

Mudar *Luíza*: Interpretação e empréstimo musical no *Pós-Tudo 1* de Bruno Ruviaro

Joana Cunha de Holanda¹

EMUFRN - Escola de Música da UFRN, Natal - RN, Brasil

Resumo: Onze dos doze estudos para piano da série “Pós-Tudo” (2015-2016) do compositor brasileiro Bruno Ruviaro (n.1976) reutilizam e/ou transformam material musical de fontes diversas, da música popular brasileira, música pop americana à música de concerto francesa. O título da série é inspirado em poema homônimo do poeta brasileiro Augusto de Campos (n.1931). Este artigo “Mudar *Luíza*: interpretação e empréstimo musical no *Pós-Tudo 1* de Bruno Ruviaro” discutirá os processos de “musical borrowing” (Burkholder, 1994; Ruviaro, 2010) no pós-tudo número 1, dedicado à autora e inspirado na canção *Luíza* de Tom Jobim (1927-1994). A partir da taxonomia proposta por Burkholder, o texto oferece uma leitura dos processos de empréstimo musical utilizados por Ruviaro em seu primeiro estudo e os relaciona com a construção da interpretação apresentada. Composição e interpretação são marcadas pelo referencial da canção. O artigo expõe a dinâmica desta triangulação a partir da performance do *Pós-Tudo* número 1 de Bruno Ruviaro.

Palavras-chave: empréstimo musical; performance; Pós-Tudos; Piano

Abstract: Eleven of the twelve piano studies of the “Pos-Tudo” series (2015-2016) by Brazilian composer Bruno Ruviaro (b.1976) reuse and/or transform musical material from diverse sources, from Brazilian popular music, American pop music to French classical music. The title of the series is inspired by the homonymous poem by Brazilian poet Augusto de Campos (b.1931). This article: “Change *Luíza*: Interpretation and Musical Borrowing in *Pós-Tudo* nº1 by Bruno Ruviaro” will discuss the processes of “musical borrowing” (Burkholder, 1994; Ruviaro 2010) in *Pós-Tudo* nº1, dedicated to the author and inspired by the song *Luíza* by Tom Jobim (1927-1994). Inspired by the taxonomy proposed by Burkholder, the text offers a reading of the processes of musical borrowing used by Ruviaro dialoguing to the piece’s performance. Both composition and performance have the song as a guiding reference. This article exposes the dynamics of this triangulation in the performance of Ruviaro’s *Pós-tudo* nº1.

Keywords: Musical Borrowing; Performance; Pós-Tudos; Piano

Em Outubro de 2015 o compositor Bruno Ruviaro contactou-me por email e relatou seu novo projeto de composição; uma série de Estudos para piano cujo mote inicial seria o trabalho composicional de materiais “emprestados” de outras músicas. O compositor queria dedicar-me um dos estudos e pediu-me que sugerisse canções para fazerem parte do projeto. Sugerir *Luíza*², do compositor brasileiro Tom Jobim (1927-1994).³ O pós-tudo inspirado por *Luíza* é o primeiro da série de 12 Pós-Tudo (2015-2016).

O título Pós-Tudo vem do poema homônimo do poeta brasileiro Augusto de Campos (1931):

¹ joanaholanda10@yahoo.com.br

² Canção de Tom Jobim. Gravação de Antonio Carlos Jobim e Edu Lobo (LP - Edu & Tom / 1981). Outras gravações: Antonio Carlos Jobim (LP - Brilhante / 1981), Antonio Carlos Jobim (LP - Passarim / 1987), Raphael Rabello e Antonio Carlos Jobim (LP - Todos os tons / 1992). A plataforma youtube disponibiliza diversas versões da canção. Como consulta para o presente artigo indicamos a interpretação de Tom Jobim disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=1WJlJGVBGec>

³ Já havia trabalhado com Ruviaro em outras ocasiões e sua peça *Instantânea* integra meu cd *Piano Presente*, lançado em 2013.

<https://proa.ua.pt/index.php/impar>



Figura 1. Poema Pós-Tudo de Augusto de Campos (Campos, 1994, p.35).

