

MÚSICA

**“COMUNICAÇÃO” ENTRE
MÚSICA E PINTURA: *PERCEPTOS E
AFECTOS* VISUAIS COMO IMPULSO
CRIADOR DE MÚSICA**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA

**CELSO AUGUSTO FONTOURA
FRANZEN JUNIOR**

MÚSICA



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO
EM MÚSICA

**“COMUNICAÇÃO” ENTRE MÚSICA E
PINTURA: *PERCEPTOS E AFECTOS*
VISUAIS COMO IMPULSO CRIADOR DE
MÚSICA**

**CELSO AUGUSTO FONTOURA
FRANZEN JUNIOR**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

SETEMBRO DE 2024



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Letras e Artes

Programa de Pós-Graduação em Música

CELSO AUGUSTO FONTOURA FRANZEN JUNIOR

**“Comunicação” entre Música e Pintura: *Perceptos e Afectos* Visuais como
Impulso Criador de Música**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de concentração: Composição Musical.

Linha de Pesquisa: Processos criativos em Música.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Vieira Lucas

Rio de Janeiro – RJ

Setembro de 2024

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

A837 Augusto Fontoura Franzen Junior, Celso
/ Celso Augusto Fontoura Franzen Junior. -- Rio de Janeiro, 2024.
254
Orientador: Marcos Vieira Lucas.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2024.




UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM
Mestrado e Doutorado

**“Comunicação” entre música e pintura: Perceptos e afectos visuais como impulso
criador de música**


por

Celso Augusto Fontoura Franzen Junior

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **MARCOS VIEIRA LUCAS**
Data: 27/09/2024 15:57:46-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.(^a) Dr.(^a) Marcos Vieira Lucas – orientador(a)

Documento assinado digitalmente
 **CAROLE GUBERNIKOFF**
Data: 29/09/2024 18:40:20-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.(^a) Dr.(^a) Carole Gubernikoff

Prof.(^a) Dr.(^a) Ernesto Frederico Hartmann Sobrinho

Conceito: APROVADO

JULHO de 2024

DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho a Cristo Jesus, o meu Deus, e à minha família pela força e pela inspiração que me mantiveram perseverante.

AGRADECIMENTOS

Tópico tão importante esse, que é difícil pôr em palavras. Tanta bondade recebida de todos os lados, tantas pessoas que passaram e deixaram a sua contribuição ora afetiva, ora intelectual, ora material. Colocarei apenas alguns dos que mais diretamente estiveram comigo nesse percurso.

Antes de qualquer coisa, agradeço a Deus pela vida, pelo sustento, pela proteção, pela inspiração, pela força, pelas oportunidades, pelo alimento da fé e por todo o amor na qual me trouxe até aqui, me conduz nos Seus caminhos e seguirá me conduzindo adiante.

Agradeço à minha amada esposa Tayane Nathashe Cardoso Pinto Franzen e à minha linda filha Hadassa Cardoso Pinto Franzen por serem parte de mim, me proporcionando todo o suporte emocional familiar, que foi, e continuará sendo fundamental para qualquer crescimento que eu venha a almejar. Por compreenderem esse momento de pesquisa e estudo, na qual muitas vezes lhes faltaram atenção de minha parte. E por estarem sempre comigo, orando e vibrando juntos, a cada conquista.

Agradeço a meus pais Celso Augusto Fontoura Franzen e Dilma de Lima Franzen por estarem, desde o início, sustentando, incentivando e apoiando as minhas decisões quanto à formação e a profissão, me aconselhando e motivando a fazer esse mestrado que tanto demorou a vir.

Agradeço aos meus irmãos Dr. Felipe de Lima Franzen e Gilnei de Lima Franzen, que sempre estiveram prontos a ajudar no que eu precisasse. Mesmo de longe, sempre companheiros no que quer que fosse.

Agradeço ao professor orientador Dr. Marcos Vieira Lucas, pela confiança depositada em mim como orientando, aceitando percorrer essa trajetória comigo, proporcionando o espaço necessário para o meu desenvolvimento como pesquisador mestrando. Agradeço pelo conhecimento transmitido e pela visão estética/artística no ato da composição e da pesquisa.

Ao professor Dr. Alexandre Fenerich, agradeço pelas aulas esclarecedoras, pelas sugestões e empréstimos de livros, por sempre estar disposto a conversar e orientar, mesmo sem eu ser seu orientando, pelo vastíssimo e profundo conhecimento musical e filosófico, e pela sua sabedoria, sua humildade e seu companheirismo.

À professora Dr^a Carole Gubernikoff, pela sua empatia, seu acolhimento, suas densas aulas e suas conversas sempre espontâneas, com muita informação e conteúdo musical.

À minha querida professora de piano Dr^a Cláudia Deltrégia, pelas aulas que, ainda na faculdade, revolucionaram as minhas concepções sobre técnica pianística e tornaram possível todo o meu pensamento composicional voltado a este instrumento.

Ao professor de regência Ms. Rigoberto Moraes, pelo conhecimento e pela visão orquestral que me permitiram trabalhar a análise das partituras de maneira mais focada nas texturas de escrita, nas tensões e distensões sonoras e nas funções das partes dos instrumentos, tão importantes para a percepção sinestésica entre música e pintura.

À professora Dr^a Irene Peixoto, pelas maravilhosas aulas que me introduziram, de fato, ao universo das artes visuais e da filosofia.

À professora Dr^a Isa Sara Rego, cujas aulas ensinaram um método que me permitiu finalmente ingressar no mestrado e iniciar o sonho de ser um pesquisador em música.

Aos amigos, irmãos de coração que encontrei no Rio de Janeiro, Maurício Diogo da Silva, pelas conversas e desabafos sobre a nossa experiência com o mestrado; e Maurício Ferreira, pela amizade, pelos importantes *scanners* e impressões, às quais o importunei até em horários canhestros, e pelas conversas e embates teológicos interessantíssimos.

Aos amigos, e também irmãos de alma, os pianistas Dr. Alfonso Benetti Jr., Dr. Marcelo Alves Brum, Artur Cimirro e o compositor Dr. Dimitri Cervo, pelas preciosas amizades de mais de duas décadas, e pelas conversas sempre inspiradoras e repletas de arte e conhecimento que me impulsionam a seguir em frente.

Ao artista plástico Juliano Franzen Lopes, meu primo-irmão, por quem, desde a infância, me mantive ligado às artes visuais.

E, para fechar essa seção, à Adriana Cardoso Pádua, que foi determinante na formatação final do texto da dissertação.

RESUMO

A presente pesquisa examina as relações entre música e artes visuais através das obras “Tributo a Portinari” de Guerra-Peixe e “Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*” de minha autoria. O principal objetivo é identificar os pontos de convergência e sinestesia entre as obras musicais e as pinturas. O contato sinestésico entre música e pintura é bastante individual e intuitivo, gerando obras importantes de grandes artistas, tanto na música, quanto nas artes visuais. Portanto, análises fundamentadas se fazem necessárias para que esse processo criativo não se perca num subjetivismo excessivo. Este trabalho vem a relevar alguns pontos de comunicação entre ambas as artes. Para tanto, primeiramente, tomou-se textos filosóficos como fundamento teórico para delinear a problemática e estruturar a pesquisa. Logo após, são realizadas análises das pinturas de Portinari e das músicas que compõem a obra “Tributo a Portinari” de César Guerra-Peixe, à luz desses fundamentos. Por último, há um relato composicional da minha obra “Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*”, com uma análise do quadro “Palhacinhos na Gangorra” de Portinari e da composição musical em si, apontando os principais elementos de “comunicação” entre eles.

Palavras-chave: Música e artes visuais; César Guerra-Peixe; Cândido Portinari; Tributo a Portinari; Composição.

ABSTRACT

This research examines the relationships between music and visual arts through the works “Tributo a Portinari” by Guerra-Peixe and “Ressonâncias sobre Palhacinhos na Gangorra” written by me. The main objective is to identify points of convergence and synesthesia between musical works and paintings. The synesthetic contact between music and painting is quite individual and intuitive, generating important works by great artists, both in music and in the visual arts. Therefore, grounded analyzes are necessary so that this creative process does not become lost in excessive subjectivism. This work highlights some points of communication between both arts. To this end, firstly, philosophical texts were taken as a theoretical foundation to outline the problem and structure the research. Soon after, analyzes of Portinari's paintings and the music that make up the work “Tributo a Portinari” by César Guerra-Peixe are carried out, in light of these foundations. Finally, there is a compositional account of my work “Ressonâncias sobre Palhacinhos na Gangorra”, with an analysis of the painting “Palhacinhos na Seesaw” by Portinari and the musical composition itself, pointing out the main elements of “communication” between them.

Keywords: Music and visual arts; César Guerra-Peixe; Cândido Portinari; Tribute to Portinari; Composition.

