

A fórmula da reescritura

Silvio Ferraz

Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

e-mail: <silvio.ferraz@terra.com.br>

1.

A primeira coisa que gostaria de abordar aqui é o que entendo por reescritura e quais as principais referências composicionais para se pensar esta idéia. De um modo geral a noção de reescritura associa-se à de sonoridade tal qual se desenvolve na música do século XX. O século XX verá, desde a idéia de *KlangFarbenMelodie* de Schoenberg, apresentada de modo radical em Webern, e das sonoridades desenvolvidas por Debussy, o surgimento da noção de som na música. Aparentemente um paradoxo, pois a música parece referir-se sempre ao som. Mas uma leitura mais minuciosa da história da música no ocidente demonstra facilmente a importância da nota musical encobrindo qualquer noção de som (haja vistos os quatro parâmetros da nota musical comumente atribuídos como parâmetros do som). É deste modo que reaparecerá o *Ricercare* a 6, da *Oferenda Musical* de Bach reescrito por Webern naquilo que aparenta ser uma simples orquestração. Começo com este exemplo um tanto quanto ao acaso, poderia ter escolhido outros. Mas em Webern o que acontece é a música de Bach ser retomada e transvasada por outra idéia musical. Uma obra cujo principal motor é a nota musical ser atravessada pelo timbre e por uma noção de espacialidade (resultante dos modos de difusão de cada instrumento e da quebra da linearidade melódica) que lhe é totalmente alheia. Fica assim uma primeira definição de reescritura que corresponde a atravessar uma música por uma idéia que lhe é alheia.

2.

Outro exemplo que poderia dar de reescritura estaria na retomada do coral “*Es Ist Genug*” de Bach realizada por Berg em seu *Concerto para violino*. Também neste caso não se trata de simples citação ou orquestração mas de uma transformação radical em que a obra de Bach se vê mesclada a outros processos harmônicos. Berg se vale desde a simples realização do coral de Bach associada a passagens do violino de cunho dodecafônico desenhando uma espécie de contraponto por afastamento de procedimentos estruturais até transformações de cunho estrutural mantendo ora o perfil melódico do texto original, ora seu perfil rítmico.

3.

Os exemplos de reescritura não são, no entanto, um privilégio do séc. XX: no barroco a prática da reescritura é quase que fato comum. Neste sentido, são de grande interesse as transcrições para teclados que J. S. Bach realiza de obras de Alessandro Marcello, Antonio Vivaldi e outros compositores italianos do séc. XVII e XVIII. Citaria ainda o *Requiem* de Mozart, o qual vem atravessado por obras de Haendel, Pergolesi, Palestrina.³⁷ Voltando ao séc. XX, é nesta mesma linha de reescrituras que se inscrevem diversas obras de Igor Stravinsky, como quando acrescenta duas vozes a mais em uma série de madrigais de Carlo Gesualdo, e em todas as outras peças de seu período neo-clássico como em *Pulcinella*, obra em que “re-instrumenta” e “harmoniza” fragmentos de obras de Pergolesi. Mais recentemente, o compositor Salvatore Sciarrino tem empregado esta prática composicional em trabalhos que relacionam sua música com G. de Machaut, C. Gesualdo, J. S. Bach, W. A. Mozart. As reescrituras de Sciarrino trazem para a sonoridade do final do séc. XX as músicas da tradição histórica desde música do séc. XII àquelas do próprio séc. XX.³⁸ Neste sentido a reescritura corresponderia não só a ter por base obras do repertório históricos, mas obras recentes, obras próprias ou mesmo música de outras culturas. Poeticamente seria como ser atraído por uma música de outra cultura e querer reescrevê-la, porém explorando não sua forma aparente, mas tentando extrair dela aquelas forças que nos atraíram. Assim até mesmo uma pequena sonoridade pode servir como foco para reescritura: ouve-se uma música inteira e é um pequeno intervalo arrastado de segunda menor que nos chamou a atenção.³⁹ Por vezes é como se a outra música se convertesse em um grande gesto a ser feito. São assim diversos os pontos de contato que entram em questão na reescritura que acabam por implicar em etapas diversas de análise do material sonoro e musical,⁴⁰ seja uma análise no sentido tradicional para identificar elementos melódicos, harmônicos, técnico-instrumentais, seja em um sentido mais estendido como nas análises espectrais e análises de procedimentos técnicos da obra original.⁴¹ Deste modo a referência aqui

37 Wolf, Christophe, *Mozart's Requiem*, Berkeley: Univ. California Press, 1991.

38 Angius, Marco, “La voce sottovetro: da Sciarrino a Gesualdo” e “Salvatore Sciarrino: sulla coscienza compositiva”, in: *Hortus Musicus*. 2002.

