

Um estudo? Eisler e Webern caminham nos mares do sul...: algumas considerações

Taís Helena Palhares

Resumo: Este trabalho apresenta algumas considerações em torno da obra *Um estudo? Eisler e Webern caminham nos mares do sul...*, do compositor brasileiro Gilberto Mendes, composta em 1989. É uma peça para piano, e seu aspecto pedagógico se concentra na manutenção metronômica de notas iguais – no caso, a semínima. As considerações convergem para especulações de natureza técnica e estética, acentuando a estruturação formal da obra e a identidade entre ela e o “mundo” do compositor, tomando por base o pensamento de Luigi Pareyson e Umberto Eco. Esses autores entendem o processo artístico interligado e inseparável do mundo social e histórico do artista.

Palavras-chave: Gilberto Mendes, estudo, análise, técnica, estética.

A obra *Um estudo? Eisler e Webern caminham nos mares do sul*,¹ do compositor brasileiro Gilberto Mendes,² foi composta em fevereiro de 1989 e dedicada ao pianista José Eduardo Martins. Na verdade, a obra foi composta por encomenda deste pianista, responsável pela sua estréia em Potsdam, Alemanha oriental, juntamente com uma série de estudos de outros compositores.

O *Estudo* pertence à terceira fase do compositor, a qual, segundo Neves (1981), se caracteriza por uma postura ousada na maneira de compor; de acordo com Santos (1997), por uma ênfase no uso simultâneo dos sistemas tonal e atonal; para Zeron (1991), por uma integração entre vanguarda e engajamento. De qualquer forma, essa obra demonstra bem a postura ousada e vanguardista do compositor, propõe uma nova textura instrumental, utiliza, simultaneamente, os sistemas tonal e atonal e concilia vanguarda e engajamento como o título sugere.

A obra possui um ritmo básico constante, quase ostinato, que consiste em uma sucessão de notas de valores iguais, uma seqüência quase que interminável de semínimas, interrompida somente por acordes arpejados, os quais não cortam o *continuum*, uma vez que possuem a mesma duração. Além disso, a peça não apresenta nenhuma seção contrastante, uma vez que o autor se utiliza de motivos, modelos e reproduções apenas como ferramentas composicionais. Há uma ausência de indicação tradicional para a delimitação fraseológica, as frases estão conectadas umas às outras sem qualquer indicação de começo ou término, cabendo ao intérprete e ao ouvinte a percepção delas. A falta de marcação de intensidade também contribui para criar esta atmosfera “antinatural”, de uma movimentação constante sem repouso, isto é, sem variantes.

Nesta obra, Gilberto Mendes fez uma homenagem a dois compositores que, de uma certa forma, assumem posturas contrastantes: Hanns Eisler (1898-1962) e Anton Von Webern (1883-1945). O primeiro, alemão, representante da Alemanha oriental comunista, cuja música possui um caráter tonal e funcional; e o segundo, austríaco, representante da Alemanha ocidental burguesa, com música eminentemente atonal. “Eisler e Webern caminham nos mares do sul numa isorritmia constante e implacável, e nessa “caminhada” os dois compositores convivem sem conflitos, ao menos nos mares do sul imaginados pelo autor (ZERON, 1991, p. 171).

As homenagens se caracterizam pela citação e/ou utilização de procedimentos diretamente relacionados com a postura dos compositores homenageados. Como exemplo pode-se verificar a citação de trechos musicais da obra de um ou outro compositor. Também se observa o uso de características utilizadas pelos dois compositores dentro de um contexto mais amplo, como é o caso dos sistemas tonal (EISLER) e atonal (WEBERN).

Uma das homenagens a Webern é o uso de uma série dodecafônica logo nas primeiras doze notas do *Estudo* (Figura 1), seu retrógrado, e sua exposição novamente. Deve-se ressaltar que a obra não é dodecafônica; a série utilizada e sua variante são apenas referências à técnica composicional e à ideologia de Webern.

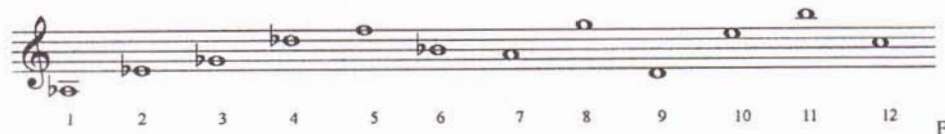


Figura 1: Série inicial.