“A arte é produzida quando
a partir de muitas noções da experiência
forma-se um só juízo universal (...)”
(ARISTÓTELES, 2006, p. 44)

Lista de Figuras

Figura 1: PORTINARI, Cândido. Retirantes, 1936. 1 original de arte, óleo sobre madeira, 73 cm x 60 cm	45
Figura 2: PORTINARI, Cândido. Retirantes, 1936. 1 original de arte, óleo sobre tela, 60 cm x 73 cm.....	46
Figura 3: PORTINARI, Cândido. Criança Morta, 1944. 1 original de arte, óleo sobre tela, 190 cm x 180 cm	48
Figura 4: PORTINARI, Cândido. Enterro na Rede, 1944. 1 original de arte, óleo sobre tela, 180 cm x 220 cm.....	48
Figura 5 – PORTINARI, Cândido. Retirantes, 1944. 1 original de arte, óleo sobre tela, 190 cm x 180 cm.....	50
Figura 6 – PORTINARI, Cândido. Retirantes, 1955. 1 original de arte, lápis de cor sobre papel, 33 cm x 32 cm.....	51
Figura 7 – PORTINARI, Cândido. Retirantes, 1957. 1 original de arte, óleo sobre madeira, 180 cm x 220 cm.....	52
Figura 8 – PORTINARI, Cândido. Retirantes, 1958. 1 original de arte, óleo sobre tela, 116 cm x 90 cm.....	53
Figura 9 – PORTINARI, Cândido. Retirantes, 1958. 1 original de arte, óleo sobre madeira, 36 cm x 27 cm.....	54
Figura 10 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Primeiro movimento “Família de Emigrantes”. Tema 1.....	55
Figura 11 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Primeiro movimento “Família de Emigrantes”. Tema 2.....	55
Figura 12 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Primeiro movimento “Família de Emigrantes”. Abertura da obra; introdução ao primeiro movimento.....	56
Figura 13 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Primeiro movimento “Família de Emigrantes”. Contraponto à melodia principal.....	57
Figura 14 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Primeiro movimento “Família de Emigrantes”. Variação do tema 2.....	58
Figura 15 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Primeiro movimento “Família de Emigrantes”. Início do desenvolvimento; Tema 1 nos violoncelos, contrabaixos e fagotes.....	59
Figura 16 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Primeiro movimento “Família de Emigrantes”. Variação do Tema 2 nos sopros.....	59
Figura 17 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Primeiro movimento “Família de Emigrantes”. Transição para a reexposição.....	60
Figura 18 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Primeiro movimento “Família de Emigrantes”. Início da reexposição.....	61
Figura 19 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Primeiro movimento “Família de Emigrantes”. Coda do primeiro movimento.....	62

Figura 20 – PORTINARI, Cândido. Espantalho, 1936. 1 original de arte, óleo sobre tela, 73 cm x 60 cm.....	65
Figura 21 – PORTINARI, Cândido. Espantalho, 1940. 1 original de arte, óleo sobre tela, 130 cm x 172 cm.	65
Figura 22 – PORTINARI, Cândido. Espantalho, 1940. 1 original de arte, óleo sobre tela, 30 cm x 41 cm.....	65
Figura 23 – PORTINARI, Cândido. Espantalho, 1941. 1 original de arte, técnica não identificada sobre tela, 46 cm x 55 cm.....	66
Figura 24 – PORTINARI, Cândido. Espantalho, 1941. 1 original de arte, óleo sobre tela, 41 cm x 33 cm.....	67
Figura 25 – PORTINARI, Cândido. Espantalho, 1943. 1 original de arte, óleo sobre tela, 151 cm x 120 cm.....	68
Figura 26 – PORTINARI, Cândido. Espantalho, 1947. 1 original de arte, técnica não identificada sobre tela, 60 cm x 73 cm.....	68
Figura 27 – PORTINARI, Cândido. Espantalho, 1957. 1 original de arte, óleo sobre madeira, 31 cm x 36 cm.....	70
Figura 28 – Comparação entre os quadros “Espantalho” de 1940 e de 1957, ambos de Cândido Portinari.....	71
Figura 29 – PORTINARI, Cândido. Espantalho, 1958. 1 original de arte, óleo sobre madeira, 146 cm x 114 cm.....	72
Figura 30 – PORTINARI, Cândido. Espantalho, 1959. 1 original de arte, óleo sobre madeira, 31 cm x 36 cm.	73
Figura 31 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Segundo movimento “Espantalho”. Tema 1; introdução.....	76
Figura 32 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Segundo movimento “Espantalho”. Tema 2; Seção A.....	76
Figura 33 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Segundo movimento “Espantalho”. Seção A; escala nos violinos.....	77
Figura 34 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Segundo movimento “Espantalho”. Seção A; transição nas cordas.....	77
Figura 35 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Segundo movimento “Espantalho”. Desenvolvimento do Tema 2 nas madeiras e no xilofone.....	78
Figura 36 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Segundo movimento “Espantalho”. Marcação em tercinas, seguido de semicolcheias.....	78
Figura 37 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Segundo movimento “Espantalho”. Desenvolvimento do tema 2.....	79
Figura 38 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Segundo movimento “Espantalho”. Primeiro período da Seção B, com três frases.....	80
Figura 39 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Segundo movimento “Espantalho”. Pequena transição entre os dois períodos.....	81
Figura 40 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Segundo movimento “Espantalho”. Início do segundo período da Seção B.....	81
Figura 41 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Segundo movimento “Espantalho”. Última frase da Seção B e seu ganho de tensão.....	82

Figura 42 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Segundo movimento “Espantelho”. Seção C, em três frases.....	84
Figura 43 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Segundo movimento “Espantelho”. Subseção 1 da Coda, expondo uma variação do Tema 3.....	85
Figura 44 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Segundo movimento “Espantelho”. Variação do Tema 2 em semicolcheias.....	86
Figura 45 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Primeiro movimento “Espantelho”. Reexposição do Tema 1.....	86
Figura 46 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Primeiro movimento “Espantelho”. Finalização do movimento.....	86
Figura 47 – PORTINARI, Cândido. Enterro na Rede, 1942. 1 original de arte, aquarela grafite sem moldura, 25,5 cm x 17,5 cm.....	88
Figura 48 – PORTINARI, Cândido. Enterro na Rede, 1944. 1 original de arte, grafite em suporte colado em cartão, 21,3 cm x 17,7 cm.....	89
Figura 49 – PORTINARI, Cândido. Preparando Enterro na Rede, 1958. 1 original de arte, óleo, 220 cm x 150 cm, sem moldura.....	90
Figura 50 – PORTINARI, Cândido. Enterro na Rede, 1944. 1 original de arte, óleo sobre tela, 180 cm x 220 cm.....	92
Figura 51 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Terceiro movimento “Enterro na Rede”. Tema 1 extraído do fagote.....	93
Figura 52 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Terceiro movimento “Enterro na Rede”. Tema 2 extraído dos oboés.....	93
Figura 53 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Terceiro movimento “Enterro na Rede”. Exposição do Tema 1.	95
Figura 54 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Terceiro movimento “Enterro na Rede”. Exposição do Tema 2. Frase 3 da Seção A.....	95
Figura 55 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Terceiro movimento “Enterro na Rede”. Exposição do Tema 2. Frase 4 (e última) da Seção A.....	96
Figura 56 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Terceiro movimento “Enterro na Rede”. Tímpanos em ritmo de marcha lenta.....	97
Figura 57 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Terceiro movimento “Enterro na Rede”. Clímax do movimento. Fim da seção de desenvolvimento.....	97
Figura 58 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Terceiro movimento “Enterro na Rede”. Início da reexposição (A’)	98
Figura 59 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Terceiro movimento “Enterro na Rede”. Reexposição do Tema 2	99
Figura 60 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Terceiro movimento “Enterro na Rede”. Coda.....	100
Figura 61 – PORTINARI, Cândido. Bumba-meu-boi, 1942. 1 original de arte, grafite, 30 cm x 22 cm.....	104
Figura 62 – PORTINARI, Cândido. Bumba-meu-boi, 1942. 1 original de arte, óleo sobre madeira, 44 cm x 32 cm.....	105

Figura 63 – PORTINARI, Cândido. Bumba-meu-boi, 1956. 1 original de arte, pintura a óleo, 168 cm x 198 cm.....	106
Figura 64 – PORTINARI, Cândido. Bumba-meu-boi, 1959. 1 original de arte, óleo sobre madeira, 32,50 cm x 32,50 cm.....	107
Figura 65 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”. Tema 1.....	108
Figura 66 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”. Tema 2.....	109
Figura 67 – Trecho da seção B do frevo “Freio a Óleo” de José Menezes.....	109
Figura 68 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”. Tema 3.....	109
Figura 69 – Padrões melódicos do frevo, iniciando ritmicamente de maneira acéfala	110
Figura 70 – Padrões melódicos do frevo com sínopes	110
Figura 71 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”. Início do movimento, com a entrada do Tema 1.....	111
Figura 72 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”. Fim da primeira frase da seção A, com o link para a segunda	112
Figura 73 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”. Segunda frase da seção A	113
Figura 74 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”. Terceira frase da seção A	113
Figura 75 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”. Seção B, subseção a	115
Figura 76 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”. Seção B, início da subseção b	115
Figura 77 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”. Seção B, início da subseção b com os deslocamentos de acentuação.....	116
Figura 78 – Padrões melódicos do frevo, utilizando-se de notas repetidas.....	116
Figura 79 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”. Seção B, finalização da subseção b.....	117
Figura 80 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”. Seção B, subseção a’, duas primeiras frases	118
Figura 81 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”. Seção B, subseção a’, terceira frase. Finalização da Seção B	118
Figura 82 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”. Primeira frase da Seção A’	119
Figura 83 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”. Primeira frase da Seção C	120
Figura 84 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”. Finalização da subseção “a” da Seção C	121

Figura 85 – Um dos padrões rítmicos do frevo, com duas semicolcheias e uma colcheia	121
Figura 86 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meuboi”. Subseção “b” da Seção C	122
Figura 87 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meuboi”. Subseção “a” da Seção C	123
Figura 88 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meuboi”. Finalização da subseção “a” da Seção C	123
Figura 89 – Três padrões melódico-rítmicos do frevo	123
Figura 90 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meuboi”. Primeira frase da subseção “c” da Seção C	124
Figura 91 – Três padrões melódico-rítmicos do frevo	125
Figura 92 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meuboi”. Primeira frase da subseção “c” da Seção C	126
Figura 93 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meuboi”. Primeira frase da Seção A’	126
Figura 94 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meuboi”. Percussão em ritmo de marcha lenta, na Seção A’	127
Figura 95 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meuboi”. Início da Seção D	128
Figura 96 – Dois padrões melódico-rítmicos do frevo	128
Figura 97 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meuboi”. Início da Seção D	129
Figura 98 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meuboi”. Início da Coda	129
Figura 99 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meuboi”. Fechamento da obra	130
Figura 100 – Padrão melódico-rítmicos do frevo, comparável ao fechamento da obra	130
Figura 101 – KLEE, 1999, p. 49. Estudo de Paul Klee sobre uma imagem de gangorra	138
Figura 102 – PORTINARI, Cândido. Meninos na Gangorra, 1944. 1 original de arte, pintura a óleo, 56 cm x 45 cm	139
Figura 103 – PORTINARI, Cândido. Meninos na Gangorra, 1951. 1 original de arte, desenho a nanquim sobre papel, 10 cm x 17 cm	140
Figura 104 – PORTINARI, Cândido. Palhacinhos na Gangorra, 1957. 1 original de arte, óleo sobre tela, 54 cm x 65 cm	141
Figura 105 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre Palhacinhos na Gangorra. Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Tema 1	144
Figura 106 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre Palhacinhos na Gangorra. Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Tema 2, em tempo “ <i>Adagio</i> ”	145

