



Belo Belo: os desejos sob a luz do lusco-fusco

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Teoria e Análise Musical

Lucas Zewe Uriarte
Universidade Estadual de Maringá
lzuriarte@uem.br

Este artigo investiga as relações entre texto e música na peça coral *Belo Belo* (1978), de Ronaldo Miranda, composta sobre o poema homônimo de Manuel Bandeira. Partindo da concepção da arte como forma de conhecimento e das reflexões acerca das relações entre música e linguagem verbal, o trabalho busca compreender de que maneira a composição musical realiza uma leitura particular do texto poético. O percurso metodológico fundamenta-se na semiologia da música de Jean-Jacques Nattiez, articulando os níveis neutro, poiético e estésico da obra. Inicialmente, uma análise da partitura (nível neutro) é apresentada, identificando sua estrutura formal, principais materiais musicais, procedimentos harmônicos, texturais e melódicos. Em seguida, os resultados são discutidos à luz das relações entre os elementos musicais e os sentidos produzidos pelo poema, levando-se em consideração as dimensões poiéticas e estéticas. A discussão revela como Miranda estabelece contrastes expressivos entre diferentes grupos de estrofes, associando procedimentos harmônicos e texturais específicos aos desejos concretos e aos desejos oníricos presentes no texto. Destaca-se ainda a construção de um “coro dos desejos” por meio de entradas em cânone sobre as palavras “quero” e “belo”, bem como a centralidade da seção *Lusco-Fusco*, cuja lógica harmônica baseada em movimentos contrários de abertura e fechamento dos acordes se projeta sobre toda a peça.

Palavras-chave. Análise musical, Relação texto e música, Música coral, Ronaldo Miranda

Belo Belo: Desires Under the Light of Twilight

This article investigates the relationships between text and music in the choral work *Belo Belo* (1978) by Ronaldo Miranda, composed on the homonymous poem by Manuel Bandeira. Grounded in the conception of art as a form of knowledge and in reflections on the relationships between music and verbal language, the study seeks to understand how the musical composition offers a particular reading of the poetic text. The methodological approach is based on Jean-Jacques Nattiez’s semiology of music, articulating the neutral, poietic, and esthetic levels of the work. The article begins with an analysis of the score (neutral level), identifying its formal structure, principal musical materials, and harmonic, textural, and melodic procedures. The findings are then discussed in light of the relationships between musical elements and the meanings generated by the poem, taking into account both poietic and esthetic dimensions. The discussion reveals how Miranda establishes expressive contrasts between different groups of stanzas, associating specific harmonic and textural procedures with the concrete and oneiric desires expressed in the text. Particular attention is given to the construction of a “chorus of desires” through canonic entries on the words “quero” (“I want”) and “belo” (“beautiful”), as well as to the central role of the *Lusco-Fusco* section, whose harmonic logic, based on contrary-motion processes of opening and closing chords, extends throughout the entire composition.

Keywords. Musical Analysis, Text–Music Relationship, Choral Music, Ronaldo Miranda





1. Introdução

Em dezembro de 2024, em fala no 1º Simpósio de Pesquisa em Música da Unicamp, o professor Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira apresentou uma ideia que ressoou fortemente em minha pesquisa: a arte não é apenas um campo do conhecimento, mas é também uma forma de conhecer e expressar conhecimentos (Oliveira, 2025).

Apoiado no estruturalismo de Lévi-Strauss, Oliveira defende que a arte produz fatos, dotados de uma realidade objetiva, e nesses fatos estão implicados uma série de conhecimentos, compreendendo técnicas, concepções estéticas e referências culturais, que serão posteriormente explicados em tratados e análises. Cada fato artístico implica conhecimentos no domínio específico da linguagem na qual foi concebido (na música, por exemplo), mas também pode expressar conhecimento sobre outras áreas. Para ilustrar seus conceitos, o professor apresentou uma análise do madrigal *Cor mio, mentre vi miro*, de Claudio Monteverdi, atentando às relações entre texto e música, mostrando como a música pode ser, ela mesma, uma análise aguda de um texto literário.

Em ensaio sobre as relações entre canção e literatura no Brasil, José Miguel Wisnik aponta uma especial relação entre as duas linguagens, não apenas exterior e superficial, de um texto que serve simplesmente como suporte a uma melodia (ou vice-versa). O autor fala de uma atração magnética, que se deve à “demanda interior de uma canção que está a serviço do estado musical da palavra, perguntando à língua o que ela quer, e o que ela pode” (2025, p. 263).

Wisnik defende que a canção, em seu agenciamento especial entre texto e melodia, é um campo privilegiado da língua nascente, onde se pode dizer aquilo que não sabemos exatamente onde colocar (2025, p. 263), ideia sintetizada em uma das estrofes do samba-rap *Língua*, de Caetano Veloso: “se você tem uma ideia incrível / é melhor fazer uma canção / está provado que só é possível filosofar em alemão” (Veloso, 1984). Aproximando a canção de Caetano da ideia da arte enquanto forma de conhecimento, exposta nos primeiros parágrafos, pode-se dizer que uma música expressa, em sua própria linguagem, conhecimentos que não poderiam ser veiculados de outra forma.