Como se pode ver, esta série não possui intervalos muito dissonantes, havendo uma presença muito forte de quintas justas, o que, de acordo com Zeron (1991), soa quase tonal. Apesar de a homenagem ser dirigida a Webern, este compositor, como se sabe, é o integrante da Segunda Escola de Viena, a que mais se afastou dos princípios tonais. De uma certa forma, Gilberto Mendes utiliza uma série dodecafônica para homenageá-lo, mas, ao mesmo tempo, faz uma referência ao sistema tonal, utilizado por Eisler. Essa série é apresentada em sua forma original, retrógrada e novamente original, observada ainda no terceiro pentagrama da segunda página (acorde formado pelas cinco primeiras notas da série) e no penúltimo pentagrama desta mesma página em suas formas original e retrógrada (com um som omitido na primeira forma e dois, na segunda).

De acordo com o próprio compositor, a utilização de acordes que entremeiam o *continuum* da obra também é uma homenagem a Webern, pois esses acordes se assemelham ao modo como o compositor austríaco concebe a parte II das *Variationen für Klavier* (Figura 2).



Figura 2: Webern: acordes das *Variationen* parte I e parte III.

Outra referência a este compositor se observa nas nove notas que precedem a pausa e a cadência final da peça "que são as mesmas dos acordes básicos dessas *Variationen* (MENDES, 1990, p. 116), onde as notas do acorde da parte III constantes na

Figura 2 aparecem integralmente e em primeiro lugar, seguidas pelas notas do segundo acorde da parte I também apresentado na Figura 2 (Figura 3):



Figura 3: As nove notas que antecedem a pausa e a cadência final.

Uma das homenagens a Eisler se torna evidente nas dezenove notas que precedem as nove notas destacadas na Figura 3, as quais se caracterizam por um contorno melódico tonal mascarado pelo ritmo constante. Este trecho é uma citação da canção *Vom Sprengen des Gartens*, de Eisler, porém com o ritmo modificado, com a transposição de uma quinta justa abaixo e com o acréscimo de três notas antecedendo as três últimas (Figuras 4 e 5).



Figura 4: Eisler: "Vom Sprengen des Gartens."



Figura 5: Trecho transportado.

Pode-se observar que os sons 5, 6, 7 e 8 (ré, ré b, dó, si), da citação de Eisler, são compostos por três intervalos de segundas menores descendentes, caracterizando um motivo cromático, o qual aparece nas quatro notas que antecedem as duas últimas notas da terceira linha da primeira página (Figura 6).



Figura 6: Motivo cromático presente na terceira linha.

Este mesmo motivo cromático aparece nas quatro notas logo após a primeira da quinta linha (Figura 7):



Figura 7: Motivo cromático presente na quinta linha.

Este mesmo motivo aparece mais três vezes, porém invertido, nas quatro notas que antecedem as dez últimas da quarta linha da segunda página, nas quatro últimas notas desta mesma linha (Figura 8).



Figura 8: Motivos cromáticos presentes na quarta linha da segunda página.

Ainda é o mesmo motivo nas quatro notas após a sétima da décima primeira linha (Figura 9).



Figura 9: Motivo cromático presente na décima linha.

Observa-se que, embora este desenho seja tirado de uma citação da obra de Eisler, portanto tonal, ele possui um caráter atonal e foi submetido a um procedimento muito utilizado na música dodecafônica, que é o princípio da inversão, técnica utilizada por Webern.

De acordo com Zeron (1991, p. 171), um procedimento bastante utilizado por Eisler é “sugerir um tom menor e transformá-lo em maior, mas jogando muito com o ouvido e as ressonâncias através do uso controlado do pedal”. Pode-se observar esse procedimento nesta obra no quarto pentagrama quando o compositor sugere a tonalidade de Ré menor culminando num acorde de Ré maior (com 7ª, 9ª, 13ª e sem a fundamental) no quinto pentagrama.

Logo no início da obra, ou seja, após a apresentação da série nas formas original – retrógrada – original, observa-se uma predominância da tonalidade de Ré Maior, mascarada pela movimentação contínua e pela utilização pontilhística dos registros grave e agudo do piano. Em seguida, observa-se a instauração da tonalidade de Si Maior; um acorde de si menor e a instauração de ré menor a partir da décima nota da quarta linha indo até o seu final. Nota-se a utilização de elementos tradicionais como tons vizinhos e tons homônimos. Este trecho é caracterizado como uma das homenagens a Eisler em que Gilberto Mendes utiliza, de um modo mascarado, o sistema tonal, o mesmo utilizado por Eisler.