Figura 107 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre Palhacinhos na Gangorra. Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Início da exposição do Tema 1, com piano solo e trinado nos violinos	147
Figura 108 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre Palhacinhos na Gangorra. Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Trecho do Tema 1 remetendo ao movimento ascendente e descendente da gangorra	148
Figura 109 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre Palhacinhos na Gangorra. Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Entrada dos teclados da percussão e cordas em pizzicato	148
Figura 110 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre Palhacinhos na Gangorra. Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Pequeno link ao piano	149
Figura 111 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Início da Variação 1	150
Figura 112 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre Palhacinhos na Gangorra. Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Finalização da Variação 1	151
Figura 113 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre Palhacinhos na Gangorra. Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Início da Variação 2. Cãnone com o Tema 1	152
Figura 114 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre Palhacinhos na Gangorra. Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Inserção de escala cromática na mão esquerda do piano, em meados da Variação 2	152
Figura 115 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre Palhacinhos na Gangorra. Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Entrada dos sopros na Variação 2	153
Figura 116 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre Palhacinhos na Gangorra. Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Transição entre as variações 2 e 3 da Seção A	154
Figura 117 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Pequeno link para a terceira variação	155
Figura 118 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Início da Variação 3	156
Figura 119 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Escala cromática na Variação 3	157
Figura 120 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Escala cromática na percussão; Variação 3	157
Figura 121 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Diálogo entre cordas e piano na Variação 3	158
Figura 122 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Pequena extensão na Variação 3 e link para a Seção B	158
Figura 123 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Introdução da Variação 4. Diálogo entre sopros e piano	159
Figura 124 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Início da Variação 4	161
Figura 125 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Finalização da Variação 4	162
Figura 126 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Início da Variação 5	163
Figura 127 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Início da Variação 6	164
Figura 128 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Final da Variação 6	165
Figura 129 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Início da Variação 7	166

Figura 130 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Final da Variação 7	167
Figura 131 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Primeira frase da Transição	169
Figura 132 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Segunda e terceira frases da Transição	170
Figura 133 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Quarta frase da Transição	171
Figura 134 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Quinta frase da Transição	172
Figura 135 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Trecho da cadenza do piano solista	172
Figura 136 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Fim da <i>cadenza</i> , com o pequeno diálogo entre piano e oboé. Pequeno solo de <i>glockenspiel</i> em “ <i>Adagio</i> ”	173
Figura 137 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Início da Seção C. Início da Variação 8 do Tema 1.....	176
Figura 138 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Extensão com os sopros. Citação do tema 2 do terceiro movimento	176
Figura 139 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Tema 2, em tempo “ <i>Adagio</i> ”	177
Figura 140 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Variação 9 do Tema 1	178
Figura 141 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Única variação do Tema 2	179
Figura 142 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Variações dos temas 1 e 2 do segundo movimento	179
Figura 143 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Início da Transição 2	181
Figura 144 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Cadência do piano, ligando a Transição à Seção A’	182
Figura 145 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Início da Seção A’	184
Figura 146 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Redução do próprio autor para dois pianos da segunda parte da Seção A’	185
Figura 147 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Início da Variação 11 (Seção B’)	186
Figura 148 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Redução do próprio autor para dois pianos da finalização da Variação 11 (Seção B’)	187
Figura 149 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Início da Variação 12 (Seção B’)	187
Figura 150 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Link entre a Variação 12 e a <i>Coda</i>	188
Figura 151 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Início da <i>Coda</i>	189
Figura 152 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”. Finalização da <i>Coda</i>	190
Figura 153 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Segundo movimento “ <i>Largo</i> ”. Tema 1, parte 1	191
Figura 154 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Segundo movimento “ <i>Largo</i> ”. Tema 1, parte 2	192
Figura 155 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Segundo movimento “ <i>Largo</i> ”. Tema 2	192

Figura 156 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Segundo movimento “Largo”. Entrada da orquestra com <i>glockenspiel</i> e marimba, e transição para a Seção B	195
Figura 157 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Segundo movimento “Largo”. Introdução à entrada do tema 1 na orquestra; Tema 1 no violoncelo	197
Figura 158 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Segundo movimento “Largo”. Tema 2 e variação ao piano	198
Figura 159 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Segundo movimento “Largo”. Tema 1 (clarineta e flauta); tema 2 (piano, <i>glockenspiel</i> e marimba)	199
Figura 160 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Segundo movimento “Largo”. Variação do tema 1 nas cordas, com acompanhamento de piano	200
Figura 161 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Segundo movimento “Largo”. Variação do tema 2, seguido de transição	201
Figura 162 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Segundo movimento “Largo”. Seção B, tema 2, variações 1 e 2, compassos 54 – 56	202
Figura 163 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Segundo movimento “Largo”. Seção B, tema 2, variações 3 e 4	204
Figura 164 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Segundo movimento “Largo”. Seção C, Subseção 1, Frase 1	206
Figura 165 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Segundo movimento “Largo”. Seção C, Subseção 1, Frase 2	207
Figura 166 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Segundo movimento “Largo”. Seção C, Subseção 1, Frase 3	208
Figura 167 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Segundo movimento “Largo”. Seção C, Subseção 1, Frase 4	209
Figura 168 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Segundo movimento “Largo”. Seção C, Subseção 2	210
Figura 169 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Segundo movimento “Largo”. Seção C, Subseção 2, finalização e preparação para a Seção D	210
Figura 170 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> ”. Segundo movimento “Largo”. Seção D, início da frase 1	212
Figura 171 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Segundo movimento “Largo”. Seção D, início da Frase 2	213
Figura 172 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Segundo movimento “Largo”. Seção D, início da Frase 3	214
Figura 173 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre “Palhacinhos na Gangorra”. Segundo movimento “Largo”. Seção A’, Frase 1	215
Figura 174 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre “Palhacinhos na Gangorra”. Segundo movimento “Largo”. Seção A’, Frase 2	216
Figura 175 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Segundo movimento “Largo”. <i>Coda</i>	217
Figura 176 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Terceiro movimento “Brincando”. Tema 1, parte 1	218

Figura 177 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Terceiro movimento “Brincando”. Tema 1, parte 2	218
Figura 178 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Terceiro movimento “Brincando”. Tema 2	218
Figura 179 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Terceiro movimento “Brincando”. Tema 3	219
Figura 180 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Terceiro movimento “Brincando”. Transição entre a introdução e a seção A	220
Figura 181 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Terceiro movimento “Brincando”. Primeira exposição do Tema 2	222
Figura 182 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Terceiro movimento “Brincando”. Segunda exposição do Tema 2, em cânone	223
Figura 183 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Terceiro movimento “Brincando”. Terceira exposição do Tema 2; tema na marimba e acompanhamento com piano e cordas	224
Figura 184 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Terceiro movimento “Brincando”. Reexposição do Tema 1	225
Figura 185 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Terceiro movimento “Brincando”. Tema 2 nos baixos, com acompanhamento dos tímpanos	226
Figura 186 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Terceiro movimento “Brincando”. Seção A. Tema 1 na percussão	227
Figura 187 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Terceiro movimento “Brincando”. Transição entre as Seções A e B	228
Figura 188 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Terceiro movimento “Brincando”. Frase 2 da transição, com prenúncio do Tema 3 no violino 2	229
Figura 189 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Terceiro movimento “Brincando”. Subseção 2 da transição	230
Figura 190 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Terceiro movimento “Brincando”. Seção B; Exposição do Tema 3	231
Figura 191 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Terceiro movimento “Brincando”. Transição com o tema 2, nos contrabaixos e violoncelos	232
Figura 192 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Terceiro movimento “Brincando”. Seção B; polirritmia no acompanhamento instrumental	233
Figura 193 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Terceiro movimento “Brincando”. Início da <i>Cadenza</i> do piano solista	234
Figura 194 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Terceiro movimento “Brincando”. Segunda subseção da <i>Cadenza</i> . Imitação do movimento da gangorra	234
Figura 195 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Terceiro movimento “Brincando”. Início da terceira subseção da <i>Cadenza</i>	234
Figura 196 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Terceiro movimento “Brincando”. Início da quarta subseção da <i>Cadenza</i> ; compassos 81 e 82	235

Figura 197 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> . Terceiro movimento “Brincando”. Coda da Cadenza; compassos 87 e 88	235
Figura 198 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre “Palhacinhos na Gangorra”. Terceiro movimento “Brincando”. Coda; transição nas cordas, sopros e tímpanos; compassos 94 e 95	237
Figura 199 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre “Palhacinhos na Gangorra”. Terceiro movimento “Brincando”. Início da segunda seção da Coda, com cânone da 1ª parte do Tema 1	238
Figura 200 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre “Palhacinhos na Gangorra”. Terceiro movimento “Brincando”. Transição da Coda	239
Figura 201 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre “Palhacinhos na Gangorra”. Terceiro movimento “Brincando”. Finalização da obra	240