Penso que é possível extrapolar as ideias de Wisnik da canção para a música coral brasileira, atingindo o objeto de estudo deste artigo – a peça *Belo Belo* (1978), composta por Ronaldo Miranda sobre poema homônimo de Manuel Bandeira –, uma vez que se trata de uma peça composta na mesma língua (português), utilizando o mesmo instrumento (a voz), valendo-se do mesmo reservatório cultural brasileiro. Em *Belo Belo*, as linhas vocais expressam





especulações, ideias e leituras particulares acerca do conteúdo poético, imagético e sonoro do texto.

O percurso metodológico do artigo se inicia por uma breve biografia dos dois artistas envolvidos e uma contextualização acerca das obras (poema e música) em termos de linguagem e período de criação. Na sequência apresento uma análise musical baseada na tripartição proposta por Jean-Jaques Nattiez em sua semiologia da música (Nattiez, 1990), compreendendo a investigação a respeito dos níveis neutro (traço material da obra, nesse caso a partitura), poiético (dimensão da criação da obra) e estésico (dimensão da percepção).

A base da análise será a partitura (nível neutro), cuja observação possibilita a descrição da estrutura formal da peça e as características principais de cada seção. Partindo dos achados da análise do nível neutro proponho então uma discussão que abrange o nível poiético e estésico, especulando acerca das intenções e escolhas composicionais, agregando comentários sobre o resultado sonoro e sua recepção, buscando sempre as relações com o poema.

2. O compositor, o poeta e as obras

O compositor e a peça

Ronaldo Miranda (1948-) é um importante compositor brasileiro em atividade, de produção prolífica e variada, com peças para instrumentos solistas, música de câmara e orquestra. Sua linguagem musical incorpora elementos da música popular brasileira associados ao neotonalismo, compreendendo ainda obras de linguagem harmônica atonal (Giaretta, 2013). Com formação acadêmica em piano, composição e jornalismo, posteriormente mestrado e doutorado em música e artes, Ronaldo construiu sólida carreira como compositor, crítico musical e professor universitário, atuando em duas grandes universidades do Brasil, a UFRJ e a USP.

Sua atividade enquanto compositor se intensificou a partir do ano de 1977, quando foi condecorado com o 1º prêmio no Concurso de Composição da II Bienal de Música Brasileira Contemporânea, na categoria música de câmara, com a obra Trajetória. Um ano depois, em 1978, Ronaldo escreve sua primeira peça para coro misto, Belo Belo, sobre texto de Manuel Bandeira (Miranda, s.d.). A obra foi comissionada pelo Instituto Nacional de Música da Funarte, sendo a primeira peça comissionada do compositor. Em termos da sua linguagem musical, Belo Belo se localiza nas obras com procedimentos neotonais conjugados a elementos harmônicos e rítmicos relacionados à música popular brasileira.





O escritor e o poema

Manuel Bandeira (1886 – 1968) foi um dos mais proeminentes poetas modernistas do Brasil. Sua produção é ampla e variada, explorando desde formas fixas a versos livres, atravessando o parnasianismo, simbolismo, modernismo e chegando mesmo a experimentar com a poesia concreta. Sua expressão poética alia lirismo e requinte ao registro das coisas mais simples e cotidianas, travando uma espécie de “conversa de tipo especial” com o leitor (Candido, 1999, p.76).

O poema escolhido por Ronaldo Miranda foi publicado em 1948, em livro também intitulado Belo Belo (Bandeira, 1948). No livro constam dois poemas com o mesmo nome, sendo o segundo aquele escolhido por Miranda, que vamos denominar aqui de Belo Belo II. Em Belo Belo II, Manuel Bandeira explora os desejos em diferentes perspectivas, desde os mais particulares e banais até aqueles no domínio do incrível, do onírico. É um poema de versos livres, linguagem acessível e direta, elementos típicos do modernismo brasileiro (Candido e Castello, 1968).

