



A recorrência de estruturas rítmicas características na produção pianística de Ronaldo Miranda (1948-) e suas relações com elementos musicais afro-latino-americanos.

Potiguara C. Menezes

Universidade de São Paulo, USP – poticurione@terra.com.br

Projeto apoiado pela FAPESP – nº 2013/17325-0

O intento deste trabalho foi discutir alguns processos composicionais utilizados pelo compositor Ronaldo Miranda, que caracterizam a sua linguagem musical. Consideramos que existem procedimentos de estruturação rítmica recorrentes na sua produção pianística. Tais características permeiam de alguma forma suas quatro fases composicionais: I. fase modal brasileira, estudantil, pré 1977; II. fase livremente atonal, até 1984, aproximadamente; III. fase neo-tonal; e IV. fase mista, pós 1997. As principais obras de Miranda para piano solo são: *Suite nº 3*, de 1973 (I. fase);

Prólogo, Discurso e Reflexão, de 1980, e *Toccat*, de 1982 (II. fase);

Estrela Brilhante, de 1984 (III. fase);

Três Micro-Peças, de 2001 (IV. fase mista, pós 1997);

No entanto, comentamos fragmentos de algumas outras peças em que o piano desempenha papel preponderante, como *Tango*, de 1993 e *Frevo*, de 2004, ambas para piano a quatro mãos.

O foco principal dessa análise incidiu sobre dois pontos: 1. a identificação determinadas estruturas rítmicas recorrentes na construção das peças de Miranda - como os agrupamentos <332> e <33334> -, bem como seus processos de variação e abstração; 2. as relações entre elementos musicais afro-latino-americanos e essas estruturas encontradas.

Para isso, identificamos as recorrências das mencionadas estruturas nas obras e discutimos seus principais processos de variação e abstração. Por fim, destacamos algumas implicações musicais geradas por esses procedimentos, principalmente no âmbito da textura e da rítmica.

Nesse sentido, os principais aspectos rítmicos recorrentes na obra do compositor seriam: a) tendência à quebra da subdivisão regular dos pulsos métricos, através da utilização de agrupamentos rítmicos recorrentes e seus processos de variação e abstração – por exemplo, em compasso binário simples <332>, ao invés de <44>; em binário composto <222>, no lugar de <33>; em ternário simples <3333>, em substituição a <444>; em quaternário simples <333322> ou <33422>, em detrimento a <4444> -; b) alternâncias e mudanças de fórmulas de compasso; c) alternância, em algumas obras, entre seções de tempo livre - ausência de compasso e marcação métrica muito flexível; d) por vezes, a presença de um ostinato rítmico; e) utilização de figurações sincopadas. Muitas dessas características mencionadas são também apontadas em



alguns estudos da obra do compositor (vide SOARES, 2012; VIEIRA, 2010; UMBELINO, 2012).

O exemplo 1 mostra trecho da obra *Três Micro Peças* (2001), para piano solo, onde se pode notar uma das estruturas mencionadas acima, em compasso quaternário simples:

<3 3 3 3 2 2>

Exemplo 1: estrutura <333322>, em 4/4, nos compassos 9-10 da peça nº I, *Incisivo*, das *Três Micro Peças* (2001), mão direita com subdivisões.

Em seguida, denotamos brevemente certas estruturas rítmicas comuns a vários gêneros musicais afro-latino-americanos, baseados nos estudos de musicólogos brasileiros e estrangeiros, como M. Andrade, C. Vega, G. Béhague, S. Roberts, A. Leon, S. Minkowski (*apud* SANDRONI, 2002) e L. Saldanha (2008). Então, estabelecemos relações entre tais estruturas e os agrupamentos rítmicos <332> e <33334>, sob o enfoque de C. Sandroni, C. Aharonián e K. Agawu, utilizando ainda conceitos, como *time line* e *clave* (AGAWU, 2006 e WASHBURNE, 1998).

No exemplo 2, notamos a presença da estrutura <33334> no padrão rítmico comumente executado pela caixa, no gênero frevo, segundo transcrição de Leonardo Saldanha (2008).

<3 3 3 3 4>

Exemplo 2: estrutura <33334>, em 2/4, presente no padrão de execução da caixa no frevo (SALDANHA, 2008).

Time line é descrita como “um ponto de referência constante pela qual a estrutura fraseológica de uma canção, bem como a organização métrica linear de suas frases são guiadas. (Nketia *apud* AGAWU, 2006, p.3). [Ela] é uma figura rítmica delineada de forma distinguível, muitas vezes memorizável e de pequena duração, que é tocada como um ostinato ao longo de uma dada composição de dança.” É portanto, “um conjunto de pontos de ataque (ou inícios) e durações (ou intervalos)” (AGAWU, 2006, p.1-7).

Este conceito possui várias designações similares, como *bell pattern*, *bell rhythm*, *guideline*, *time keeper*, *topos*, *phrasing referent*, *standard pattern*, *clave*, entre outras.

Especificamente, *clave*

É um conceito rítmico encontrado numa variedade de estilos musicais na América Latina • as claves são dois bastões de madeira batidos [uns nos outros] para produzir um som alto e penetrante. Na terminologia da música latina, a palavra *clave* não se refere apenas a estes instrumentos, mas também aos padrões rítmicos específicos tocados por eles e as regras subjacentes que regem esses padrões. (WASHBURNE, 1998, p.162).

Concluimos discorrendo sobre alguns pontos que se podem inferir em relação à brasilidade ou à latinidade comumente atribuída a obra de Ronaldo Miranda. Nesse sentido, lembramos que questões de identidade na música são complexas e multifacetadas. Historicamente construíram-se relações entre determinados gêneros afro-latino-americanos e identidades nacionais, como os binômios, samba e brasi-



lidade, tango e argentinidade, salsa e caribianidade, jazz e afro-americanidade, por exemplo. Portanto, a recorrência da estrutura <332>, como elemento comum a estes gêneros e às quatro fases composicionais de Miranda, poderia oferecer um audição identitária de sua obra. No entanto, há uma subjetividade a este respeito, sob a perspectiva da percepção e da construção de imagens e símbolos de identidade, que apenas uma sociologia musical poderia discutir mais profundamente.

Esse trabalho está inserido em nossa pesquisa de doutorado.

Referências:

AGAWU, K. *Representing African Music: postcolonial notes, queries, positions*. New York: Routledge, 2003.

_____. “Structural analysis or cultural analysis? Competing perspectives on the standard pattern of West African rhythm. *Journal of the American Musicological Society*. University of California Press, v.59, n.1. p.1-46, 2006.

SALDANHA, L. *Frevendo no Recife: a música popular urbana do Recife e sua consolidação através do rádio*. Tese (Doutorado em música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2008.

SANDRONI, C. “O paradigma do tresillo”. *Opus - Revista Eletrônica da ANPPOM*, v.8, n.1, p.102-113, 2002.

SOARES, C. C. “A linguagem pianística de Ronaldo Miranda”. *Revista Modus*, Belo Horizonte, v.7, n.11, p.41-63, 2012.

WASHBOURNE, C. “Play it ‘con filin!’: the swing and expression of salsa. *Latin American Music Review*. University of Texas Press, v.19, n.2, p.160-85, 1998.

UMBELINO, L. M. *Festspielmusik de Ronaldo Miranda para dois pianos e percussão: uma abordagem interpretativa*. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

VIEIRA, M. P. *Appassionata para violão solo de Ronaldo Miranda: o tratamento octático e as constâncias musicais brasileiras*. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.