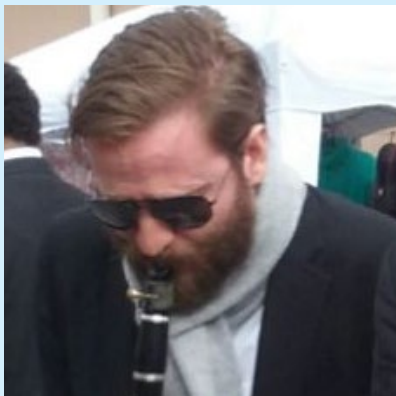




# A importância das reelaborações: considerações sobre a prática das reelaborações como processo criativo e aplicação ao contexto do clarone

por **Bruno Avoglia**  
co-autor **Luís Afonso Montanha**

Ao longo dos séculos, a produção musical se viu imersa em uma infinidade de composições originais que, revolucionárias ou não, moldaram a maneira de se compreender um discurso por meio dos sons. Compositores de diversos períodos e representantes de várias orientações estéticas contribuíram para tal. A linguagem da música ocidental culminou em inúmeras ferramentas e memórias composicionais e auditivas que seduziram nossos ouvidos ao criar referências para quase tudo o que ouvimos hoje. Poucos sons são realmente “novos” e, mesmo sendo, ainda assim, nos remetem a memórias pessoais auditivas que nos tornam íntimos ao próprio discurso ao qual estamos sendo submetidos.

Paralelamente a esse interesse, mas muito mais recentes que as composições originais, as reelabora-

ções surgiram como *traduções* de um mesmo discurso com intuito de “divulgar” ou “tornar possível a execução” de determinada obra musical. Posteriormente, o significado de se *criar* uma reelaboração despedaçou-se em inúmeros cacos com motivações diversas, podendo ser entendidos como uma nova concepção artística da obra. O interesse e as práticas nestes vetores de viés composicional das reelaborações ainda é pouco compreendido e seu estudo e análise não contemplam ainda a profundidade técnica e artística de tal realização.

Ao analisar algumas destas reelaborações, é possível verificar diversas “anomalias” criadas tanto pelo próprio reelaborador como também pelo *performer* que as executa. Tais “anomalias” são resultados da própria memória auditiva do reelaborador e também da sua maneira pessoal de recriar o discurso em sua mente. O resultado desse processo, executado tanto pelo *performer* como pelo reelaborador, acabam por gerar um “novo” discurso orientado por suas ideias.

## A “escuta crítica”

Termo proposto por Peter Szendy (2008), a *escuta crítica* é pontual para descrevermos a ideia teórica que permeia a reelaboração e, portanto, justificá-la acerca de sua importância prática. Tal reflexão sempre indaga o reelaborador e seus ouvintes com a seguinte pergunta: porque fazer uma reelaboração? A resposta permeia um pensamento sobre o ouvir internamente, ou ainda, ouvir algo que realmente não está ocorrendo de maneira física e sim de maneira mental, no subconsciente. Trata-se de ouvir mais da obra do que o que está registrado no papel ou que está sendo executado pelos músicos, entendendo que esta existe além da interferência de seu compositor.

A reelaboração embasa-se na ideia de que há um questionamento do ouvinte por trás da escuta original da peça, que há algo ainda a ser dito dentro do mesmo discurso ou algo que possa ser alterado para ser compreendido por outro ponto de vista. Esse questionamento é, portanto, algo que transcende a audição da obra e existe na percepção do ouvinte. No momento em que o indivíduo escuta uma obra (aqui utilizaremos a especificidade relacionada à música, mas ainda entendendo que tais práticas aplicam-se profundamente a outras áreas como a arquitetura, pintura, escultura, entre outros), a memória e o diálogo com o material colocam-se em ebulição internamente. O discurso musical aplicado

pelo compositor entra em contato com o imaginário dos ouvintes. Tal qual um recorte que o compositor encontra para comunicar sua obra, a *escuta crítica* pode propor outra observação da mesma obra.