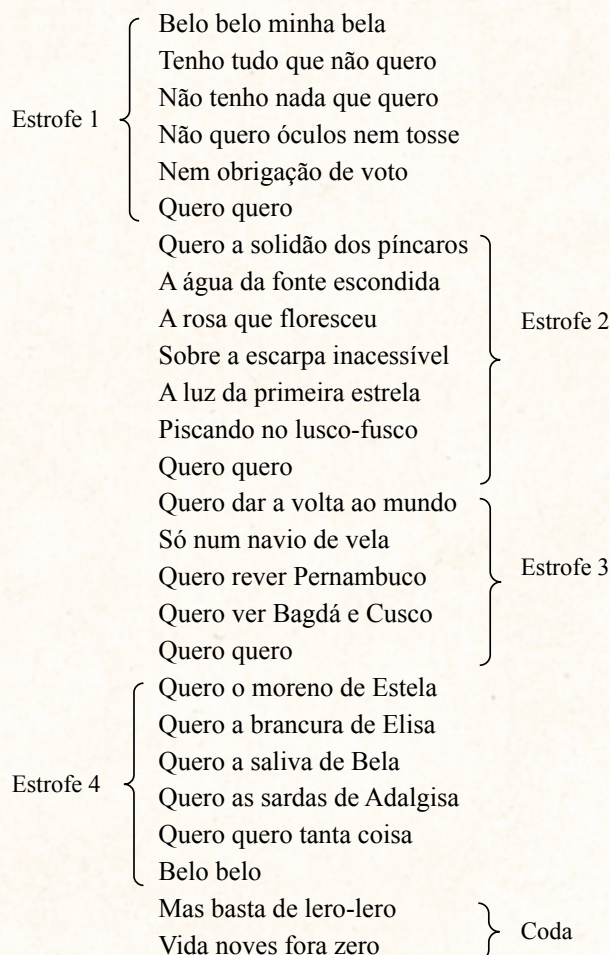




3. Análise musical: nível neutro

A estrutura formal do poema e da peça

Figura 1: o poema e sua divisão em estrofes



Fonte: o autor sobre o texto de Manuel Bandeira (1948)

O poema compreende quatro estrofes de tamanho variável, entre quatro e seis versos, além de uma espécie de coda nos dois últimos versos. Entre as estrofes, finalizando a anterior e inaugurando a próxima, reincide um pequeno verso com os vocábulos iterados “Belo belo” ou “Quero quero”.

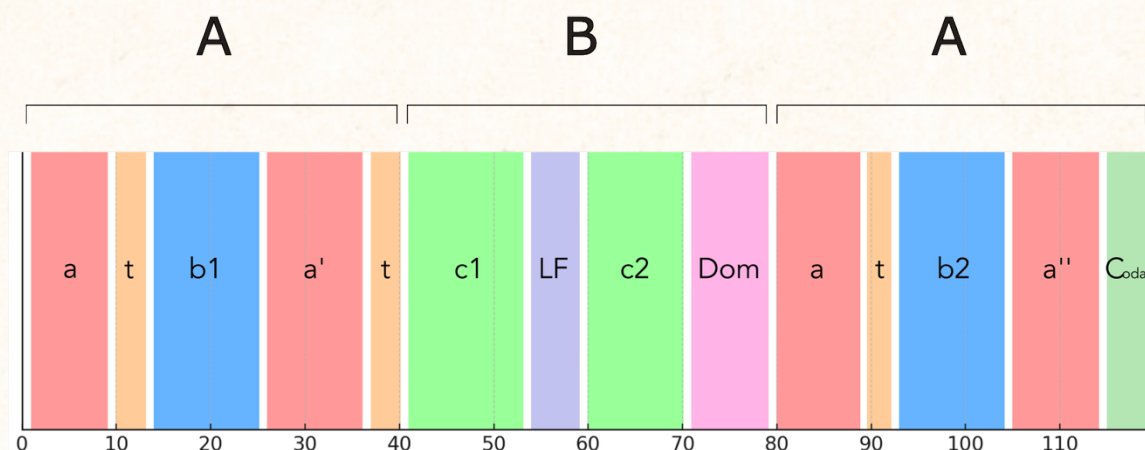
A organização formal da peça de Ronaldo Miranda, em um primeiro nível (macroestrutural), descreve uma estrutura A, B, A, com as estrofes 1 e 4 agrupadas na seção A, e as estrofes 2 e 3 na seção B. Os vocábulos iterados, “Belo Belo” e “Quero Quero, são

utilizados ao longo da composição tanto nas linhas principais, quanto nas linhas de acompanhamento. A peça também conta com uma coda, composta sobre os dois últimos versos.

Em um segundo nível formal, das subseções, observa-se que a seção A se divide nas subseções **a**, **b** e **a'**, sendo que as subseções **a** e suas variações são construídas sobre os vocábulos iterados, “Belo Belo” e “Quero Quero”, enquanto nas subseções **b1** e **b2** a melodia principal é composta sobre os textos das estrofes 1 e 4.

A seção B comporta as subseções **c1**, Lusco-Fusco (**LF**), **c2**, e uma subseção transitória que chamaremos de Dominante (**Dom**). Nas subseções **c1** e **c2** o texto das estrofes 2 e 3 do poema são empregados na composição da melodia principal, enquanto na subseção **LF** apenas o verso central do poema é utilizado. A subseção **Dom** se assemelha em termos de características musicais e textuais às subseções **a**, como será abordado na sequência da análise.