39 Em *Griney*, para voz e instrumentos, a compositora Tatiana Catanzaro se vale de trechos de obras de Silvio Ferraz, György Ligeti, Salvatore Sciarrino, para compor os gestos instrumentais que desenvolve.

40 É importante realçar aqui a diferença entre objeto sonoro e musical, de acordo com Schaeffer, visto que são de naturezas diferentes e tem implicações composicionais bastante diversas.

41 Citaria como exemplo de tais procedimentos as técnicas de composição empregadas por Eli-Eri Moura e descritas no artigo “Processo composicional de desfragmentação” (Anais do V^o XVII Congresso da Anppom. Brasília: Anppom, 2006).

deixa de ter sua função de citação, o que implicaria em mecanismos de identificação de uma música na outra, pois a obra original é retomada por sua força de atração e não por sua referencialidade semântica (mesmo que esta porventura tenha participado de uma das etapas de aproximação).

4.

É principalmente de Berio que resgato a noção de reescritura. Berio praticou esta forma de criação musical em diversas de suas obras, desde a reescritura de suas próprias obras como em seus *Chemins* (afirmando várias vezes que este ciclo de peças foi a melhor análise que realizara de suas *Sequenzas*), até a reescritura de música do repertório das culturas tradicionais. É assim que ele compõe *Coro*, obra na qual figura a reescritura do grande coro de trompas dos Banda Linda (África Central), transcrita pelo etnomusicólogo Simha Aron.⁴² A composição de *Voci* e *Naturale* também se dá na forma de reescritura a partir de cantos sicilianos, na maioria pregões e vendedores de rua.⁴³

Em seu curto texto sobre *Voci* e *Naturale* de Berio, Jürg Stenzl aponta três formas de aproximação para a reescritura. Primeiro, uma identificação com o original: existe algum ponto que liga o compositor a uma sonoridade que o atrai e lhe parece de interesse composicional – digamos que seja seu agenciamento, a forma como reúne sonoridades e referências. Segundo, retomar esta sonoridade para experimentá-la, fazer dela um campo de descobertas através de análises, escutas, detalhamentos. Por fim, uma terceira forma de aproximação que consiste em ultrapassar o original, “abusar do original”. Estas três etapas de aproximação, sobretudo a terceira que consiste no desfazimento do original, distinguem a citação e o pastiche daquilo que chamo de reescritura.⁴⁴

5.

Nas primeiras tentativas de praticar reescritura, utilizei a pequena peça coral *Bajulans*, do ciclo de *Visitação dos passos* atribuída ao compositor mineiro Manoel Dias de Oliveira. Foi assim que escrevi *Capela*

42 Cf. Arom, Simha, “Les musiques traditionnelles d’Afrique Centrale”, in *Contrechamps*, nº 10, Paris/Lausanne: L’Age D’Homme, 1989 e “La ‘mémoire collective’ dans les musiques traditionnelles d’Afrique Centrale”, in: *Revue de Musicologie*, T. 76, No. 2. No Brasil, vale citar o trabalho do compositor Roberto Victorio, sobretudo em sua Trilogia do Ritual Bororo como faz em Aroe-Enogware cujo processo está consideravelmente exposto em sua tese de doutorado.

43 Stoianova, Ivanka, “Luciano Berio, Chemins en musique”, in: *La Revue Musicale*, triple numéro 375-376-377, Paris: Richard-Masse, 1985; Berio, Luciano, *Remembering the future*, Cambridge: Harvard Univ. Press, 2006; Stenzl, Jürg. “La langue maternelle de Luciano Berio”, encarte do CD *Berio-VOCI* Munique: ECM Records, 2001.