Lista de Quadros

Quadro 1 – Estrutura formal do primeiro movimento “Família de Emigrantes” de “Tributo a Portinari”	55
Quadro 2 – Estrutura da Seção A (exposição) do primeiro movimento “Família de Emigrantes” de “Tributo a Portinari”	56
Quadro 3 – Estrutura da seção de desenvolvimento do primeiro movimento “Família de Emigrantes” de “Tributo a Portinari”	58
Quadro 4 – Estrutura da reexposição do primeiro movimento “Família de Emigrantes” de “Tributo a Portinari”	60
Quadro 5 – Estrutura do segundo movimento “Espantalho” de “Tributo a Portinari”	74
Quadro 6 – Estrutura da Seção A do segundo movimento “Espantalho” de “Tributo a Portinari”	75
Quadro 7 – Estrutura da seção B do segundo movimento “Espantalho” de “Tributo a Portinari”	79
Quadro 8 – Estrutura da seção C do segundo movimento “Espantalho” de “Tributo a Portinari”	82
Quadro 9 – Estrutura da <i>coda</i> do segundo movimento “Espantalho” de “Tributo a Portinari”	84
Quadro 10 – Estrutura formal do 3º movimento “Enterro na Rede” de “Tributo a Portinari”	92
Quadro 11 – Estrutura da Seção A do terceiro movimento “Enterro na Rede” de “Tributo a Portinari”	93
Quadro 12 – Estrutura da seção B do segundo movimento “Enterro na Rede” de “Tributo a Portinari”	96
Quadro 13 – Estrutura da seção A’ (reexposição), com a <i>coda</i> , do terceiro movimento “Enterro na Rede” de “Tributo a Portinari”	97
Quadro 14: Estrutura do quarto movimento “Bumba-meu-boi” de “Tributo a Portinari” de Guerra-Peixe	107
Quadro 15: Estrutura da Seção A do quarto movimento “Bumba-meu-boi” de “Tributo a Portinari”	110
Quadro 16: Estrutura da Seção B do quarto movimento “Bumba-meu-boi” de “Tributo a Portinari”	113
Quadro 17: Estrutura da Seção C do quarto movimento “Bumba-meu-boi” de “Tributo a Portinari”	118
Quadro 18: Estrutura formal do primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ” de “Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> ”	145
Quadro 19: Estrutura da Seção A do primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ” de “Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> ”	145
Quadro 20: Estrutura da Seção B do primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ” de “Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> ”	159

Quadro 21: Estrutura da Transição 1 do primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”, de “Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> ”	167
Quadro 22: Estrutura da Seção C do primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”, de “Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> ”	173
Quadro 23: Estrutura da Transição 2 do primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”, de “Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> ”	179
Quadro 24: Estrutura da Seção A’ do primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ” de “Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> ”	181
Quadro 25: Estrutura da Seção B’ do primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ” de “Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> ”	184
Quadro 26: Estrutura da <i>Coda</i> do primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ” de “Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> ”	187
Quadro 27 – Estrutura do segundo movimento “ <i>Largo</i> ” de “Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> ”	192
Quadro 28 – Estrutura da Seção A do segundo movimento “ <i>Largo</i> ” de “Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> ”	193
Quadro 29 – Estrutura da seção B do segundo movimento “ <i>Largo</i> ” de “Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> ”	195
Quadro 30 – Estrutura da seção C do segundo movimento “ <i>Largo</i> ” de “Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> ”	204
Quadro 31 – Estrutura da Seção D do segundo movimento “ <i>Largo</i> ” de “Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> ”	210
Quadro 32 – Estrutura da seção A’ do segundo movimento “ <i>Largo</i> ” de “Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> ”	213
Quadro 33 – Estrutura do terceiro movimento “ <i>Brincando</i> ” de “Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> ”	218
Quadro 34 – Estrutura da introdução do terceiro movimento “ <i>Brincando</i> ” de “Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> ”	219
Quadro 35: Estrutura da Seção A do terceiro movimento “ <i>Brincando</i> ” das “Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> ”	220
Quadro 36 – Estrutura da transição entre as seções A e B do terceiro movimento “ <i>Brincadeira</i> ” de “Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> ”	226
Quadro 37 – Estrutura da Seção B do terceiro movimento “ <i>Brincadeira</i> ” de “Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> ”	229
Quadro 38 – Estrutura da <i>cadenza</i> do terceiro movimento “ <i>Brincando</i> ” de “Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> ”	232
Quadro 39 – Estrutura da <i>Coda</i> do terceiro movimento “ <i>Brincando</i> ” de “Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> ”	235

Sumário

Introdução	20
1. Fundamentação teórica	28
1.1. Considerações filosóficas sobre a criação artística.....	28
1.2. Temporalidade e arte.....	29
1.3. “Diferentes ordens de uma mesma sensação”	33
1.4. Imergindo no universo sinestésico.....	35
2. “Tributo a Portinari”	39
2.1. César Guerra-Peixe – o compositor.....	39
2.2. Cândido Portinari – o pintor.....	42
2.3. A música “Tributo a Portinari”	43
2.3.1. “Retirantes” de Portinari	44
2.3.1.1. Quadros das séries “Retirantes”	44
2.3.1.2. Música “Família de Emigrantes”	55
2.3.2. Espantalho.....	63
2.3.2.1. Quadros “Espantalho”	64
2.3.2.2. Música “Espantalho”	74
2.3.3. Enterro na Rede.....	87
2.3.3.1. Quadros “Enterro na Rede”	87
2.3.3.2. Música “Enterro na Rede”	93
2.3.4. Bumba-meu-boi	102
2.3.4.1. Quadros “Bumba-meu-boi”	103
2.3.4.2. Música “Bumba-meu-boi”	107
3. Memorial do produto artístico	133
3.1. “Compor significa, entre outras coisas, fazer escolhas. Compor significa muitas coisas, entre elas, poder fazer escolhas.”	133
3.2. O quadro “Palhacinhos na Gangorra”	136

3.3. Música “Ressonâncias sobre <i>Palhacinhos na Gangorra</i> ”	141
3.3.1. Primeiro movimento “ <i>Allegro</i> ”	143
3.3.2. Segundo movimento “ <i>Largo</i> ”	191
3.3.3. Terceiro movimento “ <i>Brincando</i> ”	217
4. Considerações Finais	241
5. Referências	244

Introdução

Vista como uma expressão de estados psicológicos, seja de sentimentos, de ideias ou de sensações, a música ganha status funcional nas religiões e nos palácios fazendo-se imprescindível nos cultos e nas celebrações, desde a antiguidade clássica. Era relacionada à elevação espiritual, conectando o homem a algo além dos sentidos, e proporcionava ritmo ao corpo, com danças e rituais. Na Grécia Antiga, a música era pensada e concebida de maneira a relacionar-se às várias áreas do conhecimento. Ainda que de maneira rudimentar, suas faculdades psicológicas serviram como forte arcabouço para expressões diversas e apelos cognitivos. Lia Tomás afirma que

o pensamento musical grego concebe o fenômeno musical de um modo complexo e multiforme, visto que entre os gregos a música mantinha vínculos muito íntimos com a medicina, a astronomia, a religião, a filosofia, a poesia, a métrica, a dança e a pedagogia. (TOMÁS, 2002, p. 28)

Na Idade Média, com as experimentações acústicas dos góticos sobre a nova constituição da arquitetura das catedrais¹, e Renascença, com as alusões a imagens, movimentos e sensações dos madrigais (CAZNOK, 2015, p. 24), que também minaram a retórica barroca, e seus efeitos concretos através das obras policorais, o visual e o espacial começaram a ganhar mais importância no contexto musical. No Barroco, o “jogo” de luz e sombra nas pinturas e os ornamentos nas esculturas influenciaram definitivamente a prática musical, tanto na composição, quanto na execução das obras. Os fortes e os suaves, na música, utilizados em blocos de frases, ou seções, ressoam esse “esquema” de iluminação barroca. Os ornamentos descritos nos tratados de execução musical da época, evocam as esculturas barrocas ultra ornamentadas. Essas esculturas, por sua vez, com o excesso de ornamentos, geram sensações de micromovimentos, fazendo-se ressoar como ornamentos musicais. Ainda no Barroco, as fusões entre as artes, como arquitetura e escultura (KITSON, 1979, p. 34), influenciam os compositores a buscarem sonoridades em rudimentos não musicais. Antônio Vivaldi (1678-1741), em suas “Quatro Estações Opus 8”, para cordas, descreve musicalmente elementos típicos de cada estação do ano, e seu concerto para flauta “*La Tempesta di Mare*”, sugere a sensação de uma tempestade em alto mar. Johann Sebastian Bach (1685-1750), em seu “*Capriccio sopra la lontananza*

¹ Disponível em: https://youtu.be/6nKV4gx_qdE (entre 17’ e 20’). Acessado em 16 de março de 2023.

del suo fratello diletissimo” (“Capricho à distância de seu amado irmão”), para cravo solo, descreve musicalmente sentimentos de um irmão a outro, que se despede e vai embora.

O classicismo (século XVIII), principalmente através de sinfonias de Joseph Haydn (1732-1809), produziu obras que remetem a imagens sonoras extra musicais. Um dos maiores exemplos é a trilogia de sinfonias, números 6, 7 e 8, respectivamente com os subtítulos *Le Matin* (A Manhã), *Le Midi* (Meio-dia) e *Le Soir* (A Noite), que descrevem musicalmente características das três partes do dia.

O Romantismo (século XIX) é marcado pelas sinfonias programáticas, pelas aberturas e poemas sinfônicos, suítes orquestrais e ciclos variados de peças para piano de cunho programático, destacando-se compositores como Ludwig van Beethoven (1770-1827), Franz Liszt (1811-1886), Georges Bizet (1838-1875), Modest Mussorgsky (1839-1881), Piotr Ilich Tchaikovsky (1840-1893) e Edvard Grieg (1843-1907). Beethoven, com sua Sinfonia número 6, opus 68, com o subtítulo “Pastoral”, descreve cenas rurais como pássaros, riachos, camponeses e até uma tempestade e sua bonança, através de imagens sonoras e efeitos orquestrais. Liszt, com seus poemas sinfônicos, suas Sinfonia e Sonata intituladas “Dante” e sua Sinfonia “Fausto”, entre outras obras, evoca sensações análogas às de suas referências (poemas literários) através de sua música. Em especial o seu Poema Sinfônico nº11 “A Batalha dos Hunos”, sobre a pintura homônima de Wilhelm von Kaulbach (1805-1874), faz emergir sonoramente a movimentação induzida pelas imagens do quadro, em que as almas dos guerreiros sobem aos céus ainda batalhando uns contra os outros. Bizet, com a ópera “Carmen”, Tchaikovsky, com seus balés “O Quebra Nozes”, “O Lago dos Cisnes” e “A Bela Adormecida”, e Grieg, com sua música orquestral incidental “Peer Gynt”, transpõem as imagens reais dessas grandes obras (com cenários e figurinos) para o imaginário do ouvinte em suas suítes orquestrais. Ou seja, eles propõem um ambiente inteiramente musical para evocar as sensações e imagens das suas versões originais. Mussorgsky, com sua obra “Quadros de uma Exposição”, para piano solo, posteriormente orquestrada por Maurice Ravel (1875-1937), traz musicalmente as suas percepções de uma exposição de quadros de seu amigo Victor Hartmann (1834-1873).