Figura 2: plano formal de Belo Belo em dois níveis



Fonte: o autor

A análise apresentada a seguir descreve as principais características das subseções da peça em termos de textura, estrutura harmônica e melódica e texto utilizado. Serão examinadas as subseções **a** e suas variações, as subseções **b**, **c**, Lusco-Fusco e Dominante. As características musicais serão posteriormente confrontadas com o texto do poema em seus aspectos organizacionais, semânticos e sonoros.

As subseções a (a, a', a'')

As subseções **a** (compassos 1–9, reexposição em 80–88), **a'** (26–36) e **a''** (105–114) compartilham um mesmo material gerador, denominado aqui Tema A. O tema apresenta caráter modal (mixolídio) e descreve um arco melódico formado por um arpejo ascendente de acorde maior com sétima menor, seguido de retorno em graus conjuntos. O texto associado ao tema coloca em evidência os vocábulos iterados “Belo Belo” e “Quero Quero”.

O elemento estrutural mais característico dessas subseções é a textura contrapontística em cânone. As vozes entram sucessivamente apresentando o mesmo tema, produzindo uma densificação progressiva da textura à medida que novos naipes são incorporados. Nas reapresentações do material, Miranda modifica o tratamento contrapontístico: em **a'** as entradas ocorrem em stretto, tornando o processo mais concentrado, enquanto em **a''** o tema recebe linhas de contraponto e acompanhamento, resultando em maior densidade de eventos.

Nas ocorrências da subseção **a** (exposição e reexposição), o tema aparece em Ré, principal eixo tonal da peça, enquanto na subseção **a'** é transposto para Lá, diretamente associado como a região da dominante. Já em **a''** o tema é iniciado em Lá, mas segue uma sequência de transposições por terças menores, passando por Dó, Mib, Fa#, retornando finalmente a Lá. As mesmas transposições aparecem na subseção Dominante.

Além da recorrência do Tema A, essas subseções também introduzem e retomam uma lógica de encadeamento harmônico baseada em movimentos contrários entre as vozes, procedimento que reaparece em diferentes momentos da obra e encontra sua formulação mais evidente na subseção Lusco-Fusco.

Figura 3: compassos 7–9 de Belo Belo, subseção a, ênfase no Tema A e nas entradas do cânone completo



Fonte: Miranda (1978, p. 1), destaques do autor.

As subseções b (b1 e b2)

Nas subseções **b** (b1: compassos 14–25; b2: 93–104), as vozes criam uma textura homofônica, organizada em três camadas: uma melodia principal nas sopranos, um acompanhamento intermediário composto por contraltos e tenores e uma linha de baixos que ora parece se relacionar, em termos harmônicos, com a melodia, ora com o acompanhamento.

A melodia é predominantemente modal, sugerindo um Mi dórico, composta sobre o texto das estrofes 1 (**b1**) e 4 (**b2**). A linha de baixo enfatiza a nota Mi, dando força a esse centro tonal, enquanto o acompanhamento de contraltos e tenores, derivado dos acordes introduzidos na transição entre as subseções **a** e **b**, apresenta um material harmônico contrastante, “borrando” a cor harmônica modal. O resultado é uma sobreposição de matrizes harmônicas distintas, criando tensão e sensação de instabilidade ao trecho.

O final de cada subseção **b** é marcado pelo intenso cromatismo e por uma mudança abrupta de textura, na qual todos os naipes convergem para o ataque simultâneo das últimas palavras do trecho, “Quero Quero” (**b1**) e “Belo Belo” (**b2**), rompendo momentaneamente a estratificação textural.

Figura 4: compassos 10–17 de Belo Belo, transição de a (sistema de cima) para b1 (sistema de baixo) e primeiros compassos de b1, ênfase nas três camadas e suas características

Fonte: Miranda (1978, p. 2), destaques do autor.

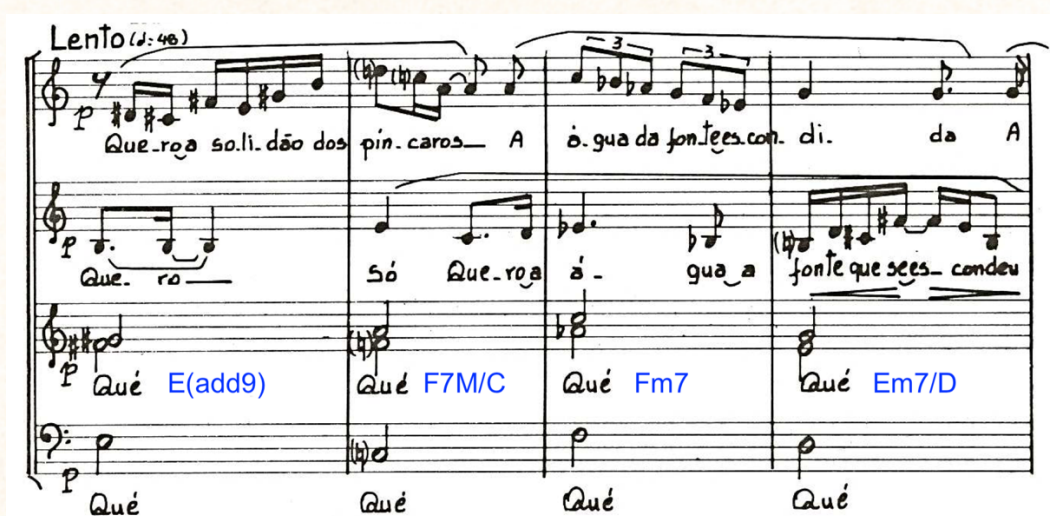
As subseções c (c1 e c2)