44 Stenzl, *op.cit.*

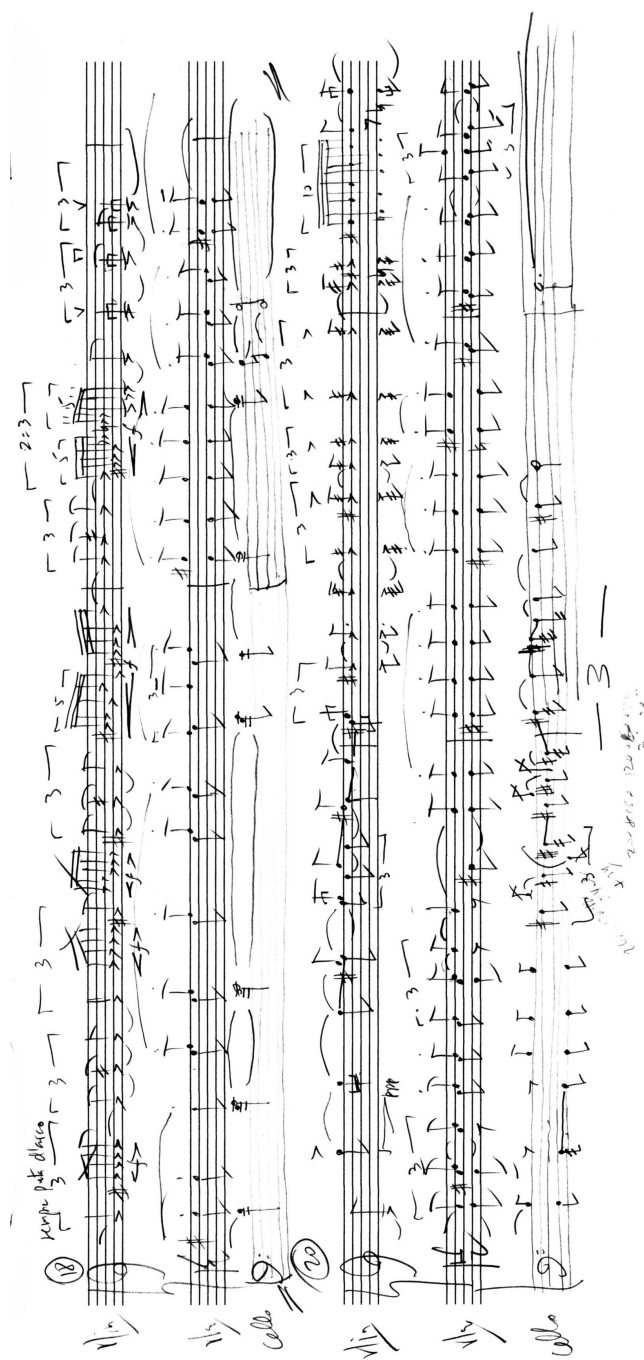
do Rosário. Prados. MG,⁴⁵ e na mesma época a peça orquestral *Extemporânea*.⁴⁶ As duas peças têm como campo de reescritura a seqüência de acordes do *Bajulans*, ampliados com notas deduzidas do cálculo de fundamentais virtuais que estariam ligadas a estes acordes. O cálculo neste caso é bastante simples e consiste apenas em localizar possíveis fundamentais para as relações de terças e quintas constantes no acorde original. O material então é tratado com retardos e antecipações das notas dos acordes e das fundamentais virtuais e posteriormente tratado ritmicamente. Este mesmo material harmônico serviu ainda na composição de diversas outras peças.

6.

De um modo geral, a reescritura é simplesmente tomar um trecho de música de outro compositor, uma frase, uma seqüência harmônica, um timbre, e copiá-la de modo irregular, arrastando as notas para lugares errados, fazendo pequenos ou grandes retardos e antecipações, esticando algumas passagens. Um uso mais agudo desta forma de escrita empreguei no ciclo *Arcos para Giacometti*, para trio ou duo de cordas. Este ciclo de peças é uma reescritura de diversas peças de Vivaldi: *Sinfonia em si menor, al Santo Sepolcro* e trechos do “Verão” das *Quatro Estações*. Do início da *Sinfonia*, foi reescrita a lenta sobreposição de segunda menor (fá#-sol) retomada diversas vezes ao longo da primeira peça do ciclo, “Pequena onça com cordeiro”. O intervalo de segunda menor, que no original de Vivaldi é sustentado por um longo compasso, é prolongado em diversos momentos desta primeira peça, sobretudo na sua parte central (p.4 da partitura), momento em que o violino realiza uma série de passagens rápidas com timbre alterado (*punta d’arco, sul ponticello* e *arco rapido-aspirato*), como se alguém ouvisse a peça de Vivaldi ao longe, em meio ao vento, de dentro de uma caixa reverberante de vidro, ou ainda com o ouvido semi-coberto pela mão em concha. Contrapostos ao violino, a viola e o violoncelo sustentam as notas originais de Vivaldi (sol e fá#) com o acréscimo da nota fá aumentando ainda mais a sensação de rugosidade da dissonância. As notas que se seguem na partitura de Vivaldi (lá#-si), e a proto-melodia realizada pelo violino, também estão transformadas no trio, e igualmente a cargo do violino agora com arco *poco a poco écrasé*. Também num contraponto de camadas, a viola alude Vivaldi mesclando peças diferentes: a harmonia vem realizada em colcheias que pulsam como nas semicolcheias pulsantes do início da ária “Gelido in Ogni Vena” da ópera *Farnacce*.