No período entre séculos (XIX e XX), Camille Saint-Saëns (1835-1921), Gustav Mahler (1860-1911), Claude Debussy (1862-1918), Richard Strauss (1864-1849), Alexander Scriabin (1872-1915), Serge Rachmaninoff (1873-1943) e Maurice Ravel (1875-1937) se destacam nessa visão da música como correspondência expressiva ao visual. Saint-Saëns, em sua suíte orquestral “Carnaval dos Animais”, para dois pianos e

orquestra, evoca imagens e movimentações de animais correndo, dançando, nadando e ciscando, incluindo os seus ruídos, em sua obra. Em 1908 compõe uma música para cinema (SADIE, 1994, p. 814), se tornando um dos primeiros compositores de trilha sonora para filme, o que lhe confere um dom especial para unir música a imagens. Mahler, com suas primeiras sinfonias, “Titã” e “Ressurreição”, evoca imagens sonoras e sensações diversas relacionadas a seus subtítulos. Especialmente na sua primeira sinfonia, a “Titã”, Mahler é mais contundente quando se trata de evocar imagens através da música. Ele mesmo relata sobre a abertura da obra, em carta à sua amiga Natalie Bauer-Lechner, a propósito da estreia da sinfonia, que ela teria soado

muito mais substancial do que a luminosidade fraca e tremeluzente que eu tinha em mente. Ocorreu-me, então, que eu poderia ter todas as cordas tocando sons harmônicos (...). Consegui, então, o efeito que eu desejava. (MAHLER apud LIAN, 2005, p. 42)

Outro relato do próprio compositor menciona as sugestões pictóricas para o terceiro movimento da mesma sinfonia, intitulado “Marcha Fúnebre à Maneira de Callot”. Ele declara, em notação na própria partitura que, ao cria-lo,

recebeu uma evidente sugestão a partir de “O Cortejo Fúnebre do Caçador”, pintura parodística bem conhecida por todas as crianças austríacas e recolhida de um velho livro de contos de fadas. Nela, os animais da floresta acompanham o esquife de um caçador até o seu túmulo. Coelho carregam uma faixa, seguindo uma banda de músicos da Boêmia acompanhados por animais fazendo música, como gatos, sapos, gralhas e assim por diante. Cervos, corças, raposas e outros animais da floresta, empenados ou de quatro patas, seguem o cortejo em atitudes cômicas. À certa altura da peça expressa-se ironia e humor, enquanto que em outros momentos tem-se um clima de terror. (MAHLER apud LIAN, 2005, p. 68)

Debussy, através de seu tratamento harmônico, textural e estrutural revolucionários, influenciados pela poesia simbolista e pela arte impressionista, inaugura o movimento impressionista na música, repleto de imagens sonoras e sinestésias diversas. O seu poema sinfônico *Prélude à l'après-midi d'un faune* (“Prelúdio à sesta de um fauno”), baseado em um poema de Mallarmé, foi descrito pelo próprio compositor como “uma sequência de imagens oníricas com que o fauno sonha durante uma tarde quente” (PADBERG, 2009, p. 109). Sua obra orquestral “La Mer” (O Mar) evoca não apenas a imagem de um mar mas, também, sensações quase táteis de suas ondas. Segundo Padberg (2009), essa obra “é uma interpretação musical da gravura de Hokusai ‘A Grande Onda

de Kanagawa” (PADBERG, 2009, p. 109). A sua obra “Nuages” (Nuvens), um noturno orquestral, evoca, principalmente através de sua textura (ZONTA, 2013, p. 71), sensações visuais de um nublado climático. Na sua obra “Jeux” (Jogo), sensações concretas de um jogo de tênis, passando-se o som de um lado a outro da orquestra, se faz ressoar, transparecendo naturalmente a imagem do jogo. Richard Strauss, com seus poemas sinfônicos, faz emergir sensações advindas das obras literárias geradoras de seus roteiros. Em sua Sinfonia Doméstica o compositor evoca cenas do dia-a-dia de uma família de sua época e região. Scriabin, a partir de 1902, se apropria de termos do universo visual para descrever o aspecto sonoro de suas músicas. Termos como “nublado”, “escuro” e “luminoso” são comuns em suas partituras. O seu poema sinfônico “Prometeus, o Poema do Fogo”, explora música e cores com seu órgão que projeta luzes coloridas, criado especialmente para a obra. Rachmaninoff, com seu poema sinfônico “A Ilha dos Mortos” Opus 29, sobre o quadro homônimo de Arnold Böcklin (1827-1901), proporciona sensações análogas às produzidas pela pintura. O ondular das cordas, que se movimentam em arpejo com andamento moderado, remete a sensações quase táteis do movimento de um barco em águas calmas, levando-nos à imagem do barco e seu barqueiro a caminho da ilha, retratados na pintura. Seus dois ciclos de estudos para piano chamados “*Etude Tableaux*” (Estudos sobre Quadros), opus 33 e 39, apesar de o compositor não identificar a fonte de inspiração, também há a proposta de imagens sonoras a cada estudo. Ravel, com a terceira música do ciclo “Miroirs” (“Espelhos”), intitulada “Une barque sur l’océan” (“Um barco no oceano”), tanto na versão pianística quanto na orquestral, torna clara a imagem sonora de um barco em alto mar. As ondulatórias do acompanhamento são claramente impressões de ondas do mar aberto e a melodia suave, de um barco no horizonte.

Podemos dizer que, no século XX, correntes estéticas inteiras, como Impressionismo e Expressionismo, apropriam-se de elementos das artes visuais como cores, traços e formas, utilizando-se como fonte de inspiração e até mesmo como argumento expressivo. A orquestração impressionista e algumas sonoridades pianísticas são análogas às pinceladas de artistas de determinadas correntes impressionistas na pintura, que emancipam a cor, tornando-a protagonista diante da forma. Na música, o timbre se emancipa, tornando-se parte da estrutura criadora da música e não mais como um suporte ou colorido orquestral. O belo expressionista musical é diretamente influenciado pelas artes visuais correspondentes esteticamente. Expressões subjetivas, como medo, tensão e angústia, são evidenciadas nas pinturas através das deformações das

figuras, induzindo a uma nova concepção de belo. Na música, essa questão é fortemente correspondida principalmente pelas harmonias atonais, dissonâncias e polirritmias diversas como estrutura constitutiva do universo sonoro.

Ainda no século XX, o compositor francês Olivier Messiaen (1908-1992), compõe obras para piano sugerindo experiências sinestésicas com cores, através dos títulos de algumas obras, de suas sonoridades polirrítmicas e da harmonia peculiar produzida pelos seus modos de transposições limitadas. Na segunda metade do século XX ocorre a música eletrônica, desenvolvendo-se ainda mais a sua natureza conectiva, ampliando as possibilidades perceptivas através de instalações sonoro-arquitetônicas atingindo, a música, o seu apogeu como interface sensorial e perceptiva. Entre os séculos XX e XXI, podemos mencionar o compositor Jonathan Harvey (1939-2012), com sua obra “*Death of Light/Light of Death*”, sobre a Tábua Central do Retábulo de Isenheim – “A Crucificação”, de Matthias Grünewald (1470-1528), um quinteto em cinco movimentos, na qual cada um expressa o aspecto psicológico de cada personagem da pintura.

No Brasil, citamos o compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959) que, com uma postura um pouco mais metodológica, utiliza a silhueta de fotos das montanhas da serra fluminense como base para a formação de melodias para a sua Sinfonia nº6 “Sobre a linha das Montanhas”.

O filósofo Gilles Deleuze (2007, p. 62) afirma que “a música torna sonora forças não sonoras”. O sentido poético e as sensações de uma obra musical, assim como as imagens de um quadro, segundo o filósofo (Ibid, p. 62), tornam-se forças expressivas que podem se comunicar entre si, independentemente de seus suportes dimensionais – tempo ou espaço. Através do panorama apresentado anteriormente, podemos perceber que isso é mais evidente nas músicas a partir do século XVIII que, mesmo sem um roteiro programático, acentuam-se as expressões de estados psicológicos, imagens, ideias e filosofias através de vários elementos como, por exemplo, a harmonia tonal que se estabelece entre os séculos XVII e XVIII. Essa harmonia traz consigo tensões mais acentuadas e o pensamento harmônico funcional que, aos poucos, redefine toda a retórica e a semântica musicais da época, associando-se mais claramente a aspectos psicológicos e a imagens poéticas. A música programática, que toma como base uma imagem, induz a sensação a um sistema de correspondências entre meios cognitivos, em um movimento de captação e expressão de forças entre imagem e som, de maneira viva e dinâmica, sensibilizando a percepção e ativando a criatividade.

Esse sentido poético e essas sensações estão ligados aos “*perceptos e afectos*” (DELEUZE, 1992, p. 213), ou seja, aos “blocos de sensações” que emanam da própria arte, independente do “estado daqueles que o experimentam”, conseqüentemente, ao que se conserva de uma obra de arte (Ibid, p. 213). O próprio Deleuze corresponde com uma pergunta retórica: “Não é esta a definição do *percepto* em pessoa: tornar sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo, e que nos afetam, nos fazem devir?” (Ibid, p. 235). Ou seja, a função do *percepto* de uma obra de arte, dos “blocos de sensações”, é justamente levar à percepção o que está além dos sentidos, ou, de alguma forma, velado a eles ou, ao menos, ao sentido em que a obra se dispõe mais diretamente. Essa faculdade de suscitar sensações, segundo Deleuze (Ibid, p. 213), é uma propriedade da obra artística, independente do espectador. Ele ainda afirma que essa propriedade é força que constitui “uma poderosa vida não-orgânica” (Ibid, p. 235), evidenciando o dinamismo do conceito e a energia do fenômeno sensorial em si.

Segundo os filósofos Maurice Merleau-Ponty (2011, p. 308), e Gilles Deleuze (2007, p. 49), há uma comunicação natural entre os sentidos, podendo-se perceber um onde se perceberia o outro, presumindo-se um compartilhamento de sensações. Paul Klee (2001, p. 54) chama esse fenômeno de “contato pluridimensional”, ou seja, a comunicação entre a dimensão das artes espaciais e a dimensão das artes temporais. Essa ideia se afina com a do compositor Arnold Schoenberg (1874-1951):

O material da música é o som, o qual atua diretamente sobre o ouvido. A percepção sensível provoca associações e relaciona o som, o ouvido e o mundo sensorial. Da ação conjunta desses três fatores depende tudo o que em música existe de arte. (SCHOENBERG, 2001, p. 56)

O compositor Arnold Schoenberg atrela a questão artística da música justamente à sua capacidade associativa a outras percepções sensoriais.