Na quinta linha observa-se, após o primeiro acorde, a exposição de um modelo constituído de onze notas (Figura 10). Este modelo é reproduzido após o segundo acorde, transpondo uma quarta justa ascendente. A primeira nota deste modelo coincide com o primeiro som da série exposta no início. Além disso, o desenho realizado pelas cinco primeiras notas já apareceu entre a terceira clave de sol e a terceira clave de fá da segunda linha, iniciando com a nota mi. Acredita-se ser aqui uma homenagem a Webern, apesar do fato de que o compositor apresenta um modelo de doze sons repetindo três sons, procedimento não habitual à técnica dodecafônica.



Figura 10: Modelo de onze notas.

Na segunda página, apesar de logo no início constatar-se a presença de uma seqüência constituída de seis notas e sua repetição com variação de oitava, não aparecem modelos e reproduções, nem trechos tonais, mas sim acordes com clara conotação tonal, tocados tanto de forma harmônica como melódica, caracterizando uma homenagem a Eisler. Uma maior utilização do extremo agudo do piano também se faz evidente, principalmente quando, antes de expor a série inicial em suas formas original e retrógrada na penúltima linha desta página, o compositor apresenta o motivo cromático exposto anteriormente, ampliado e invertido.

Na terceira página, após o primeiro acorde (Ré Maior) tem início a apresentação de um modelo constituído de quatro notas, seguido por três repetições separadas por intervalos de sétimas. Esse modelo, constituído de uma tríade menor com sétima em sua segunda inversão tocada melodicamente, é claramente uma outra homenagem a Eisler.



Figura 11: Modelo constante na terceira página.

Gilberto Mendes finaliza o *Estudo* com uma citação de elementos de música de filme dos anos 20 e 30, como ele próprio afirma, utilizando “uma cadência do tipo havaiana, à maneira hollywoodiana, bem popular, absolutamente inesperada e contrastante em relação ao caráter abstrato, etéreo, do resto da obra” (SANTOS, 1997, p. 117)

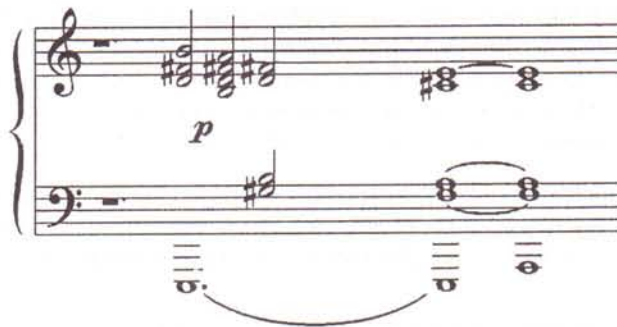


Figura 12: Cadência que finaliza a obra.

Esta atitude, ou seja, a cadência de jazz com um Mi dominante resolvendo num La, reflete a preferência musical de Gilberto Mendes, que se concentra na música norte-americana, especialmente na música de cinema, as quais influenciaram sua forma de compor, ou seja, seu estilo.

Considerações finais

Neste estudo, o compositor deixa a dinâmica para a livre escolha do intérprete, indicando-a somente no trecho compreendido entre a última nota da homenagem a Eisler e a homenagem final a Webern, bem como na cadência final. Neste caso, existe um elemento aleatório na obra, caracterizado pela dinâmica, pois cada intérprete pode escolher a que lhe convier, de acordo com a sua percepção das frases, à medida que elas vão fluindo, e da própria obra como um todo. Na verdade, esta abertura vai se realizar dentro de estruturas limitadas e com um número de possibilidades não previstas inteiramente pelo compositor, mas nem de todo impossível de se prever. “O “campo” de reações possíveis que os estímulos permitem é vasto, mas trata-se sempre de um “campo” cujos limites são determinados pela natureza e pela organização dos estímulos” (Eco, 1972, p. 156).

O compositor, ao estabelecer este elemento aleatório, de uma certa forma orientou e determinou a liberdade do intérprete de uma maneira implícita. Ao mesmo tempo, reflete o seu pensamento, tendo em vista que, para ele, as estruturas musicais adquirem significado, de acordo com o significado que lhe dá o seu interlocutor.

