, solos de percussão, de marimba e de vibrafone. Essa reexposição coloca *O Pente de Istambul* em forma A-B-A.

Montagem

Os desenhos do vibrafone e marimba, simultâneos no compasso 28, são apresentados, em seqüência, nos compassos 92 e 93, montados sobre duas linhas de ritmo:

O mesmo ocorre nos compassos 25/26, o que é reapresentado nos compassos 98/99 no vibrafone e nos comps. 100/101 na marimba. Os compassos (92, 93, 95, 98, 99, 100 e 101) são montados dentro da reexposição em retrógrado, interrompendo-a, contrapondo a linguagem serial (em forte) aos ritmos da percussão em piano. (Comp. 94: Reexposição; 95: corte; 96-97: reexposição; 98: corte).

Outro corte na reexposição acontece no compasso 102, um momento teatral, onde ambos percussionistas se penteiam (ver instruções no final da partitura), provocando as mais variadas reações do público (silêncio perplexo, risos disfarçados, aplausos...).

Sobre a questão da montagem, seria oportuno abordar as colocações de Sergei Eisenstein no ensaio "O Princípio Cinematográfico e o Ideograma"². Discorrendo sobre a linguagem cinematográfica

fica, Eisenstein afirma: "Cinematografia: antes de tudo e acima de tudo, montagem", recusando-se a limitar a idéia de Montagem a "um encadeamento de pedaços", a "tijolos dispostos em séries para expor uma idéia". Essa seria apenas uma das possibilidades. O cineasta defende a concepção de Montagem como conflito, segundo a qual, "da colisão de dois fatores determinados surge um conceito".

Pode-se aplicar essa idéia de Eisenstein à música contemporânea, onde existe uma tendência acentuada à utilização de materiais e procedimentos do passado, além de elementos da música popular e de culturas orientais, contrapostos à linguagem contemporânea. Essa atitude, da qual Stravinsky é provavelmente o pioneiro, decorre, naturalmente, da visão privilegiada que hoje temos da história da música e da enorme quantidade de informações atualmente disponíveis sobre outras culturas. E também porque, diante do esgotamento das fórmulas tradicionais (tonalismo, serialismo) e conseqüente dificuldade em criar o novo apenas através do encadeamento de idéias, uma das soluções seria a inovação da linguagem pelo confronto (Montagem!) das mesmas.

A esse respeito, poderiam ser citados vários exemplos do repertório do Duo Diálogos: Mário Ficarelli, *Potências* e Fernando Cerqueira, *7 Esboços para espantar Guido D'Arezzo*. Nas duas obras existe a montagem entre música medieval e contemporânea. Luís Carlos Cseko, *Curva, Volume em Sombras, Songs of Oblivion II*. O compositor contrapõe ritmos brasileiros a uma linguagem contemporânea. Eduardo Seincman, *A Dança do Dibuk*. Peça com harmonia modal e forma sonata, conflitando com uma organização rítmica complexa e inovadora.

Gilberto Mendes é, claramente, o mais ousado em suas montagens, devido talvez à importância que o cinema tenha na sua vida intelectual. Ao entrelaçar elementos tão variados e contrastantes, Gilberto traz à tona, com uma notável espontaneidade, todas as lembranças, reminiscências e dados da sua rica vivência pessoal e musical, sem censura, sem necessidade de uma lógica aparente ou justificativa racional. Essa é, com certeza, uma identificação com o surrealismo: o importante não é a razão, mas a livre manifestação do Inconsciente.

O Pente de Istambul é uma obra radicalmente brasileira. Só no nosso país, de influências culturais tão díspares, um compositor ou-

saria mesclar a Europa (serialismo, teatro musical), os EUA (jazz), o Oriente (melodia turca, o título da obra), a América Latina e o Brasil (música popular), no caldeirão de sua criatividade.

NOTAS

1. As abreviações referem-se à nomenclatura em inglês (s.d. = *snare drum*).
2. CAMPOS, Haroldo (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. Textos traduzidos por Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1977.

Carlos Tarcha é professor de percussão do Departamento de Música da ECA/USP.