Nas subseções **c** (**c1**: compassos 41–53; **c2**: 60–69) a textura homofônica é mantida, porém as relações entre melodia e acompanhamento são reorganizadas. Ao contrário do observado nas subseções **b**, em **c** a melodia e harmonia compartilham uma mesma orientação estrutural: os acordes sustentam diretamente as notas da linha melódica, eliminando o conflito entre diferentes matrizes harmônicas.

A melodia assume caráter lírico, favorecido pelo andamento lento e pelo consequente alongamento das notas. Desenvolve-se como uma linha extensa, sem repetições motivicas significativas, explorando ampla tessitura. Na subseção **c1**, a melodia é entoada pelas sopranos, composta sobre o texto da segunda estrofe; em **c2**, passa para tenores e baixos, agora sobre o texto da terceira estrofe.

O acompanhamento é formado por acordes tonais com extensões, como sétimas, nonas e décimas-primeiras, cuja sucessão privilegia encadeamentos cromáticos sem uma funcionalidade harmônica clara. Em **c1** o trecho se inicia em Mi maior, desenvolvendo um percurso cromático que deságua na subseção Lusco-Fusco, cuja lógica harmônica não é tonal. Já em **c2** a música parte de Fá maior, terminando em um acorde de tons inteiros. Os contraltos, na subseção **c1**, ainda estabelecem uma função intermediária, articulando pequenos contracantos que conectam melodia e acompanhamento.

Figura 5: compassos 41–44, início da subseção c1, melodia de sopranos, acompanhamento de tenores e baixos, contraltos em dupla função de acompanhamento e contracanto, acordes cifrados



Fonte: Miranda (1978, p. 4), destaques do autor.

A subseção Lusco-Fusco

Situada no meio da peça (compassos 54–59), a subseção Lusco-Fusco constitui o núcleo organizador de uma das matrizes harmônicas da composição. Sua camada mais grave, composta por baixos, tenores e contraltos, é construída por sucessivos movimentos contrários entre as vozes, produzindo um contínuo processo de abertura e fechamento dos acordes a cada grupo de duas colcheias. Essa lógica de encadeamento aparece de forma concentrada nessa subseção, mas já havia sido anunciada nas transições anteriores e voltará a ocorrer nas subseções **a**, **b** e suas variações, sempre associada às palavras dissílabas “quero”, “belo”, “lusco” e “fusco”.

Sobre essa estrutura, as sopranos acrescentam uma figura mais rápida, composta com a palavra “quero”, enquanto o trecho evolui em crescendo e acelerando até desembocar na subseção seguinte. A textura composta pela combinação entre o movimento interno dos acordes e a articulação rítmica das sílabas se repete em diversas subseções, tornando a subseção Lusco-Fusco particularmente representativa da lógica composicional da peça.

Figura 6: compassos 53–56 de Belo Belo, início da seção Lusco-Fusco, com destaque para o movimento contrário das vozes das pontas