Música é pura abstração, significa somente suas próprias estruturas. Mas o que significam suas estruturas? O que desejarmos que elas signifiquem, mesmo porque todas as coisas são o que desejamos que elas sejam. Nós podemos impor o seu significado, ou ela adquire um significado imposto pelo seu uso. Como também podemos dar à música um outro significado muito diferente daquele pretendido e imposto pelo seu autor. (MENDES, 1994, p. 168)

Ressalta-se que, neste estudo, a utilização de modelos e reproduções não se refere a um esquema de antecedente e conseqüente, tão comum no sistema tonal. Acredita-se que estes funcionam aqui como elementos da elaboração do discurso musical da obra, importantes na construção de uma unidade coerente. Será que Mendes conscientemente utiliza estas referências dos materiais já apresentados, para fornecer subsídios tradicionais para a execução e percepção das frases? Por sua vez, a recusa funcional de antecedente e conseqüente reflete uma nova maneira de ver e de existir no mundo. “O músico recusa o sistema tonal porque, agora, esse sistema transporta para o plano das relações estruturais *toda uma maneira de encarar o mundo e uma maneira de existir no mundo*” (Eco, 1991, p. 250).

Gilberto Mendes, através de sua postura vanguardista de sempre buscar novas soluções e novas maneiras de encarar a música, apresenta um questionamento diante do estabelecido, de crítica aos jargões tanto da música erudita como da música de massa.

A utilização simultânea dos sistemas tonal e atonal e as citações de música de consumo são parte de um jogo conceitual do compositor. Ele pretende sempre levantar questões estéticas para além dos limites da mera utilização de material sonoro, mas ampliando para a manipulação das conotações ideológicas inerentes a esses elementos inicialmente puramente musicais. Outros exemplos dessa manipulação estão presentes na utilização de uma textura estranha à escrita tradicional para piano, uma textura predominantemente monofônica; na escolha cuidadosa dos dois

compositores homenageados; e no suspense sugerido pelo título quanto ao fato de a obra ser ou não um estudo. Neste sentido, é conveniente conferir o que diz Eco sobre este aspecto:

Ele se comprometeu com o mundo em que vive, ao usar uma linguagem que ele próprio – artista – crê ter inventado mas que, na realidade, lhe foi sugerida pela situação na qual se encontra; e contudo esta era a única escolha que lhe restava, pois uma das tendências negativas da situação em que se encontra é justamente ignorar que a crise existe e tentar continuamente redefini-la conforme aqueles módulos de ordem, de cujo desgaste nasceu a crise. (Eco, 1991, p. 251)

O compromisso de Gilberto Mendes com o mundo no qual vive se observa nas várias fases de sua produção musical, cada qual caracterizada pelo contexto da época. Na época de composição deste *Estudo*, como mencionado anteriormente, o compositor se empenhou na tentativa de conciliar vanguarda e engajamento, mostrando o seu compromisso com o mundo diante de uma dada situação, em que os membros do grupo Música Nova ou se concentravam na criação tendo em vista o mercado de consumo (Damiano Cozzella e Rogério Duprat) ou se concentravam na música engajada (Willy Correa de Oliveira). A escolha feita pelo compositor, apesar de ser nova, era a única que lhe restava, haja vista seu estilo e sua maneira de ver o mundo.

Observa-se no tratamento dado pelo compositor ao material sonoro, o qual envolve os sistemas temperado, tonal e atonal e a utilização de um instrumento tradicional – no caso, o piano –, com a exploração de uma nova textura, uma originalidade na continuidade e uma continuidade na originalidade.

Os genuínos nexos de continuidade que se podem instituir entre as obras de arte são aqueles que, longe de se sobreporem à sua originalidade a ponto de comprometê-la, conseguem, em lugar disso, sustentá-la e alimentá-la, e, de outro lado, a verdadeira originalidade da obra não se sente em perigo quando se deixa inserir num contexto mais vasto e compreensivo, do qual ele retira explicação e relevo, conjuntamente. (PAREYSON, 1997, p. 139)

Os traços de continuidade utilizados na obra (sistema temperado tonal, instrumento tradicional) não comprometem a sua originalidade, ao contrário, sustentam-na e alimentam-na; e os traços de originalidade (sistema atonal simultaneamente ao tonal, a nova textura do piano) não são prejudicados dentro desse contexto mais compreensivo. A originalidade de Gilberto Mendes encontra na continuidade um lugar seguro, que a sustenta e a explica.