Podemos ler o “mudei tudo” do poema como referência mais ampla à própria trajetória artística de Ruviano. O empréstimo musical e os processos que envolvem “Musical Borrowing” vêm lhe interessando tanto em sua prática composicional quanto como campo de pesquisa há anos. A exploração consciente dessa face do processo criativo é central em sua tese de doutorado *Intellectual Impropriety: Musical Borrowing as Manifest in Acoustic and Electro Acoustic Compositions*, de 2010, onde analisa duas de suas peças. Seis anos depois, em texto sobre a série Pós-Tudo, de 2015-6, afirma:

O étude (estudo em Francês) é tipicamente uma composição curta destinada a aprimorar alguma habilidade do performer através do isolamento e desenvolvimento de uma dificuldade técnica ou musical. No caso dos meus Pós-Tudos, isso é verdade não somente para o intérprete, mas também para mim como compositor. O “desafio musical” que escolhi isolar e explorar, do ponto de vista da criação musical, foi musical borrowing (empréstimo musical) (Ruviano, 2016).

Se “Musical Borrowing” é o desafio central do ponto de vista composicional, que lugar ocupa na construção da interpretação dessas peças? Como a referência da canção afeta a performance no Pós-Tudo nº1?

A Referência da Canção no Pós-Tudo nº 1

Tomemos como ponto de partida a questão do reconhecimento do material retrabalhado. Sobre esta questão, Burkholder afirma:

O reconhecimento, caráter e efeito do material emprestado varia de acordo com a maneira como é adaptado na nova peça, da mínima variação em uma harmonização coral de Bach à ornamentação de um prelúdio coral, da paráfrase livre de uma ária baseada em um coral ao uso do coral como cantus firmus de material não derivado deste (Burkholder, 2001, p.5).

Para Ruviano, o reconhecimento do material retrabalhado não ocupa posição central para a escuta em seus Pós-Tudos:

Jogos do tipo “Qual é a música?” podem ser divertidos, mas não é em última instância a essência desses Pós-Tudos. Desconhecer as fontes musicais das peças é uma posição de escuta tão privilegiada quanto ser familiar a elas. Os dois tipos de escuta são únicos e valiosos. Para mim, os Pós-Tudos são parte de uma reflexão sobre a maleabilidade do material musical, a natureza tênue do conceito de “originalidade”(Ruviano, 2016).

Embora o compositor sugira que a familiaridade com o material musical tomado “emprestado” não é pré-requisito para a escuta, considero fundamental para a performance no Pós-Tudo 1. Nos recitais, optei por apresentar sempre a canção em arranjo⁴ para piano solo antecedendo a performance da peça (Holanda, 2016). A alusão por vezes fragmentada que o Pós-Tudo faz ao desenho melódico e à harmonia da canção emprestam uma camada interessante de associações quando confrontadas com a memória recente da audição de Luíza. “A maneira como alguém ouve música depende crucialmente daquilo que é capaz de lembrar de eventos musicais passados.” (Sloboda, 2008, p.229). O processo de leitura e estudo do Pós-Tudo envolveu o cotejamento da peça com a canção, o que se desvelou um jogo também muito prazeroso na performance. Decifrar e projetar ou não essas referências é parte integrante da construção da interpretação do Pós-Tudo 1.

Burkholder desenvolveu extenso trabalho sobre o uso e empréstimo de música em composições. Sua pesquisa dedica-se especialmente à música de Charles Ives. No artigo *The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field* o autor propõe uma taxonomia para Musical Borrowing tomando como base seu trabalho sobre Ives. Entre as categorias estão: Modelagem, Variações, Paráfrase, Arranjo, Setting, Cantus Firmus, Medley, Quod Libet, alusão estilística, apresentação cumulativa (cumulative setting), citação programática (programmatic quotation), colagem, patchwork, paráfrase estendida (Burkholder, 1994, p.854).

Mais interessante para o nosso propósito nesse recital palestra são algumas das questões norteadoras propostas por Burkholder (2001) para abordar Musical Borrowing em diferentes gêneros e períodos : Que elementos da canção Luíza são incorporados ao Pós-Tudo nº1? Qual é a apropriação deste material? Como está trabalhado? O que significa musicalmente para o performer?