45 *Capela do Rosário. Prados. MG.* (1985), para trombone e trompa. Estréia: “Festival música nova”. S. Paulo: 1985. Trio Música Nova.

46 Obra inédita, embora conste do programa de concertos da “IX Bienal Brasileira de Música Contemporânea” de 1991.



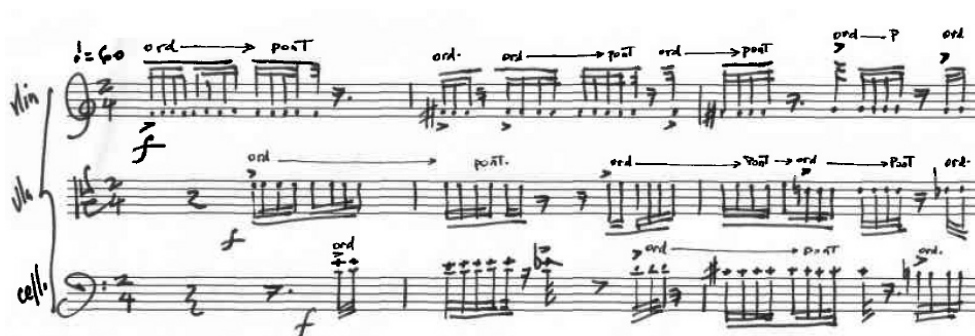
Trecho do rascunho de "Pequena onça com cordeiro", primeira peça do ciclo *Arcos para Giacometti* em que se dá a reescritura dos primeiros compassos da *Sinfonia em si menor* de Vivaldi.



Partitura manuscrita de Vivaldi, início da ária "Gelido in ogni vena".

7.

Em outras passagens de *Arcos para Giacometti* outras formas de reescrituras são empregadas. Em "Adagio", terceira peça do ciclo, a referência são as passagens com arco forte e rapidamente raspado da tempestade do "Verão" das *Quatro estações*. É o gesto instrumental que é levado em conta na reescritura – gesto que será lentamente deformado. Este gesto é retrabalhado com o uso de seqüências não periódicas de fusas (13, 3, 9, 5, 5...) em frases estanques cromaticamente moduladas. O título "Adagio" diz respeito à lentidão da transformação harmônica e não ao andamento (*allegro vivace*).



Início do "Adágio", com uso de notas reiteradas rapidamente, como uma tempestade.

8.

Ainda no que tange ao gesto reescrito, outra sonoridade de cordas do barroco retomadas em *Arcos*, é a *bariolage*.⁴⁷ São utilizadas falsas *bariolages*, parte-se de um acorde em *bariolage* e vai-se deslocando as notas de meio em meio tom em cordas alternadas. A *bariolage* aparece não só no “Adagio”, mas também nas outras peças do ciclo *Arcos para Giacometti* e em *Lamento quase mudo*, para violoncelo solo.



Trecho de falsa *bariolage* em “Adagio”, passando do violoncelo para o violino.

9.

Lamento quase mudo também faz uso da fórmula da reescritura, porém em diversos planos. Primeiramente, a própria idéia de lamento que vem do “Lamento de Ariane” do *Orfeu* de Monteverdi. Do lamento extraí duas idéias-gestos: o movimento das resoluções descendentes das dissonâncias e os movimentos melódicos cromáticos ascendentes dos retardos (um olhar sobre a partitura de Monteverdi dá a ver como que havendo uma inclinação entre a nota do canto e sua resolução harmônica no baixo).

47 Uso alternado de cordas mantendo-se uma delas como corda solta.

Lamento d'Arianna del Signor Claudio Monteverde.