“Tributo a Portinari”, de César Guerra-Peixe (1914-1993), adentra ao hall das obras “programáticas” brasileiras mais importantes, por ser a última música orquestral composta pelo “grande nome da primeira geração pós-nacionalista” (MARIZ, 2005, p. 317), portanto, resultado de sua maturidade criadora. A obra possui quatro movimentos, que toma como referência estética determinadas pinturas de Cândido Portinari (1903-1962). Portanto, trata de diferentes dimensões perceptivas, conectando a temporalidade da música à espacialidade da pintura.

Problemáticas emergentes desse contexto:

- Como Guerra-Peixe expressa essas diferentes dimensões perceptivas com sua música?
- Que elementos sonoros ele utiliza como interface espaço-temporal em sua obra?
- Esses elementos atingem o nível perceptivo da sinestesia ou ficam no campo da representação semiótica?
- É possível sintetizá-los e sistematizá-los, utilizando esses elementos de interface entre imagem e som em novas composições musicais?

O presente trabalho tem como objetivo principal levantar os elementos da obra “Tributo a Portinari”, que remetam às forças visuais das pinturas de Portinari, verificando a natureza dessas remissões, dialogando com a bibliografia. As questões levantadas serão naturalmente discutidas no transcorrer das análises. Também se pretende, através do relato do processo composicional da obra “Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*”, verificar a aplicabilidade dos elementos espaço-temporais em outros contextos sonoro-visuais.

Essa pesquisa se justifica pela importância da própria obra do compositor petropolitano e pelo enfoque proposto: a análise concentrar-se-á nas técnicas utilizadas por Guerra-Peixe para “tornar sonoras as forças que não são sonoras” (DELEUZE, 2007, p. 62) advindas da obra de Cândido Portinari (1903-1962). Portanto, é um trabalho sobre como essa composição musical se “comunica” com as pinturas através da percepção sinestésica em alguns casos e, em outros, através de sua semiótica, e como esses elementos de comunicação podem gerar novos contextos musicais. Essa análise proporcionará uma visão mais ampla e aprofundada do pensamento musical de Guerra-Peixe, no que diz respeito à evocação do visual na música, além de viabilizar um pensamento interpretativo mais completo e fundamentado da obra e gerar formas de associação entre imagem e música para novas composições musicais.

A metodologia deste trabalho se desenvolve através de uma revisão bibliográfica de cunho filosófico, para se estabelecer os pressupostos a serem considerados, e pelas análises dos quadros e das músicas em questão. Considerando o diálogo pictórico-musical, as análises partirão do contexto, ou seja, do todo para as partes. A análise dos quadros inicia com uma visão geral da obra, com o seu contexto, a composição das figuras e cenários, seguida de verificações sobre sua forma, seu conteúdo, seus traços e cores, de acordo com a necessidade. A análise musical, da mesma maneira, partirá do contexto,

estabelecendo os níveis estruturais, identificando os temas geradores das grandes seções e suas disposições, e a formação das subseções e das frases. Assim, dispomos do material técnico/artístico suficiente para o próximo passo, que são as associações entre os quadros e as músicas, discorrendo-se naturalmente no texto.

O trabalho é dividido em quatro capítulos.

No capítulo 1, “Fundamentação teórica”, são construídas as teorias e as concepções que regem a pesquisa. As ideias de filósofos, artistas plásticos e músicos acerca da multissensorialidade entre artes visuais e música convergem a um ponto comum, definindo o objeto de estudo e guiando o desenvolvimento da presente pesquisa. É um capítulo necessário para atenuar certa subjetividade excessiva, inerente ao tema da pesquisa.

O capítulo 2, “Tributo a Portinari”, é o estudo sobre a obra título do capítulo, tratando-se de todos os assuntos referentes à ela. Realiza-se um panorama sobre a vida e a obra do compositor César Guerra-Peixe e do pintor Cândido Portinari, focando nos pontos de maior importância para a pesquisa. Também, é neste capítulo que se expõe as análises dos quadros referência de Portinari e de cada movimento da obra musical, verificando os seus pontos de contato sinestésico e semiótico.

O capítulo 3, “Memorial do produto artístico”, é o comentário sobre a composição realizada dentro da proposta da pesquisa. Neste, é organizada uma contextualização acerca do processo de criação da obra, tendo como suporte as ideias e as teorias do capítulo 1. Também serão elaboradas análises do quadro referência para a composição, e da composição musical, verificando-se o contato sinestésico entre eles.

O capítulo 4 são as considerações finais, recapitulando os pontos principais da pesquisa, comentando as problemáticas e mapeando possíveis caminhos resolutivos sobre os assuntos tratados, apontando para novas perspectivas de pesquisa sobre o assunto.

1. Fundamentação teórica

Os fundamentos teóricos para essa pesquisa proporcionam uma estruturação do pensamento acerca do fazer artístico e da multissensorialidade entre música e pintura. Será tratada a bibliografia base para auxiliar na definição da problemática da pesquisa e do objeto de estudo. Autores como Gilles Deleuze (1925-1995), Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), Paul Klee (1879-1940), Wassily Kandinsky (1866-1944), Arnold Schoenberg (1874-1951) e Yara Casnok (data não fornecida), apontam ideias que convergem entre si, direcionando a uma comunicabilidade entre os sentidos, em especial a visão e a audição através de uma fluidez orgânica entre elementos conceitualmente visuais e a música. É comum entre eles a ideia de que forças e sensações transpassem as dimensões do espaço e do tempo e os limites entre os sentidos, movendo o artista a produzir tanto arte espacial (artes plásticas) quanto temporal (artes performáticas), com o mesmo estímulo.

1.1. Considerações filosóficas sobre a criação artística

A arte sempre foi manifestação do espírito humano, seja de sentimentos, seja de ideias ou de crenças. Porém, a partir do momento em que se começou a pensar a respeito, inúmeras concepções surgiram sobre o que seria essa atividade que envolve corpo, mente e espírito. Possivelmente, Aristóteles seja o primeiro nome que vem à memória quando pensamos em “arte poética” ou “metafísica”. Autores posteriores concebem a constituição da arte por caminhos bastante diferenciados. Por motivos metodológicos, alguns deles terão relevância maior para essa pesquisa, norteados os pensamentos e trazendo luz às discussões. O foco é o fazer artístico, a partir de onde nasce a arte até seu resultado no meio sensorial.

O filósofo Gaston Bachelard (1884-1962) trabalha com a arte ainda no campo das ideias, lugar onde a imaginação e a razão se conectam gerando imagens e conceitos (BACHELARD, 1996, p. 52). Ele menciona a natureza do “maravilhamento” diante de uma imagem poética, o que Jean-François Lyotard (1924-1998) chama de “sublime (...) uma maravilha que comove, que choca e provoca sentimentos” (LYOTARD, 1990, p. 102). “Choca”, pois se trata do primeiro contato com uma obra artística, o momento do vislumbre, do “maravilhamento”, o contato ligeiramente anterior à consciência. “Provoca sentimentos”, pois impulsiona os sentidos a reagirem conforme os estímulos da própria

obra, que Deleuze (1992, p. 213) chama de “bloco de sensações”, ou “complexo de *perceptos e afectos*”. Esse impulso pode gerar sensações análogas em mais de um sentido, como visão e audição. Porém, Bachelard adverte que é a vivência ativa no maravilhamento que nos aproxima “com suficiente profundidade da imaginação criante”, não existindo “fenomenologia da passividade no que concerne aos caracteres da imaginação” (BACHELARD, 1996, p. 4). Ou seja, para que esses “blocos de sensações” ativem a imaginação, criando novas conexões artísticas, se faz necessário um pensamento diante desse “maravilhamento” inconsciente, a razão sobre o momento de vislumbre de uma obra de arte. O filósofo italiano Luigi Pareyson (1918-1991) complementa, afirmando que “a obra atua como formante antes ainda de existir como formada” (PAREYSON, 1993, p.13). Ou seja, a partir de onde se conectam imaginação e razão, a obra de arte aciona o que Bachelard (1996, p. 1) chama de “consciência criante” ou “consciência imaginante” (BACHELARD, 1996, p. 2), fazendo-se e “inventando ao mesmo tempo o modo de fazer (...)” (PAREYSON, 1993, p. 12-13).

Segundo Deleuze (1992, p. 217-218), a arte quando se “materializa” aos sentidos, o seu material particular “se ergue irresistivelmente em sua obra e entra na sensação” com o objetivo de “extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações”. Assim, a arte arrebatada a imaginação, podendo alterar a consciência das pessoas (GROYS, 2021, p. 10). “Se a consciência das pessoas mudar, as pessoas mudadas transformarão também o mundo em que vivem” (Ibid, p.10). Groys, em uma visão idealista, trata a arte como uma mensagem a ser transmitida e “deve entrar na alma dos receptores e transformar sua sensibilidade, suas atitudes, sua ética” (Ibid, p. 11).

Portanto, a arte, em sua trajetória a partir da percepção mais primária no subconsciente até a sua materialização aos sentidos, ativa sensações, impulsiona pensamentos e aciona associações diversas. Essas associações permitem uma experiência estética mais completa e próxima às intenções do autor.

1.2. Temporalidade e arte

O tempo é um assunto bastante tratado artisticamente no século XX. Na música, apesar de ser a sua própria dimensão existencial, compositores ícones como Igor Stravinsky (1882-1971), Olivier Messiaen (1908-1992), Ravi Shankar (1920-2012) e Steve Reich (n. 1936) utilizam o tempo, em seus elementos mais diretos como andamento,

métrica e ritmo, para estruturar o seu pensamento musical, cada um à sua maneira. Nas artes visuais, artistas como Wassily Kandinsky (1866-1944), Paul Klee (1879-1940), Piet Mondrian (1872-1944), Jackson Pollock (1912-1956) e Barnett Newman (1905-1970) trabalham o tempo em suas pinturas, com implicações muito peculiares em cada um deles. Através de sua arte e de seus escritos didáticos e filosóficos, questionam paradigmas dimensionais entre tempo e espaço. Esse questionamento indica a importância do tema, podendo elucidar contatos entre as artes, servindo como ponto de partida para uma melhor compreensão desse processo comunicativo entre o sonoro e o visual.

