

## **“Desenho Leve” de Ronaldo Miranda: relação texto-música e sugestões performáticas.**

**Resumo:** “Desenho leve” é uma canção de Ronaldo Miranda para voz e piano com poesia de Cecília Meireles. Tal canção confronta os interpretes com questões de ordem musical poética e de performance de ordem formal, poética e dramático-musicais, além de intertextualidade. Em virtudes desse múltiplos desafios uma abordagem multidisciplinar para entendimento musico-poético-performático serão utilizado os estudos de Edward T Cone (1974) os de Deborah Stein e Robert Spillman (1996), Norma Goldstein (2003), Leodegário Filho (1970) e Jan LaRue (1970).

**Palavras-chave:** Canção de câmara, Ronaldo Miranda, Cecília Meireles, relação texto-música.

**“Desenho Leve” by Ronaldo Miranda: word and text relationships and performance suggestions.**

**Abstract:** "Desenho leve" is a song by Ronaldo Miranda for voice and piano with poetry of Cecilia Meireles. This song poses ,musical, poetic, and performatic questions to the performers of a musical and poetic performance of a formal, poetic and dramatic-musical, besides intertextuality. In order to understand the plurality of this work a multidisciplinary approach will be applied based on the studies of Edward T Cone (1974), Deborah Stein and Robert Spillman (1996), Norma Goldstein (2003), Leodegario Filho (1970) and Jan LaRue (1970).

**Keywords:** Brazilian art song, Ronaldo Miranda, Cecilia Meireles, word and text studies.

“Desenho leve” é a canção mais recente de Ronaldo Miranda para voz (barítono) e piano (2003). A poesia de Cecília Meireles é escrita num estilo sofisticado, delicado e sinestésico. Tal canção confronta os interpretes com questões de ordem musical, poética e de performance por utilizar uma construção formal híbrida entre binária e rondo, uma rica construção simbólico-poética, recorrente solos pianísticos e um citação musical da canção folclórica “Se essa rua fosse minha”. Em virtudes desse múltiplos desafios uma abordagem multidisciplinar foi utilizado, a saber, os conceitos de persona transpostos dos estudos literários para o campo musical serão os explicitados por E. Cone (1974); a análise de estilo vocal, estilo da parte pianística, e imaginação poética em canção por D. Stein e R. Spillman (1996), subsídios para análise musical vinda da abordagem de J. LaRue (1970) e estudo da poética de Cecília Meireles por L. Filho (1970)

O poema combina três construções imagéticas principais. A primeira representa a personificação do amor, sendo que progressão poética, construída através de um gesto largo que se encolhe até alcançar a inércia, explicita a morte desse sentimento: o amor começa com braços abertos (versos 1 e 2); o amor é visto com mãos estendidas (vv. 11 e

12); cercado de solidão (vv. 16 e 17); e finalmente, o amor pode ser visto, tinha-se pena dele mas não se podia fazer nada (vv. 18-19). A segunda imagem envolve solidão, descrevendo elementos naturais com toques de isolamento: areais desertas (verso 4), a lua sem memória arrastando seus vestidos por águas claras (vv. 13 a 15), e o vento entre estrelas esquecidas (vv. 21 e 22). A terceira representação que perpassa o poema são as imagens da infância, anos de juventude e regeneração — exatamente o oposto da primeira ambientação poética, trazendo o novo, o renascimento como galhos frescos cortados (vv. 5 e 6), meninas vestidas de branco se balançando (vv. 7 a 10), e o reino da infância (vv. 24 e 25).

Cecília Meireles escolhe um narrador que é um observador pois viu o amor morrer, viu as meninas rindo, sentiu o luar da tarde e ouviu crianças ao longe, porém não se mostra um participante dos eventos narrados, parece contar um estória de tempos passados. Essas descrições no tempo passado evocam uma atmosfera de nostalgia, em que o narrador ao mesmo tempo que rememora algo não prazeroso (morte do amor) também recorda a ingenuidade e inocência infantil.