Um intérprete musical, ao executar uma obra, se utiliza de sua audição da peça para criar o discurso de sua interpretação sem, no entanto, mudar uma nota sequer. Sua poética encontra-se na manipulação auditiva da música sem, contudo, desdizer o texto. O processo de reelaboração compete de uma relação semelhante à citada anteriormente. Neste caso, o reelaborador pratica sua interpretação do texto na reescritura: o objetivo é, portanto, o interesse de se realizar esse tipo de prática, consiste na ideia de interpretar um texto com um novo texto, se utilizando de ferramentas composicionais e não performáticas, que serão elucidadas no decorrer deste trabalho.

Ao vivenciarmos abertamente uma obra em qualquer segmento artístico, musical, visual, arquitetônico etc, iniciamos internamente um diálogo para com esta, de forma a tentar compreender ou simplesmente buscar algo da memória que nos relacione àquele instante, imagem ou escuta. Nasce, nessa interação, uma alegoria mental ou uma percepção pessoal e crítica acerca de seu significado, formado a partir da bagagem perceptiva daquele que a consome. Tal alegoria pode, em certo ponto, concordar ou até mesmo desconstruir uma ideia previamente concebida por seu idealizador (compositor, arquiteto, entre outros) tornando a “leitura” dessa experiência uma nova “concepção” da própria obra.

Entretanto, a nova construção da obra não se individualiza tanto da concepção original a ponto de essa pertencer a um novo âmbito de expressão e caracterizar, portanto, uma nova obra. Mesmo podendo existir maneiras do criador da obra “conduzir” seu apreciador a esta ou aquela conclusão, é impossível (e talvez pouco desejável) obter total controle acerca deste quesito. Ademais, torna-se pouco interessante para a obra e para o público apreciador, uma precisa e padronizada conclusão a esse respeito. Retomando, a alegoria criada pelo público apreciador pode se converter em uma crítica “técnica” sobre a obra ou, como pretendemos elucidar neste trabalho, como ferramenta de importância à própria reelaboração artística, crítica e dialógica da mesma obra.

Entender a reelaboração como processo criativo, artístico e recriador é fundamental para a dialógica

entre compositor e reelaborador, no qual o primeiro se converte em apreciador de seu próprio discurso, se utilizando de novas concepções, e o segundo torna-se criador crítico.

As representações das concepções de cada reelaborador podem, portanto, enriquecer o espectro da obra original, contribuir para seu discurso e consequentemente, contribuir para novas reelaborações.

A ciclicidade do procedimento é, portanto, a “crença de que uma coisa feita nunca está terminada”, algo que agrega e que contempla o universo e o contexto da existência da própria obra. Obra essa que não existe em uma única maneira de expressão mas que, compreendida a ideia a respeito da reelaboração, poderá ser expressada de inúmeras maneiras e estendida a diversas compreensões possíveis.

A *performance*, enquanto ferramenta dialógica, encontra-se em estágio profundamente mais avançado, ao comparar-se à reelaboração de uma obra, podendo ser encontrada em diversas execuções/proposições que desenvolvem intensivamente o discurso original utilizando-se dos mais diferentes artifícios para tal.

A “música popular” (termo bastante questionável, mas que, no entanto, não vem ao caso sua discussão no presente texto) se utiliza dessas ferramentas de reelaboração, de forma profundamente mais respeitosa (entende-se por “respeitosa”, neste caso, mais aberta a esta prática) que a “música de concerto” (termo igualmente questionável). Na primeira, é possível observar muito mais liberdade em se manipular o material a diferentes proposições expressivas, enquanto nesta última, a reelaboração caminha a passos largos, porém ainda submissos ao preconceito de tal prática.

A partir do discurso recriado, realizado na prática da reelaboração, a obra ganha uma nova ‘escuta’: é possível perceber de maneira mais concreta as ideias e concepções do reelaborador, tendo esse, agora, interpretado a obra, não por meio da *performance*, mas, sim, pela reescritura da obra. Essa nova escuta pode agora propor o diálogo com a obra original, os intérpretes, os ouvintes técnicos e leigos, redimensionando o impacto da obra e entendendo-a como poética permanentemente em movimento.