Fonte: Miranda (1978, p. 5), destaques do autor

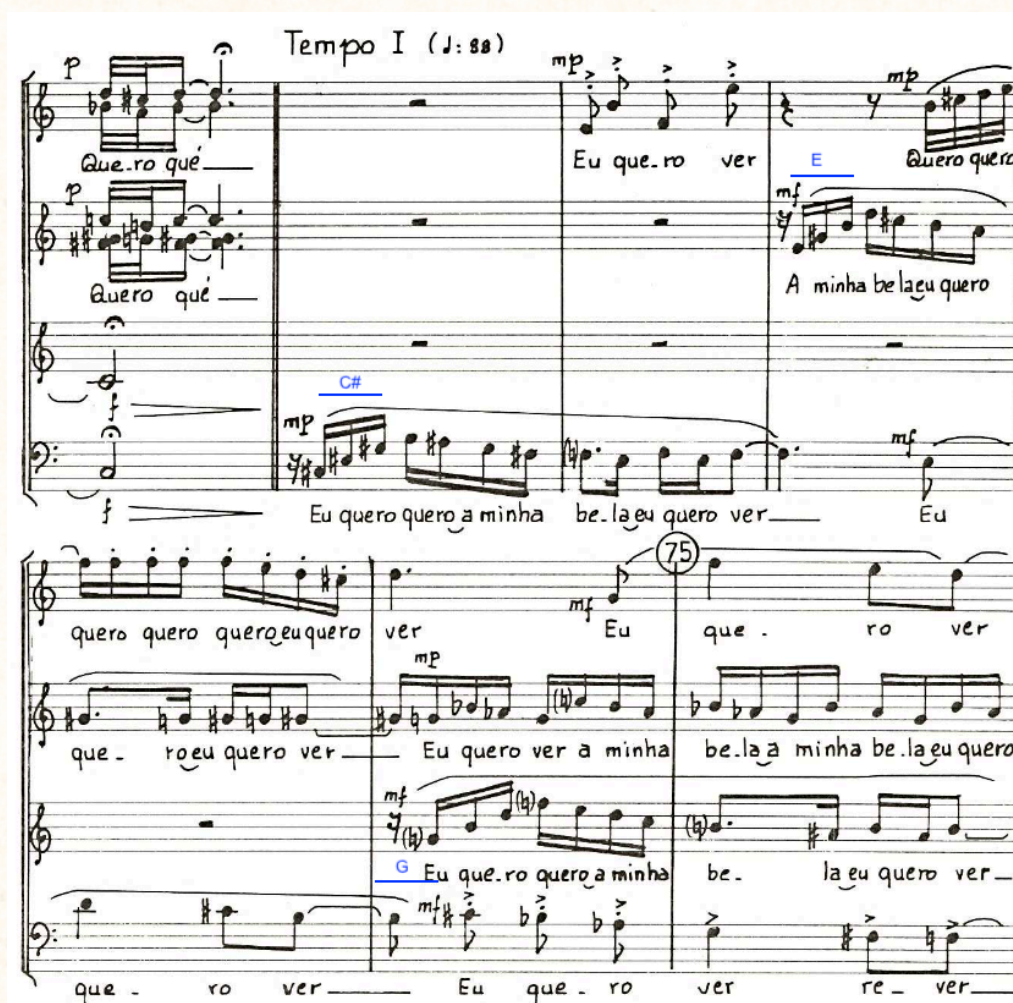
A subseção Dominante

A subseção Dominante (compassos 70–79) retoma o Tema A, agora profundamente transformado. A textura apresenta o maior grau de densidade da obra, combinando entradas em

cânone com linhas vocais amplamente independentes. A subseção Dominante desempenha um papel estrutural de transição na peça, entre as seções A e B (nível da macro forma).

Seu principal procedimento construtivo consiste na apresentação sucessiva do tema A variado e transposto por terças menores ascendentes, produzindo, pelas notas iniciais de cada entrada, uma estrutura correspondente a um acorde diminuto — ou, funcionalmente, a uma dominante sem fundamental. As entradas ocorrem a partir das notas Dó#, Mi, Sol e Sib, criando especificamente o acorde de Lá dominante sem fundamental, sendo Lá justamente a dominante de Ré, primeiro centro tonal da peça, retomado na reexposição do primeiro tema que segue a subseção Dominante. O último acorde da subseção reforça a ideia de uma dominante, já que consiste em acorde de Lá maior com sétima, nona menor e quinta rebaixada.

Figura 7: compassos 69–75 de Belo Belo, início da seção Dominante, destacando as entradas transpostas do tema A variado



Fonte: Miranda (1978, p. 5), destaques do autor



4. Poema e música: os desejos sob a luz do lusco-fusco

Começo essa discussão analisando a decupagem do poema por parte do compositor, especialmente no que diz respeito às estrofes que compõem as subseções **b** e **c**. Olhando “à primeira vista”, o poema de Manuel Bandeira não apresenta contrastes tão fortes entre as suas estrofes, sobretudo do ponto de vista formal, do tamanho e da estrutura dos versos. Contudo, a partir de um olhar mais detalhado ao texto é possível distinguir diferenças fundamentais de conteúdo em cada estrofe.

Nas estrofes 1 e 4 o texto apresenta desejos da ordem das coisas particulares, aludindo a características, incômodos e questões da vida privada. Na estrofe 1, com forte teor autobiográfico, o narrador fala daquilo que não deseja: nem óculos, nem tosse, nem obrigação de voto. O texto faz referência às lentes corretivas que sempre acompanharam Bandeira, a sua desconfiança em relação à política institucional e especialmente a seu grave quadro de tuberculose, que o acompanhou ao longo de toda a vida e marcou profundamente sua poesia e relação com o mundo (Porto, 2000).

Já a estrofe 4 trata dos desejos particulares do narrador, descritos em quatro imagens de mulheres: o moreno de Estela, a brancura de Elisa, a saliva de Bela, as sardas de Adalgisa e tantas outras coisas. Essa estrofe parece revelar uma certa inquietude do narrador que, por desejar tanto e tudo, já nem sabe mais o que realmente quer. A Coda corrobora com essa leitura, quando convida o leitor a deixar os excessos do mundo dos desejos e se voltar ao seu mundo real: “mas basta de lero-lero, vidas nove fora zero”.