Miranda musicou esse poema simbólico e rico de imagens numa combinação das formas rondó e binária, resultando o que se poderia chamar de uma forma híbrida. A canção possui duas grandes seções (cc. 1 – 44 e cc. 45 – 95 ) que se subdividem em três partes musicais A, B e C. Essas três partes circulam entre si gerando uma estrutura formal ABA'C / B''A''C' A'''. Pode-se dizer que é uma canção com duas partes com elementos de rondó<sup>1</sup>, em que a primeira e a segunda parte de certa maneira se espelham. Ainda que todas as partes comecem e terminem no mesmo centro tonal Ré maior, cada uma possui suas características harmônicas e melódicas distintas (Tabela 1).

**TABELA 1. "Desenho leve," diferenças entre partes A, B e C**

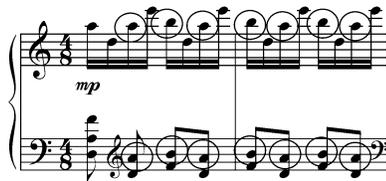
Parte (Compasso)	Melodia	Harmonia	Conteúdo Poético
A (1-9; 24-27 [A']; 66-68 [A'']; 87-92 [A'''])	Semicolcheias em intervalos de 4 <sup>as</sup> e 5 <sup>as</sup> .	Ré dórico / Ré menor	
B (10-23; 46-57 [B']; 58-65 [B''])	Graus conjuntos com saltos descendentes de 5 <sup>as</sup> . Sequenciamento melódico	Ré menor; seqüência sobre o círculo de 5 <sup>as</sup>	Amor morrendo e natureza expressando solidão
C	Notas repetidas; frases com	Ré dórico/ tonalismo	Infância, inocência

<sup>1</sup> 1) A canção é claramente seccional, tendo um refrão e sua reapresentação (A) alternados por episódios (B e C); 2) a presença e de pelo menos dois episódios; e 3) o retorno do refrão ao final, no caso dessa canção, fundido com a coda.

(28-45; 69-86 [C'])	pequena tessitura	não funcional/ Ré menor	
---------------------	-------------------	-------------------------	--

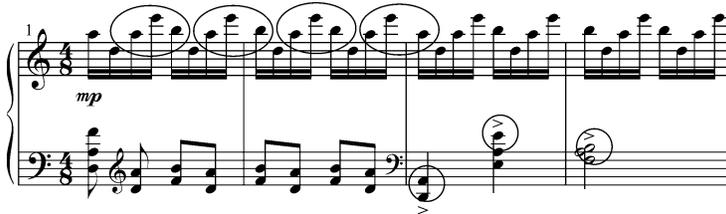
A introdução (A), que na canção serve como refrão, semeia elementos melódicos importantes para a peça: intervalos de quintas e quartas, a repetição das notas Lá e Si como centro do ostinato (Ex. 1), e a aumentação rítmica do ostinato formado pelas notas Lá-Mi e Si na parte da mão esquerda (Ex. 2). Embora nostalgia não esteja explícita no poema como temática, sendo mais um sentimento evocado do que exposto, Miranda habilmente encontra esse fio condutor no poema. Nostalgia é representada e transmitida no refrão pelo piano.

Leve e fluente ( $\text{♩} = 84$ )



**Exemplo 1.** “Desenho leve,” cc. 1-2

Leve e fluente ( $\text{♩} = 84$ )



**Exemplo 2.** “Desenho leve,” cc. 1-4

A seção B tem como característica graus conjuntos e intervalos descendente de quinta conduzidos por um movimento geral também descendente. começando no c. 13 (notas Mi, Ré, Dó, Si B-flat, A), com o círculo de quintas guiando a progressão harmônica (Ex. 3).

ber - tos U-ma\_es - pu - ma\_a - zul an - da - - va  
 nas a-rei - as de - ser - tas.

D-----Gm-----  
 C-----F-----Bb-----  
 Em-----A-----Dm

**Exemplo 3. “Desenho leve,” cc. 13-21**

Leon Stein ressalta que num rondo

“A característica melódica, harmônica e rítmica do tema estabelece não só sua individualidade mas também é um pista para o caráter do movimento ou da composição. Ele é escolhido ou construído não somente pelo seu caráter inerente mas também se baseando nas suas potencialidades para desenvolvimento e utilização posterior.”