O reelaborador, ao propor sua recriação, posiciona-se criticamente ao texto e oferece ao apreciador a sua própria visão acerca da obra. O procedimento poderá ser observado inferindo em diversas



questões técnicas e filosóficas da própria obra. Os reelaboradores e os performers têm em comum a liberdade de dialogar com o texto de maneira a ressignificá-lo. Suas práticas propõem releituras de um mesmo material, podendo o reelaborador ser considerado um “performer do texto”.

O ineditismo de uma obra musical, sua primeira audição e suas indagações, certamente são suficientes para provocar no ouvinte uma reação crítica que poderia ser usada como material para uma reelaboração. Entretanto, o inverso, a familiaridade acerca da audição de uma obra, pode talvez trazer ainda mais indagações ligadas à reelaboração. Questionar algo já compreendido torna a experiência ainda mais rica.

Ao reconhecermos uma melodia, harmonia ou motivo de uma obra musical, já sabemos sucessivamente seus eventos e suas reviravoltas composicionais. Esse fato pode, em alguns casos, causar certa monotonia no ouvinte. Em tempos nos quais, em geral, o repertório contemporâneo e as experimentações não são muito bem recebidos, lidar com algo reconhecido de maneira alterada pode oferecer uma experiência que contemple os dois lados: o da inovação e o da “aceitação”. São famosos os exemplos de experiência de diversos compositores que “ousaram” demais para sua época e embora suas obras tenham de fato revolucionado a história da música, até hoje causam estranhamento em ouvidos mais leigos.

Tendo como base essas considerações, a reelaboração é uma ideia de reescritura (sendo essa palavra entendida como sendo uma transposição para um novo meio) musical que pode englobar tanto a tradução, quanto a paráfrase, sendo, assim, a completa alteração de um discurso para seu novo meio comunicativo, podendo alterar sua ordem e realçar certas informações, ainda assim, conservando seu significado original.

### O Clarone e as reelaborações

A presença da clarineta baixo em novas obras composicionais ainda é considerada limitada. Mesmo que utilizado pelos compositores atuais devido a sua funcionalidade e versatilidade, este instrumento carece de mais diversificadas referências literárias.

O clarone vive ainda a aurora de seu desenvolvimento, seja em sua construção, seja em seu restrito repertório. Diferentemente de outros instrumentos

já consolidados por importantes obras de inúmeros compositores, as obras, baseadas em uma linguagem, muitas vezes de vanguarda e de avançado nível técnico, refletem a natureza solística do instrumento. Ainda, o diminuto repertório orquestral e a discreta presença camerística retardam o conhecimento, desenvolvimento e utilização deste pelos compositores em inúmeras modalidades musicais.

O auge do desenvolvimento de sua construção, ainda não cumpre um papel consolidado, o que acarreta diversos desenvolvimentos técnicos em sua montagem com enorme rapidez ano após ano, forçando os instrumentistas a estarem permanentemente compreendendo suas inovações.

Sobre o repertório da clarineta baixo, observa-se que é baseado principalmente em peças solo e quase em sua maioria escritas no período pós metade do século XX. Alguns importantes e pioneiros claronistas tornaram-se referências técnicas do instrumento e motivaram a composição de algumas destas peças. Entre estes, podemos citar os claronistas Henri Bok e Harry Sparnaay (Holanda), e Rocco Parisi (Itália). Entretanto, alguns instrumentistas e/ou compositores optam por adaptações e transcrições de algumas obras originais de diferentes instrumentos, observando nelas algum tipo de característica que transcende as particularidades do instrumento para a qual originalmente foram compostas.

Nesse caso, percebe-se que uma experimentação de timbre e técnica desse instrumento seria possível no intercâmbio de seu repertório com o de outros instrumentos e/ou mídias e, ainda, ofereceria aos seus executantes um maior delineamento de seus limites.

O caso da “*Sequenza IX*” (1998), de Luciano Berio, originalmente concebida para clarineta solo, mas que por meio da observação do claronista e clarinetista Rocco Parisi, obteve sua adaptação dedicada à clarineta baixo aprovada pelo próprio compositor, em 1998. Neste caso, trata-se de um experimento e, portanto, um risco assumido por Parisi. A peça de Berio se constitui em uma obra já consagrada do repertório contemporâneo para clarineta, entretanto, a referida adaptação de Parisi concebe um novo tratamento à sua interpretação ao clarone. A transposição, o âmbito da tessitura, os multifônicos e o gestual, foram reflexos de sua experiência ao clarone e entendidos por Parisi como material a ser readequado na partitura, obtendo conseqüentemente um novo resultado musical.