Nas estrofes 2 e 3, no meio do poema, o narrador se refere àqueles desejos da ordem dos sonhos, das coisas inatingíveis. A estrofe 2 é construída por uma série de imagens extremas: a solidão dos píncaros (ponto mais alto de uma montanha), a água da fonte escondida, a rosa que floresceu sobre a escarpa inacessível e, finalmente, a luz da primeira estrela piscando no lusco-fusco (no cair da noite). Na estrofe 3 os desejos são da mesma ordem: dar a volta ao mundo sozinho, em um navio de vela, rever Pernambuco (cidade natal de Manuel Bandeira), ver Bagdá e Cusco (cidades longe da costa).

Miranda enfatiza (ou revela) essa diferença fundamental de conteúdo das estrofes com suas escolhas musicais. As subseções **b1** e **b2**, construídas sobre as estrofes 1 e 4, ilustram a ideia de conflito, de inquietude, a partir da sobreposição de harmonias de diferentes matrizes interagindo e se chocando em três camadas distintas: a melodia construída sobre Mi dórico nas sopranos que se choca com os acordes de contraltos e tenores, decorrentes da transição da seção anterior, e a linha dos baixos interagindo com as duas camadas.





O conflito nas subseções **b1** e **b2** dá lugar ao lirismo nas subseções **c1** e **c2**, compostas sobre as estrofes 2 e 3, aquelas que retratam os sonhos. Apesar de ser de tipo homofônica, assim como em **b**, a textura das subseções **c** não apresenta conflitos harmônicos entre melodia e acompanhamento, as vozes seguem uma única orientação. Os acordes das subseções **c**, que lembram a harmonia da Bossa Nova, corroboram com a atmosfera de sonho e arrebatamento, que será também reforçada pela organização da melodia.

Luiz Tatit, em sua semiótica da canção, descreve alguns tipos de entoação melódica e seus efeitos expressivos na música brasileira. Tatit explica que as melodias mais lentas, com vogais alongadas, extensão da tessitura e dos saltos intervalares, produzem o efeito de aproximar o ouvinte de um estado emocional, geralmente relacionado à paixão, à proximidade ou disjunção de um objeto (Tatit, 2002). Esse tipo de entoação melódica, chamada passionalizante, se encontra somente nas subseções **c1** e **c2**, conectando o ouvinte diretamente ao estado de espírito do narrador que se encontra longe dos seus desejos oníricos, já que eles são (quase) impossíveis.

A organização musical envolvendo as subseções **b** e **c** propõe uma leitura semântica única do poema. Embora o texto não estabeleça, de maneira explícita, uma oposição estrutural entre seus diferentes grupos de estrofes, a composição musical passa a organizá-los em dois campos expressivos contrastantes: de um lado os desejos imediatos e particulares; de outro, os desejos ligados ao sonho, ao distante e ao inalcançável. A música, portanto, explicita relações latentes e reorganiza as imagens e o conteúdo semântico do poema.

No que diz respeito à subseção **a** e suas variações (**a'**, **a''** e Dominante), Miranda traduz em música a força e a presença das palavras-chave do poema, “quero” e “belo”, criando a partir delas um coro dos desejos. As entradas em cânone aumentam as vozes que desejam, amplificam e compartilham o sentimento de desejar.

As sucessivas entradas do tema A transposto por terças menores, nas subseções Dominante e **a''** enfatizam ainda mais o coro dos desejos, já que a cada transposição o desejo parece mais intenso e se transforma em um quase desespero, corroborado pela alta densidade de eventos em ambas as seções. A subseção Dominante exerce uma dupla função de tensão, tanto na ênfase do desejo quanto do ponto de vista puramente musical, preparando uma resolução que corresponde à reexposição da seção A como no início da peça, na tonalidade principal.

Uma das coisas que mais chama a atenção na composição é a ênfase que o compositor dá aos versos centrais: “a luz da primeira estrela / piscando no Lusco-Fusco”. Miranda recorta





esses versos e cria com eles uma subseção que evidencia um sistema harmônico, baseado no encadeamento por movimento contrário, no qual os acordes se abrem e se fecham. Por associação ao movimento de abrir e fechar, é possível imaginar que os próprios acordes “piscam”. Essa lógica de encadeamento harmônico, associada ao lusco-fusco, espalha-se pela peça toda, como se o compositor quisesse pintar sua música com as cores do fim da tarde.

Interessante notar como o verso “Quero-quero” pode assumir, especialmente na subseção Lusco-Fusco (mas não exclusivamente), um duplo sentido. Desde o início da peça o verso está associado à expressão dos desejos, mas nas notas agudas e curtas das sopranos nessa subseção parece se materializar o canto do pássaro de mesmo nome. A imagem fica ainda mais bonita: o canto do Quero-quero sob a luz da primeira estrela piscando no lusco-fusco.