Especialmente importante é a seção B''. A progressão harmônica circula pelas quintas como em B e B' porém o intervalo de segunda no final de frases também é empregado como nas seções C e A. Além dessa unificação harmônica e melódica, ao final da progressão poética (verso 19, c. 63) a melodia e o ritmo desenham um contorno único com intervalos de quarta e quinta diminuta e sincopação. Esses elementos realçam o evento especial da morte do amor (Ex. 5).

Gm -----Dm (I)

**Exemplo 5. “Desenho leve,” cc. 56-64**

A Seção C usa o intervalo de segunda – intervalo central na estrutura melódica do refrão – nos finais de frase e como guia para o movimento descendente da melodia. (Ex. 4).

**Exemplo 4. “Desenho leve,” mm. 28-42**

O refrão de “Desenho leve” contém o intervalo de 5<sup>as</sup>, característica da seção B e o de 2<sup>as</sup> usadas na seção C como um pista para o caráter da peça, a atmosfera saudosa. . Pode-se inferir que a certo ponto o ostinato, com uso das semicolcheias e de seus intervalos característicos já mencionados, apresentado na introdução tenha trazido à memória do compositor a canção folclórica “Se essa rua fosse minha”. Tal canção muitas vezes usado como canção de ninar certamente ao mesmo tempo que evoca infância, traz em si a impossibilidade do amor, um bosque chamado solidão, e pode representar para o adulto que a ouve nostalgia e passagem de tempo. (Ex. 6). A canção é citada ao final da seção C’, exatamente antes do retorno final do refrão.

**Exemplo 6. “Desenho leve,” cc. 82-85, paráfrase de “Se esta rua fosse minha”**

Conquanto a melodia esteja ritmicamente modificada, é claramente reconhecível. A citação conecta a imagem do “reino da infância” com o ambiente nostálgico do refrão construindo a vinculação final entre música e poema. Miranda cria um desfecho único e especial ao unir as duas canções.

### **Sugestões de performance**

O pianista pode levantar algumas questões ao preparar esta canção para performance: “Como tornar os solos interessantes?” “O que meus solos pianísticos tem haver com a parte cantada?” “Como posso tocar a citação da canção “se essa rua...” de uma forma que se destaque do resto da canção, tornando-a especial?”. Da mesma forma, o cantor pode sentir uma perda de controle já que devido aos solos pianísticos não estará cantando durante toda a canção. Algumas questões que podem surgir são “O que devo fazer durante os solos do piano?”, “O que devo pensar enquanto ouço a parte pianística?” “Como mantenho a platéia conectada ao poema enquanto estou lá na frente em pé e não cantando?” Essas dúvidas de ambos intérpretes são justas e pertinentes. As respostas a essas questões vão depender do nível técnico, criatividade e maturidade musical de ambos performers. Entretanto, algumas sugestões para esses e outros questionamentos podem ser dadas de forma a dar idéias e alimentar a imaginação dos músicos.

Um aspecto importante é variar a forma de tocar o refrão. Presumindo que os intérpretes concordam que a canção evoca nostalgia, o refrão pode ter um sonoridade clara mas ao mesmo tempo terna. Por esta razão, o refrão pode ser dividido em duas partes: cc. 1-6, o ostinato com semicolcheias de movimento contínuo em Ré dórico, e cc. 7-10, o segmento cadencial em Ré menor

Na primeira parte a sonoridade pode ser atingida por um ataque preciso e com um crescendo e decrescendo a cada 4 compassos. Entendendo com uma representação musical de passagem de tempo nos cc 3-4 o pianista pode gerar na mão esquerda uma sonoridade cheia como de sinos (“sinos da morte”) antecipando a progressão poética da morte do amor. No segmento cadência é importante ter como alvo a cadência no c.9 e executar o *rallentando* e *diminuendo* somente no c. 10, preparando para a entrada da voz. A segunda aparição desse tema (cc. 24-27), não existem os “sinos da morte”, somente a representação da passagem do tempo e nostalgia no segmento cadencial. Observe que