Segundo Yara Caznok (2015, p.108), nas artes visuais, Kandinsky, Klee e Mondrian fundamentam a sua arte em três aspectos: temporalidade, improvisação e abstração. Na temporalidade, a questão não está apenas no “desejo de tornar visível as diversas temporalidades de uma tela, mas também o questionamento a respeito do ‘instantâneo’ da visão” (CAZNOK, 2015, p.108). Esse “instantâneo” é confrontado quando Klee e Kandinsky orientam sobre as estruturas básicas de uma pintura: “Os elementos formais da arte gráfica são: pontos, energias lineares, energias planas e energias espaciais” (KLEE, 2001, p. 43). A ideia de “energias” traz movimento ao conceito de traço, plano e forma, localizando-os no espaço e no tempo como elementos ativos, que transmitem força e expressão. Paul Klee, ao descrever o aspecto de uma linha, explica que “a linha ativa se desloca com liberdade infinita. Ela é guiada por um ponto que se projeta continuamente”² (KLEE, 1999, p. 9 [tradução minha]), descrição que evidencia a projeção do ponto no tempo e no espaço, ou seja, o movimento do ponto como um guia formador da linha. O filósofo Carl Jung (1875-1961) associa essa visão energética com as “relações de movimento”, ou seja, a ideia de energia não vem de uma substância que se movimenta, e sim das relações entre os movimentos e de seu potencial (JUNG, 2013, p. 14). Merleau-Ponty, ao descrever a sua visão de espaço, define que

o espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível. Quer dizer, em lugar de imaginá-lo como uma espécie de éter no qual todas as coisas mergulham, ou de concebê-lo abstratamente com um caráter que lhes seja comum, devemos pensa-lo como a potência universal de suas conexões. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 328)

² La línea activa se desplaza con libertad infinitamente. La guía un punto que se proyecta continuamente (KLEE, 1999, p. 9).

A essa visão energética da linha e do espaço, Kandinsky acrescenta a ideia de ressonâncias:

O ponto é a forma temporal mais concisa (...) no momento em que deslocamos o ponto do centro do plano de base – construção excêntrica – a ressonância dupla torna-se perceptível: 1. Sonoridade absoluta do ponto (linha); 2. Sonoridade da colocação dada no plano original (espaço). (KANDINSKY, 1970, p. 43) (Os parênteses são meus.)

Portanto, o movimento dos elementos constituintes da pintura, expresso na sua temporalidade através das relações entre si, produz ressonâncias variadas. Caznok menciona a organização rítmica de elementos pictóricos como base indutora para sensações de movimento e sonoridade:

(...) a organização rítmica dos elementos pictóricos, não em sua proporcionalidade métrica, mas sua vivência cinestésica (vivência de movimento), em sua capacidade de provocar no espectador vivências semelhantes àquelas trazidas pela música. (CAZNOK, 2008, p. 110)

O compositor francês Michel Chion comenta sobre a conexão do movimento com a música, relacionando as sensações de movimentos sonoros aos seus processos de narrativa:

É como movimento que a música é entendida pela primeira vez na maioria das civilizações, sendo imediatamente associada aos movimentos físicos do corpo, bem como aos movimentos das emoções. E é obviamente a partir dos movimentos sonoros que o poema sinfônico ou qualquer outra forma de música programática desenvolverá processos de narrativa.³ (CHION, 1993 p. 47) (Tradução minha.)

Em outras palavras, a sensação de movimento é análoga à sensação de temporalidade e ressonâncias em arte. Podemos dizer que as próprias “forças” tratadas por Deleuze (2007, p. 62), tornadas visíveis pelo artista, são expressas a partir desse ritmo, desse movimento, dessa temporalidade. Merleau-Ponty (2011, p. 366) traz essa questão ao “fenômeno psíquico”, afirmando que “não é possível compor o movimento com percepções estáticas”. Ou seja, para que as conexões entre os *perceptos* e *afectos* de uma obra de arte e os sentidos sejam assimiladas, as diversas percepções de movimento precisam ser dinâmicas e interativas entre si e com o ambiente abrangido pelos sentidos. É, justamente, essa movimentação de forças e sensações em uma pintura, semelhantes à

³ C’est comme mouvement que la musique est d’abord appréhendée dans la plupart des civilisations, et se trouve immédiatement associée aux mouvements physiques du corps, ainsi qu’aux mouvements des émotions. Et c’est évidemment dans les mouvements sonores que le poème symphonique ou toute autre forme de musique à programme va puiser des procédés de narrativité. (CHION, 1993 p. 47)

sensação de ressonâncias, que remetem aos processos semânticos e sensoriais através da música, descritos como “processos de narratividade” por Chion (1993, p. 47), como visto anteriormente.

Valente relata essas conexões sensoriais de tempo, espaço e movimento através da imagem do quadro “Guernica” de Picasso:

[...] não se trata de música; é um quadro. Entretanto, podemos ouvir tudo claramente! Não será esse um dos motivos que terão endossado a censura à ‘Guernica’? Cada tiro, cada explosão, cada grito de dor e de pranto parecem sobressair às imagens, levando a uma escuta interiorizada. No que Picasso pintou transparece não somente aquilo que ele viu, como também ressoa o que ele ouviu. Nenhuma denúncia verbal poderia ser mais veemente, tocante e audível. (VALENTE, 1999, p. 46)

Esse relato aponta com veemência as sonoridades de um quadro através de sua temporalidade. As ressonâncias de uma pintura de quase noventa anos, no caso da “Guernica”, continuam vivas e ecoando na mente de quem a aprecia. Através da visão, um mundo de sensações se agitam e se interagem nos “devaneios” (BACHELARD, 1996, p. 6) da consciência, proporcionando uma experiência estética mais completa e aproximada da intensão do artista.

Caznok cita a técnica de improvisação em pintura, também chamada de gestualismo ou *action painting*, cuja principal característica é o seu transcorrer temporal, a valorização do movimento, do gesto, o que se faz aproximar ainda mais do fazer musical.

[...] a possibilidade do 'gesto único', sem volta, correndo o risco que os músicos já incorporaram em seus *métiers*. (...) Os critérios para o agenciamento de formas, cores, contrastes e equilíbrios (...) vão se construindo à medida que o próprio material os solicita. (CAZNOK, 2008, p. 110).

A abstração ocorre quase como consequência desse jogo temporal, tornando “a forma pura, a cor como valor em si e o espaço como elemento temático e não mais como simples suporte”, sendo a música a principal referência, fornecendo “subsídios para reflexões”. (CAZNOK, 2008, p. 110).

O artista plástico Barnett Newman (1905-1970), por sua vez, segundo o filósofo Jean-François Lyotard, trabalha a temporalidade com uma proposta peculiar. Em um abstracionismo bastante individual, através de obras como “*Here*” (I, II e III), “*Now*” e

“*Be*”, o artista se dedica a transmitir uma “sensação de tempo”, e não a “manipulação do espaço” ou da imagem (LYOTARD, 1990, p. 95). O filósofo ainda afirma que

o agora é um dos “êxtases” da temporalidade,[...], por um pensamento que tentou constituir o tempo a partir da consciência. O *now* de Newman, *now* puro e simples, é desconhecido pela consciência, esta não o pode constituir. O *now* desampara e destitui a consciência, representa o que ela não consegue pensar. (LYOTARD, 1990, p. 95)

Em outras palavras, o que Newman tenta expressar em seus quadros é o próprio momento definido como “sublime”, o “choque”, o momento efêmero do “maravilhamento”, onde não há a razão. Isso torna a sua pintura em algo “que ocorre...” e não uma imagem estática (LYOTARD, 1990, p. 96). O artista percorre caminhos estéticos em que consegue, de maneira muito original, expressar a sensação de tempo através do instante presente, do agora, do ainda não consciente, do “instantâneo da visão”, na qual Kandinsky e Klee confrontam em suas teorias.

1.3. “Diferentes ordens de uma mesma sensação”

Deleuze afirma que “não há sensações de diferentes ordens, mas diferentes ordens de uma mesma sensação” (DELEUZE, 2007, p. 45). Uma sensação não se dá apenas a um sentido, mas provoca estímulos variados e em níveis diferentes (uns mais diretos e outros menos). Merleau-Ponty completa essa constatação, sendo mais incisivo ao afirmar que “se um fenômeno – (...) – se oferece apenas a um dos sentidos, é um fantasma, e só se avizinha da existência real (...)” (apud LACOSTE, 1986, p. 97). Na mesma direção, está o pensamento de Jean Lacoste, afirmando que “a psicologia clássica (...) parte de um mosaico de sensações e de sentidos distintos (ouvido, vista, tato), e deixa ao julgamento, à inteligência, a tarefa de reconstruir a unidade manifesta das coisas e do campo perceptivo.” (LACOSTE, 1986, p. 96-97) Sendo assim, constitui-se como um “holograma” através da percepção dos sentidos em colaboração um com o outro, produzindo padrões de interferência (RISKALA; RAMOS apud LEIBIG, 2008, p. 19). Deleuze (2007, p. 45) ainda destaca que “é próprio da sensação envolver uma diferença de nível constitutiva, uma pluralidade de domínios constituintes”. Essa “pluralidade” é tratada por Klee (2001, p. 54) como “contato pluridimensional”, evidenciando o contato entre estruturas pertencentes a dimensões diferentes da percepção. O compositor e professor Rodolfo Caesar (2008, p. 2) afirma que “a figura continente da escuta transporta

conteúdos de outros sentidos. Essa metaforização sinestésica se configura não só como imagem, mas como fundamento necessário para a atitude de ‘observação da observação’”. Em outras palavras, a consciência da sinestesia não só existe como forma de apreciação de obras de arte, mas, também como necessidade epistemológica para se estudar os próprios *perceptos* e *afectos* dessas obras, ou seja, para se estudar como as obras chegam à nossa consciência.