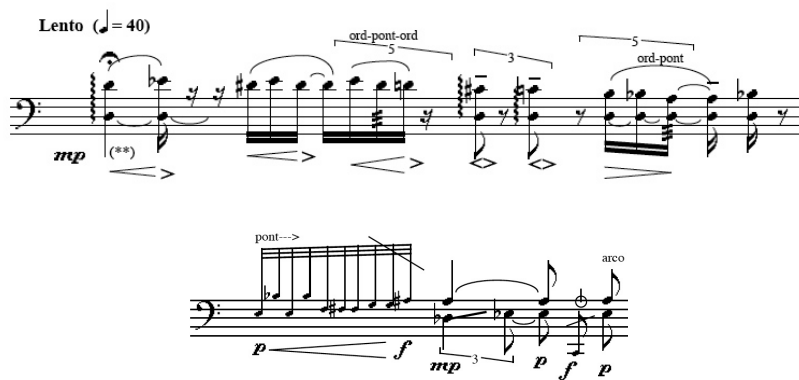


Início do “Lamento de Ariane” do *Orfeu* de Monteverdi indicando notas do canto e suas resolução harmônica deslocada, como se partitura estivesse inclinada.

Quanto às apojeturas, como me lembrou a violoncelista Teresa Cristina Rodrigues responsável pela estréia desta peça, nos lamentos barrocos as apojeturas podem ser trabalhadas longas ou breves, convenientes ao “afeto” que se deseja extrair. No que diz respeito a reescritura, neste peça este jogo de retardos e longas apojeturas conjugase com a sonoridade das rodas de um carro de boi (como uma forma de cruzamento de dois mundos sonoros distintos).

10.

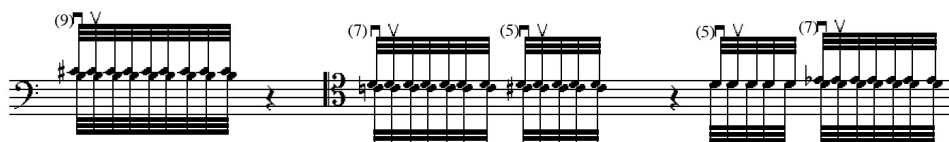
Em *Lamento* as apojeturas são tomadas como principal elemento composicional. A primeira parte da peça (visto que a peça toda é cortada por duas incrustações) é praticamente toda de apojeturas reescritas. As apojeturas passam assim por uma série de variáveis das quais cito três como exemplo: apojeturas simples de uma só nota, amplas apojeturas de mais de uma nota (estas duas formas são observáveis logo na primeira linha da peça) e os *gruppetti* em notas rápidas.



Duas linhas *Lamento* com exemplos de três “apojeturas”

11.

Já comentei a reescritura do “gesto tempestade” tomado de empréstimo de Vivaldi. Este gesto reaparece como incrustação em *Lamento*. A “tempestade muda”, pois é realizada com arco *étouffé* de forma a resultar em uma sonoridade mais eólia e distante, foi imaginada como início de uma peça para viola que posteriormente foi incorporada como incrustação em *Lamento*. Aqui se segue o mesmo procedimento usado na escrita de “Adagio” de *Arcos para Giacometti*: notas “esfregadas” rápida e violentamente contidas, que se movem gradualmente (segundas menores). São irrupções de frases que escutadas na sequência de apojeturas de *Lamento* acabam por se assemelhar àquelas apojeturas.

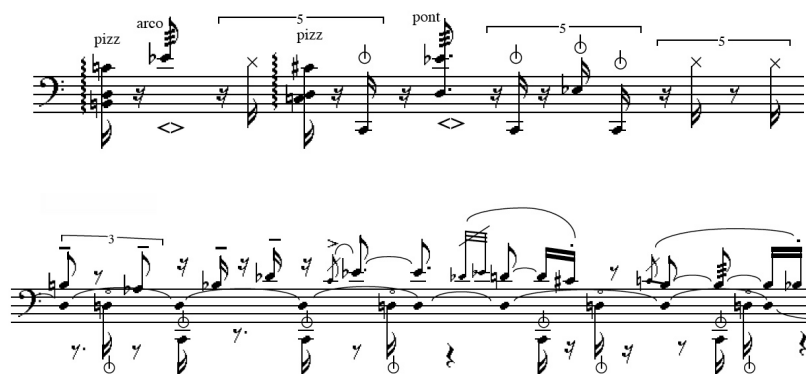


Reescritura da “tempestade” em frases-fragmentos que se desenvolvem em lento cromatismo.

12.