No pós-tudo nº 1 a reelaboração de material musical da canção Luíza permeia todo o estudo e alicerça a peça. Têm-se o desenvolvimento de texturas bastante variadas onde o material é trabalhado de diferentes maneiras, desde a apresentação mais fiel do desenho melódico e referências explícitas à harmonia original até a fragmentação

⁴ Embora o arranjo também seja uma das categorias de “Musical Borrowing”, neste caso específico é mais fiel às estruturas formais, melódicas e harmônicas do original. A performance completa do arranjo e Pós-tudo nº 1 pode ser assistida no youtube em: <https://youtu.be/p5lqhbFmL54>

completa da melodia em intervalos e motivos menores rompendo a linearidade.

O início do pós-tudo referencia a relação intervalar entre o começo da melodia e o baixo no início da canção (uma quarta-justa). Após a introdução, na primeira seção do Pós-Tudo a melodia de Luíza é apresentada numa textura contrapontística a duas vozes e com mudanças bruscas de registro desconstruindo sua característica vocal. (Figura 3) Notas estranhas à melodia também são inseridas pontualmente. O cotejamento dos dois textos é importante na construção da interpretação pois embora a vocalidade da linha melódica seja desconstruída, a condução do contraponto a duas vozes alicerça-se sobre uma dupla condução linear das vozes, com referências mais explícitas à melodia “emprestada” em pequenos grupos motivicos separados por mudanças bruscas de registro. Os exemplos a seguir cotejam a canção em arranjo de Paulo Jobim Piano (Fig. 2) com o Pós-Tudo nº1 (Fig. 3):

Luíza Antonio Carlos Jobim
arr.: Paulo Jobim

Moderato

Run, es - pa - da tua Bó - a no céu i - men - sa e a - ma - re - la. Tao re - don - da a lua Co - mo fi -

Figura 2. Luíza- Arranjo de Paulo Jobim. c.1-9 Jobim (2000) c. 1-9.

Pós-Tudo 1

para Joana Cunha de Holanda

Bruno Ruviaro

Tempo ondulante, sempre rubato (♩ = ca. 140)

Piano

pp sempre molto legato

una corda

riten. *accel.* *riten.* *accel.* *riten.* *accel.*

5 *riten.* *accel.* *riten.* *accel.* *riten.* *mf* *(poco cresc.)*

tre corde

Figura 3. Pós-Tudo nº1 c.1-9. Link da performance do trecho no youtube:
<https://youtu.be/4ZrvfLnXLQ>

Em outro trecho Ruviaro opta por uma escrita em três pautas com a melodia da canção reelaborada com apogiaturas de nonas no registro agudo. A escrita com notação menor para a ornamentação (c.34) é outro recurso utilizado para o estabelecimento de planos hierárquicos em termos de dinâmica e de condução melódica. “De fato, se a notação tem algum valor para o performer além do da comunicação da informação sônica, é o poder de suprir articulação musical na forma de expressão gráfica.” (Kanno, 2007, p. 241).

Aqui também a referência explícita ao desenho melódico da canção deve nortear o pianista no trecho:

obedecendo à sequência do original na apresentação dos materiais que retrabalha. O contorno melódico é agora reelaborado a partir da formação de acordes que contém a altura original integrando o acorde, mas não necessariamente como nota mais aguda. Como o contraponto com a linha melódica realizada pela mão esquerda, a fluência desses acordes também deve estar associada à percepção do pianista da conexão com o contorno melódico original. É a fluidez da melodia imbricada nos acordes da mão direita que deve conduzir o trecho.

The image shows two systems of musical notation for the song 'Luíza'. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff).
System 1: The vocal line has lyrics: 'sol Nos teus ca - belos Co - mo um hí - lhan - te que par - tin - do, a luz Ex - plo - de em se - te'. The piano accompaniment has chords: Fm(maj7), Fm7, Eb7(9), Eb7(9), and Eb7(b9). A blue circle highlights a melodic line in the vocal staff.
System 2: The vocal line has lyrics: 'co - res Re - ve - lan - do en - tão os se - te mil a - mo - res Que eu guar - del so - men - te Pra te dar, Lu -'. The piano accompaniment has chords: Ab(5), Fm, Cm/Eb, D7(9/5), and G7(b9). A blue circle highlights a melodic line in the vocal staff.