A cadência havaiana utilizada, bem como a sua concepção por parte do compositor, coincide com o pensamento de Pareyson, para quem a especificação da arte como formatividade não envolve um isolamento e uma independência da mesma, mas sim uma inserção da mesma na realidade como tal.

Se a obra de arte *não aceita valer senão* como forma, isto não significa que ela *se reduz a ser* somente forma: ela é, ao mesmo tempo, uma *forma* e um *mundo*; uma forma que não exige valer senão como pura forma e um mundo espiritual que é um modo pessoal de ver o universo. (PAREYSON, 1997, p. 44)

Desta forma, a obra reflete a personalidade do artista, com toda a espiritualidade de seu tempo, e como ser integrante de uma determinada sociedade, ou seja, a obra tem origem e caráter social e identifica-se com seu criador, sendo que a própria obra é conteúdo expresso.

Espiritualidade e modo de formar, isto é, *humanidade e estilo* se identificam: na atividade artística, exprimir e fazer, dizer e produzir são a mesma coisa. O artista não tem outro modo de exprimir senão o produzir e não diz senão fazendo: a sua espiritualidade é gesto formante. (PAREYSON, 1997, p. 64)

E a espiritualidade do compositor não se deu de maneira individual e isolada, mas tendo em vista que ele está inserido em uma determinada sociedade e grupo social. Como a obra de Gilberto Mendes se destaca no cenário brasileiro devido à sua postura vanguardista e ao seu total compromisso com as técnicas contemporâneas, nota-se, de uma maneira bastante clara, o reflexo da espiritualidade de seu tempo em seu estilo. "Estilo é toda a espiritualidade do artista, vista não tanto na sua individualidade fechada, como, antes, na sua abertura pessoal para conter e refletir em si toda a espiritualidade do seu tempo e do seu grupo social" (PAREYSON, 1997, p. 68).

Neste sentido, é interessante ressaltar a comparação que o compositor faz da cidade de Santos com a sua música: "Santos, muitas cidades numa só cidade, na minha cabeça... Como a minha música" (Mendes, 1994, p. 231). Ou seja, muitas músicas numa só música, dentro de um mesmo estilo que retrata a personalidade do compositor como agente social.

Abstract: This study presents some considerations around the work *Um estudo? Eisler e Webern caminham nos mares do sul...* by the brazilian composer Gilberto Mendes, composed in 1989. It is a piece for piano and its pedagogical aspect concentrates on keeping metronomically the value of notes, in the case, the quarter. The considerations converge to discussing technical and aesthetic characteristics, accentuating the formal structure of the work and the identity between this and the composer's "world", being taken by Luigi Pareyson's and Umberto Eco's thought. These authors understand the interlinked and inseparable artistic process of the artist's social and historical world.

Key words: Gilberto Mendes, study, analysis, technique, aesthetics.

Notas

1. Doravante, esta obra será referida simplesmente por *Estudo*.
2. Gilberto Mendes, nascido em 1922, é um compositor bastante importante no cenário musical brasileiro. Integrante do grupo Música Nova, surgido na década de 1950, juntamente com mais três compositores (Damiano Cozzella, Rogério Duprat e Willy Correa de Oliveira), cujo compromisso envolvia todas as tendências técnicas e estéticas contemporâneas.

Referências

Eco, U. *A definição da arte*. Tradução de José Mendes Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

HODEIR, A. *Las formas de la musica*. Madrid: Edaf, 1988.

MENDES, G. *Uma odisséia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco*. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. Um estudo? Eisler e Webern caminham nos mares do sul... *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, v. 3, p. 115-125, 1990.

NEVES, J. M. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981. 200 p.

PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

SANTOS, A. E. *O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Annablume, 1997.

VELHO, G. Vanguarda e desvio. *Arte e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p. 27-38.

ZERON, C. A. M. R. *Fundamentos histórico-políticos da música nova e da música engajada no Brasil a partir de 1962: o salto do tigre de papel*. 1991. 542 p. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1991.

Taís Helena Palhares é mestre em Música e professora na Universidade Federal do Mato Grosso. tais.helena@terra.com.br