Lamento agrega assim diversas reescrituras, não apenas das cordas do barroco, mas também do cruzamento destas com outras sonoridades como o som de carro de boi já citado e instrumentos de percussão como os tambores de crioula – porém tão deformados que não são notados como tal, apenas resta o aspecto percussivo que poderia ter vindo de qualquer outro lugar. O fato é que tais “tambores” estão integrados à peça na forma de cortes e em momentos de permutação intensa também como incrustações, pois impõem outro ritmo e textura às passagens em que se inserem. No que diz respeito ao carro de boi, ele aparece no uso de longa nota pedal contraposta a uma “melodia” de frase fragmentada, levemente ofegante, à distância de uma oitava da nota pedal. A frase “ofegante” relaciona-se ao distanciamento de linhas comentando anteriormente.

Trata-se de um distanciamento lento e arrastado, na forma de longas e breves apojeturas entrecortadas por pausas, de modo a simular uma respiração ofegante.



Dois momentos de Lamento: “tambores” e “carro de boi”.

13.

De um modo geral, a reescritura corresponderia à retomar uma amostra musical qualquer e submetê-la a uma escuta atual. É aproximadamente o que foi realizado na composição de *Itinerários do Curvelo*, obra para pequena orquestra. A peça seria uma tentativa de reescrever a obra eletroacústica *Tinnitus* de Rodolfo Caesar para um pequeno conjuntos instrumental acustico. Neste caso foi realizado o que denominei por reescritura tecnomórfica, por empregar elementos advindos da música eletroacústica. A orquestra neste caso assume o papel de um sintetizador, tal qual proposto diversas vezes pela prática da música espectral no que denominaram síntese instrumental.

14.

Por fim citaria como experiências de reescritura a composição de *Verônica Nadir*, para pequena orquestra e violoncelo solo, e *Ladainha*, para violão solo ou com desdobramento realizado com recursos de tratamento de áudio em tempo real. *Verônica* é uma reescritura do canto de Verônica, “O vos Omnes”, realizado na procissão do encontro, na Sexta-feira da Paixão, segundo a tradição do barroco mineiro. Neste caso o canto de Verônica é reescrito a partir da imagem da escuta de uma réstia de som ao longe, deformado pelo tempo que sobrepõe trechos do próprio canto com passagens de cânticos das Visitações de Passos também realizadas

neste mesmo dia do ritual católico, e que também realiza pequenas “falhas de memória” apagando trechos das obras reescritas. Neste caso destacaria a escrita orquestral que realiza as notas das seqüências de acordes das obras barrocas reescritas (*Canto da Verônica*, *Bajulans* e *Miserere Mei* do ciclo de visitas atribuídos ao compositor mineiro Manoel Dias de Oliveira) de modo que cada uma seja articulada de um modo diferente e com grande distanciamento intervalar

15.

Do mesmo modo que *Itinerário da Passagem* é a reescritura de uma situação de escuta, Ladainha também seria a reescritura de um modo de toque d violão próximo àquele de cantadores sertanejos, como que ouvido dentro d’água, com deformações em quartos de tons e instabilidade de afinação.

16.

Concluindo, reafirmaria aqui a idéia de reescritura como que a retomada não de uma determinada obra, citada entre aspas, como comenta negativamente Salvatore Sciarrino a respeito do uso de obras de outros compositores,⁴⁸ mas de uma determinada situação de escuta: a escuta de uma recordação distante, a escuta dentro d’água, a escuta eletroacústica entre os instrumentos acústicos etc. Não se trata assim de um campo científico (como se pretende na música espectral), mas de um campo de invenção alimentado justamente pela imaginação de tais situações e pela especulação de quais seriam as pertinências acústicas de tais situações de modo a possibilitar inclusive o uso de recursos como analisadores de espectro ou quantizadores diversos⁴⁹ para a potencialização deste campo de imaginação (campo de invenção de imagens sonoras).

48 Sciarrino, Salvatore. “Conoscere o riconoscere” in: Angius, Marco. *Como avvicinare il silenzio*. Rai: Roma. 2007.

49 Citaria aqui aplicativos como Audio-Sculpt, desenvolvido pelo IRCAM, ou aplicativos de análise como Tartini desenvolvido por Philip McLeod na Universidade de Otago, Nova Zelândia.

The image displays a musical score for a string ensemble, consisting of seven staves. The staves are labeled as follows from top to bottom: Vc-S, Vln 1, Vln 2, Vln 3, Vla, Vcl, and Db. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *ppp*. There are also performance instructions like "aggravativo" and "Vergata Hand". The score is written in a single system, with measures separated by bar lines. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is numbered 6 in the bottom right corner.

Trecho de *Itinerário da passagem* em que reescreve-se o "Amplius lavame" de Miserere de Manoel Dias de Oliveira, com utilização de timbres distintos para cada nota e espacialização intervalar.