Figura 6. Fragmento melódico da seção B da canção Luíza c.37- 44.

The image shows a piano accompaniment for 'Luíza' starting at measure 46. The score is in a grand staff (treble and bass clefs). The right hand features a melodic line with triplets and a vocal line starting at measure 46 with the word 'Sua'. The left hand features a bass line with triplets. The key signature has two flats (Bb and Eb).



Figura 7. Pós-Tudo. c. 46-49. Contorno melódico integrando a formação de acordes. Link da performance do trecho no youtube: <https://youtu.be/9um7BSulRe0>

A última seção é a mais fragmentada do Pós-tudo. Em dinâmica do *pp* ao *mp* motivos melódicos em contraponto são sobrepostos a um acorde ressonante de Lá bemol maior ou Lá bemol menor, alternadamente. Após o trecho de maior densidade e acúmulo de sonoridade da peça, aqui temos a liquefação de pequenos motivos que integram as melodias tão retrabalhadas ao longo do pós tudo. A oscilação do andamento praticamente a cada dois compassos empresta certa instabilidade ao trecho, embora ancorado nos acordes reiterados a cada começo de compasso. Para mim é a dissolução do material original evocando a partir de pequenos fragmentos a memória do que passou.



Figura 8. Última seção do Pós-Tudo nº 1. c. 58-64. Link da performance do trecho no youtube: <https://proa.ua.pt/index.php/impar>

<https://youtu.be/sjC14qSKbcE>

Conclusões

Este artigo discutiu aspectos da construção da interpretação de um Estudo para piano que tem material emprestado de outra música, uma canção. No processo foi fundamental o cotejamento do Pós-Tudo nº1 com a canção Luíza e aspectos da performance da peça foram discutidos à luz dessa triangulação. Esperamos com isso ter contribuído para a reflexão sobre alguns dos processos criativos do intérprete, especialmente em um repertório de música nova que dialoga com outros gêneros e repertórios.

O artigo traz também reflexões sobre a notação musical como “expressão gráfica” da articulação do discurso musical. A melodia da canção Luiza no contexto da notação instrumental do Pós-Tudo nº 1 é referenciada e ressignificada ao mesmo tempo, em contextos de fragmentação, reharmonização e liquefação. Salientamos a importância do fio condutor da canção na construção desta interpretação.

Ao propormos uma abordagem referente a um repertório específico para refletirmos sobre a performance musical, temos um resultado que é ao mesmo tempo uma contribuição individualizada, posto que parte da experiência de um indivíduo, mas que, ao manifestar-se, pode encontrar ressonâncias em outras práticas e processos criativos.

Referências

- Burkholder, J. P. (2001) Borrowing, §1: Types of borrowing (*Grove Music Online*). Disponível em: <http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.52918>.
- _____ (1994) The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field. *Notes, Second Series*, 50 (3), 851-870.
- Campos, A de. (1994) *Despoesia*. São Paulo, Brasil: Perspectiva.
- Kanno, M. (2007) Prescriptive Notation: Limits and Challenges. *Contemporary Music Review* 26 (2), 231-254.
- Jobim, P. (2000) *Cancioneiro Jobim: arranjos para piano*. Rio de Janeiro, Brasil: Casa da Palavra.
- Ruviaro, B. T. (2010) *Intellectual Impropriety: Musical Borrowing as Manifest in Acoustic and Electroacoustic Compositions*. (Doctoral Thesis). Stanford University, Palo Alto, California, Disponível em: <https://searchworks.stanford.edu/view/8652471>
- _____. *Pós-Tudos* (2016). Disponível em: <https://scholarcommons.scu.edu/music/42/>
- Sloboda, J.A. (2008) *A Mente Musical. A Psicologia Cognitiva da Música*. Londrina, Brasil: EDUEL.
<https://proa.ua.pt/index.php/impar>