5. Conclusão

Neste trabalho busquei demonstrar como a música pode expressar conhecimento sobre um poema, revelando, enfatizando e ampliando significados por meio de seus próprios recursos expressivos. Ao transformar imagens, tensões e desejos do poema em relações sonoras, manifestas na organização formal, na textura, na harmonia e no tratamento da palavra cantada, Ronaldo Miranda realiza uma leitura aguda e ímpar do texto, que não substitui a interpretação literária, mas a complementa e expande. Mais do que ilustrar os sentidos já evidentes do texto verbal, a peça reorganiza musicalmente as relações internas do poema, atribuindo novo relevo a determinados versos, estabelecendo contrastes entre grupos de estrofes e convertendo elementos pontuais do poema em princípios estruturantes da linguagem musical.

Nesse sentido destaca-se sobretudo a oposição entre as subseções **b** e **c** da peça. As subseções **b**, que tratam dos desejos mais imediatos e particulares do narrador, caracterizam-se pela sobreposição de matrizes harmônicas distintas e pela consequente sensação de conflito e inquietude. Já as subseções **c**, relacionadas aos desejos da ordem do sonho e do inalcançável, apresentam maior integração entre melodia e acompanhamento, além de uma organização da melodia em entoação passionalizante, que aproxima o ouvinte do estado afetivo sugerido pelo poema.

Essa oposição entre as subseções **b** e **c** se relaciona diretamente com a macroestrutura da peça, organizada em forma A, B, A. As estrofes 1 e 4 do poema correspondem às subseções **b1** e **b2**, que estão dentro da seção A e de sua recapitulação, contrastando com a música da seção B, que compreende as subseções **c1** e **c2**, compostas sobre as estrofes 2 e 3 do poema.





Outro aspecto relevante é o papel das subseções **a**, construídas sobre as palavras “quero” e “belo”. As entradas em cânone e as sucessivas expansões texturais produzem aquilo que foi denominado neste artigo de “coro dos desejos”, ampliando coletivamente a força expressiva do desejo presente no texto. Por sua vez, a subseção Lusco-Fusco evidencia um princípio harmônico baseado em movimentos contrários de abertura e fechamento dos acordes, associados ao piscar das estrelas, procedimento que se dissemina por toda a composição e transforma a imagem poética do lusco-fusco em elemento recorrente e estruturante da linguagem musical da obra.

A abordagem inspirada na tripartição semiológica proposta por Nattiez mostrou-se particularmente produtiva para esta investigação. A descrição do nível neutro permitiu identificar regularidades formais, procedimentos composicionais e relações estruturais que dificilmente seriam percebidos apenas pela escuta. A partir desses dados tornou-se possível avançar para reflexões de natureza poética e estética, discutindo tanto possíveis escolhas composicionais quanto seus efeitos de sentido. Tal procedimento favoreceu a construção de interpretações fundamentadas na materialidade da obra, evitando que a análise das relações entre texto e música se reduzisse a associações puramente intuitivas.

Referências

BANDEIRA, Manuel. *Belo belo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à Literatura Brasileira*: resumo para principiantes. 3ª ed. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 1999.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira*: III. Modernismo. 3ª ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1968.

GIARETA, Eder Pessoa. As peculiaridades na escrita pianística de Ronaldo Miranda: sugestões interpretativas e técnico-musicais. São Paulo, 2013. 98 p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da Unesp, São Paulo, 2013.

Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/dad69adc-49dc-46a4-8a9d-681e1340cc98> Acesso em: 01 jun. 2026.

MIRANDA, Ronaldo. *Belo Belo*: peça para coro misto a capela sobre poema de Manuel Bandeira. 1978. Partitura manuscrita. 11 p.

MIRANDA, Ronaldo. *Catálogo de obras*. Disponível em: <https://www.ronaldomiranda.com/catalogo/index.html>. Acesso em: 20 jun. 2026.

NATTIEZ, Jean-Jaques. *Music and Discourse*: Toward a Semiology of Music. New Jersey: Princeton University Press, 1990.





OLIVEIRA, Francisco Zmekhol Nascimento de. Epistemologia da Poiesis. In: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA, n.1, 2024, Instituto de Artes da Unicamp. *Anais...* Campinas: IA/Unicamp, 2025. 2-12. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/wp-content/uploads/2025/06/Anais-do-1o-Simposio-de-Pesquisa-em-Musica-da-Unicamp-1.pdf>

PORTO, Ângela. A vida inteira que podia ter sido e que não foi: trajetória de um poeta físico. *História, Ciências, Saúde*, Manguinhos, v.3, 523-550, 2000.
Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/cxPsYVGrW738CYYBbHnRsSd/?lang=pt>
Acesso em: 25 mai. 2026

TATIT, Luiz. *O Cancionista*: composição de canções no Brasil. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

VELOSO, Caetano. Língua. In: VELOSO, Caetano. *Velô*. Rio de Janeiro: Philips, 1984.
Faixa 11. Canção para voz e acompanhamento instrumental. Gravação sonora.

WISNIK, José Miguel. *Viagem do Recado*: Música e literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2025.