ambos estão condensados em dois compassos cada. Essa é uma seção transicional e desta vez estão marcados dois *rallentandi* nos cc. 26 e 27. Tal transição leva a primeira aparição de crianças no poema. O uso de staccatos (não muito curtos) nos cc. 26 e 27 (tempo 3 e 4) torna o caráter mais leve. A terceira vez ocorre nos cc. 66-69 (A''), novamente como uma passagem transicional. Todavia, ocorre um importante variação: a aparição de um acorde de Sol maior no segmento cadencial (c. 68). Se o pianista prolongar levemente a primeira nota desse acorde e tocá-lo com som cristalino, evocando inocência, poderá alcançar um momento especial e mágico na canção. A última exposição do tema do refrão (A''', cc. 87-95), contem os elementos relacionados nessa canção à nostalgia, passagem de tempo, os “sinos da morte”, porém sem o segmento cadencial. O pianista pode criar um atmosfera diferente com um nível de dinâmica em *MP*, sem crescendo e decrescendo tão intenso como na introdução, e ir abaixando o nível sonoro até atingir o *Etéreo*. Nessa extensão final de A (mm. 93-95), os “sinos” estão presentes (muito embora sem as os intervalos de quintas e quartas), provendo sutileza à essa confirmação final

Outra passagem especial se dá na parte pianística durante a citação de “Se essa rua fosse minha.” Para que tal citação seja musicalmente preparada, o pianista pode mover sutilmente o andamento pra frente nos cc. 79-80 (reminiscência do segmento cadencial) e começar a segurar o andamento nos dois primeiros tempos do c. . 81 para salientar a entrada da canção folclórica. Para ajudar a coesão melódica, o pianista pode cantar mentalmente a letra da canção citada enquanto a toca (cc. 82-84) e experimentas um toque preciso com som claro juntamente com uma articulação legato e cantábile, almejando um sonoridade separada do resto da peça, como se a persona estivesse em outra dimensão, absorta em seus próprios pensamentos e memórias.

O estilo vocal muda da parte B para a parte C. Em B, a melodia é muito mais cantábile e o cantor pode salientar o contorno melódico ao cantar em legato. Por outro lado, a parte C possui notas repetidas o que gera um estilo mais parlato, como que recitado, evocando a qualidade da palavra falada. A persona parece estar falando consigo mesma, lembrando fatos passados. Com essa idéia em mente o cantor pode manter a mesmo caráter durante a parte pianística nos cc. 39-42 (chegada a tônica). NO segmento

cadencial dos |cc. 42-45 o cantor mudaria gradualmente sua motivação interna de imagens da infância (C) para a imagem amor-morte (B').

No sentido dramático, o cantor pode conectar sua linha com a do piano mantendo a atenção da platéia simplesmente por estar consciente que a parte pianística continua ligada ao conteúdo poético exposto pela voz. O pianista segue a seqüência melódica iniciado pelo cantor e, se o cantor repete mentalmente os versos enquanto o pianista esta tocando, o foco será na unidade da própria seqüência. Assim sendo, era mais provável que a platéia compreenda e faça o mesmo. Saber onde a seqüência começa e termina (cc. 14-21 e 49-57), bem como as respostas melódicas dadas pelo piano à linha vocal (cc. 34-37, 38-39<sup>2</sup>, 40-42, e 77-78), podem facilitar esse aspecto da performance.

Com respeito à prosódia, um problema pode ser a localização na melodia do “se” nos cc. 11, 46, 58 e 63. O cantor deve ser especialmente cuidadoso quando cantar o verso do refrão “Via-se morrer o amor” cada vez que ele aparece. Na frase, a partícula “se” não carrega nem valor sintático nem morfológico pois apenas é uma marca do sujeito indeterminado. Por esta razão, não deveria ser enfatizado. A ênfase no “se” produz uma palavra que não tem sentido na língua portuguesa: “via-**se**” [via'si]. O acento deve ser colocado, e até mesmo alongado se necessário, na sílaba “**vi**.”

### Referencias:

- Cone, Edward. *The Composer's Voice*. Berkeley: University of California Press, 1974.
- Filho, Leodegário A. de Azevedo. *Poesia e estilo de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1970.
- Goldstein, Norma. *Versos, sons e ritmos*. São Paulo: Ática, 2003.
- LaRue, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1970.
- Stein, Deborah and Spillman, Robert. *Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder*. New York: Oxford University Press, 1996.

---

<sup>2</sup> In m. 38, m.e. ao invés de  $\mathfrak{F}$ , leia  $\mathfrak{F}$ .