CONCERTO  
PARA CLARONE E ORQUESTRA\*

CARL NIELSEN, Op. 57  
\*TRANSCRIÇÃO: BRUNO AVOGLIA

**Allegretto un poco** ( $\text{♩} = 72$ )

16 **1** *mp* *f* *molto ff*

31 **2** *f*

47 **3** *ff*

59 *fz* *fff* *fz* *fz*

66 *fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *molto dim.* *pp* *p espressivo*

80 *cresc.* *f* *dim.* *p* *espressivo* *mf* *f*

**A tempo** **6**

**Excerto da reelaboração do Concerto de Carl Nielsen para Clarone,  
tal qual realizado no concerto descrito.**

As adaptações acima citadas, de Rocco Parisi e Luciano Berio, consistem experimentos acústicos e refletem, no entanto, a necessidade de outras releituras, transcrições e experimentalismos, que podem oferecer aos instrumentistas (neste caso, os claronistas) um material inédito e que rompa com a estética original imaginada na obra, a fim de complementar e ampliar os recursos da própria.

Além destas, obras de outros períodos da História da Música não devem ser negadas, para que possam enriquecer esse repertório. A adoção do clarone em substituição a outro instrumento põe em risco sua funcionalidade característica e oferece novos “problemas técnicos” à estética original da obra. Essa, por sua vez, disseminará, como experimento, novas visões formais e estéticas. As obser-

vações dessas adaptações poderão elucidar gestos característicos e particularidades da linguagem do instrumento, que auxiliarão nas escolhas para a adequação das novas partituras.

Entender os processos da reelaboração como complemento ao repertório de clarone ajudaria a enriquecer sua linguagem e técnica, ainda não totalmente explorados pelos compositores.

Algumas reelaborações para clarone já foram executadas por alguns compositores e instrumentistas e citamos, como exemplo, a reelaboração do Concerto para Clarineta e Orquestra de Carl Nielsen, realizado por Luís Afonso Montanha junto à Orquestra Jovem do Estado de São Paulo.

<https://www.youtube.com/watch?v=A8-Y38ritoM>



**Excerto do Concerto para Clarineta e quinteto de Clarinetas\* (Reelaboração) em que o clarone está escrito na última linha, tomando as partes de viola, violoncelo e contrabaixo.**

Em outro exemplo, o clarone pode ser aplicado nas reelaborações de música de câmara ou de música orquestral, fazendo-o, assim, praticar linhas que originalmente seriam de outros instrumentos ou outras linhas compostas por mais de um instrumento. Nesse sentido, a literatura do clarone enriquece-se, de maneira a aprofundar o desenvolvimento do instrumento.

As práticas da reelaboração, mesmo que ainda pouco valorizadas, constituem-se em contribuições para a permanência, difusão e escuta críticas das obras originais e o aprofundamento da linguagem do clarone. Assim, o presente artigo nos permite concluir que sua realização apresenta profunda relevância criacional e performática e seu interesse não se encontra somente na fidelidade ou na negação, mas as suas práticas aprofundam o diálogo musical atemporal, em todas as suas competências.

### Referências Bibliográficas

PEREIRA, F. V. As práticas de reelaboração musical. 2011. 308 f. Universidade de São Paulo, Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. v. 2 versões: original e corrigida após a defesa. São Paulo, 2011.

SANTOS, D. M. A reelaboração e a relação com a obra musical: uma reflexão sobre fidelidade, criatividade e crítica na prática de reelaboração musical. 2015, 108 f. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

SZENDY, P. Listen: a history of our ears. Nova Iorque: Fordham University Press, 2008.

SZENDY, P. Arrangements, dérangements: la transcription musicale aujourd'hui. Paris: L'Harmattan Éditions, 2000.

*Bruno Avoglia:- Claronista do quinteto Viajando Pelo Brasil e Professor de Percepção e Análise Musical da Universidade Federal do Mato Grosso*  
E-mail: brunoavoglia@hotmail.com