O filósofo Gaston Bachelard argumenta que “todos os sentidos despejam e se harmonizam no devaneio poético. É essa polifonia dos sentidos que o devaneio poético escuta o que a consciência poética deve registrar” (BACHELARD, 1996, p. 6). A própria consciência sobre uma sensação (um estímulo) é alimentada pelos sentidos em harmonia uns com os outros. Merleau-Ponty explica que essa “polifonia dos sentidos”, essas inter-relações sensoriais ocorrem devido à comunicação natural entre eles, na qual “abrem-se à estrutura da coisa” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 308). Ele também afirma que “a percepção sinestésica é a regra” e que, se não percebemos assim, é porque “o saber científico desloca a experiência e desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral, a sentir” para nos adequarmos ao que o físico concebe o que devemos “ver, ouvir e sentir”. Merleau-Ponty traz um ponto de vista que nos coloca em outro patamar de consciência sobre esse assunto, alterando a nossa referência de sentidos compartimentados – cada sensação com o seu sentido e a sua percepção – para sentidos compartilhados – com a sensação fluindo simultaneamente entre eles. Esse compartilhamento, essa sinestesia, é ilustrada de maneira clara pelo filósofo: “Pois o sujeito não nos diz apenas que ele tem ao mesmo tempo um som e uma cor: é o próprio som que ele vê onde se formam as cores.” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 308). Nessa afirmação, ele faz transparecer a organicidade da percepção sinestésica, esclarecendo a sua naturalidade e fluidez. Ainda frisa que essa experiência é deslocada por um condicionamento social ao compartimento de informações sensoriais: os olhos veem, os ouvidos ouvem, o nariz cheira, a pele sente texturas e a boca sente gostos. Merleau-Ponty também afirma que, mais do que apenas comunicação entre os sentidos, “as experiências perceptivas se encadeiam, se motivam e se implicam umas às outras, a percepção do mundo é apenas uma dilatação do meu campo de presença” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 408). O filósofo coloca o indivíduo como parte do mundo sensorial, com o seu ponto de vista do que é percebido, evidenciando suas limitações.

Mas o sistema da experiência não está desdobrado diante de mim como se fosse Deus, ele é vivido por mim de um certo ponto de vista, não sou

eu espectador, sou parte dele, e é minha inerência a um ponto de vista que torna possível ao mesmo tempo a finitude de minha percepção e sua abertura ao mundo total enquanto horizonte de toda percepção. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 408)

Essa visão rica de Merleau-Ponty, desconstruindo um paradigma supostamente equivocada sobre a percepção e colocando o espectador como parte do mundo percebido, aponta caminhos para uma compreensão mais ampla e aprofundada de fatos elementares como, por exemplo, bebês colocando na boca tudo o que veem e tocam, até fatos mais complexos, como Pablo Picasso (1881-1973) pintando sons e sentimentos de desespero em sua “Guernica”; ou Edvard Munch (1863-1944), em seu quadro “O Grito”; ou Paul Klee pintando música no quadro “A Fuga” (inspirado em uma fuga de Johann Sebastian Bach); ou até mesmo compositores captando ressonâncias em imagens e expressando em suas músicas.

1.4. Imergindo no universo sinestésico

Já adentrando ao universo da percepção sinestésica, Caznok (2015, p. 29-51) aprofunda o assunto e faz um panorama histórico, mostrando alguns tipos de relações entre música e imagem. Ela verifica teóricos e artistas (visuais e músicos), da renascença até hoje, que estabeleceram teorias e elaboraram tabelas relacionando cores e notas musicais. Nomes como os renascentistas, pintor Giuseppe Arcimboldo (1526-1593) e compositor Franchinus Gaffurius (1451-1522), e os três padres jesuítas Marin Mersenne (1588-1648), Athanasius Kircher (1601-1680) e Louis-Bertrand Castel (1688-1757), com algumas diferenças de abordagem, “aproveitam as descobertas científicas em relação à luz e relacionam-nas aos sons, ora de forma objetiva, ora de forma simbólica” (CAZNOK, 2015, p. 29). Dentre esses nomes, merece especial atenção o padre Castel que, norteador pelos já ultrapassados estudos de Isaac Newton (1643-1727) sobre cores em “Ótica”⁴, chegou a conceber e construir, ainda no século XVIII, “um teclado que relacionasse cor e som, – o teclado ocular” (CAZNOK, 2015, p. 35). Após esse período, o interesse mais

⁴ Estudo de Isaac Newton sobre ótica, publicado em 1704, na qual contém pesquisas sobre luz e cores. O filósofo e dramaturgo Johann Wolfgang von Goethe (2013, p. 31 e 70) e o filósofo Artur Schopenhauer (2003, p. 21-22 e 73-80) refutam a teoria das cores de Newton, alegando a manipulação dos resultados através das condições artificiais do seu laboratório. Este ainda revela que seu círculo cromático, com centro preto, quando é girado rapidamente, o próprio preto induz o olho a associar o cinza resultante ao branco, desconstruindo a teoria newtoniana de que a soma de todas as cores é branco, comprovando a “natureza sombreada (cinza) da cor” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 73-80).

sistemático pelas relações entre cor e som viria apenas a partir da segunda metade do século XIX, “envolvendo músicos, artistas plásticos, cineastas, poetas e cientistas” (Ibid, 2015, p. 37). A autora investiga vários nomes de inventores de instrumentos que projetam luzes e ainda verifica os sons e as cores no repertório musical e na poética dos compositores (Ibid, p. 26-50). Apesar do timbre ser o parâmetro musical que se relaciona com as cores até mesmo em seu conceito básico⁵, outros parâmetros musicais são tidos como sinestésicos, como andamentos, tessituras, articulações, notas musicais, relações intervalares, tonalidades e texturas (CAZNOK, 2015, p. 30-31, 33-34, 43, 46-48).

Caznok (2015, p.77-91) traz três formas de entrelaçamento entre o ouvido e a visão através da música: leitura da partitura; leitura e audição; audição. Na relação através da leitura da partitura, o desenho da escrita sugere uma determinada imagem ou descreve um movimento, ou um sentimento, ou um símbolo; através da leitura e audição, utiliza-se elementos de ordem auditiva e visual, relevando alguns pontos de retórica (por exemplo do Renascimento e do Barroco); através apenas da audição, o elemento sugerido pela música é claramente reconhecido apenas pela audição, sem necessitar da partitura para esse fim.

Nesse quesito, Alexandre Ficagna (2014, p. 2) aponta duas abordagens ao processo de composição de música que toma como base uma pintura ou uma imagem: a “metodológica” e a “poética”. Na abordagem “metodológica”, através de um desenho ou de um gráfico, o compositor cria mecanismos para elaborar linhas melódicas e outros parâmetros musicais, como por exemplo a Sinfonia nº6 de Villa-Lobos, que se utiliza das linhas de uma silhueta das “montanhas dos órgãos” da serra fluminense, e a composição “Pó” de Liduíno Pitombeira, que se utiliza de uma estrutura geométrica chamada “The Cantor Set”, elaborada pelo matemático Georg Cantor, para estabelecer os seus parâmetros musicais. Na abordagem “poética”, o compositor capta as “forças” expressivas de um quadro e as torna sonoras, como por exemplo o Poema Sinfônico nº11 “A Batalha dos Hunos” de Franz Liszt, o ciclo para piano “Quadros de uma Exposição” de Modest Mussorgsky e o Poema Sinfônico “A Ilha dos Mortos” de Serge Rachmaninoff.

⁵ – “Timbre – combinação de vibrações determinadas pela espécie de agente que as produz. O timbre é a ‘cor’ do som de cada instrumento ou voz (...)” (MED, 1996, p. 12).

– “Timbre means tone color, and it can refer to the tone color of an individual instrument or of an ensemble.” [Timbre significa cor de tom, e pode se referir à cor de tom de um instrumento individual ou de um ensemble.] (tradução minha) (KOSTKA, 1990, p. 231).

Caznok concentra a sua conclusão na diferença entre o som como representação de imagens e cores, e o som expresso onde se formam as imagens, como aponta Merleau-Ponty (2011, p. 308). O primeiro fala sobre semiótica, sobre representações e significados; o segundo, sobre sinestesia, sobre sensações compartilhadas e percepções análogas entre os sentidos. (CAZNOK, 2015, p. 225-226)

Sandro Zonta (2013, p. 8) também adentra a esse universo musical associando a tonalidade à pintura figurativa e a atonalidade à pintura abstrata. Essa é uma questão controversa, pois Deleuze (2007, p. 62) afirma que sob o aspecto de forças expressivas, não existe pintura figurativa, enquanto Kandinsky atrela a sonoridade ao aspecto abstrato de uma pintura. Em se tratando de música, a tonalidade – ou a música diatônica no geral – possui funções harmônicas que guiam toda a escuta por aspectos expressivos predefinidos pela natureza da série harmônica (SCHOENBERG, 2001, p. 61-152)⁶. Essa “natureza” gera campos gravitacionais entre determinados acordes, produzindo tensões e relaxamentos harmônicos que, por sua vez proporcionam a sensação clara de estruturas formais. Essa sensação é análoga à de uma pintura “figurativa”, ou seja, pintura onde as relações de forças são reconhecidas pela referência pictórica ao mundo externo e suas leis naturais.

Zonta relaciona percepção sinestésica (som e luz, mais precisamente) a parâmetros musicais como textura e harmonia:

A textura em *Nuages* é predominantemente homofônica e Homorrítmica, os recessos e progressões texturais evocariam o volume e a plasticidade dinâmica das nuvens. Os momentos puramente cordais absolutos de Debussy, sem ligação funcional harmônica tradicional, evocam sucessão de cores e reforçam a predominância do parâmetro textural da peça. (ZONTA, 2013, p.71).

Ele ainda menciona a textura musical como parâmetro que envolve certa corporeidade tanto dos músicos quanto do ouvinte. As impressões espaciais, táteis e de movimento são evidentes, podendo ser “lisa, rugosa, rarefeita ou densa, ondulante, estática ou brilhante” (ZONTA, 2013, p. 42).

Nesse sentido, Caesar (2008) relata que

pesquisas na área da psico-acústica afirmam que cada célula da pele tem a propriedade de perceber frequências sonoras, isto é, de escutar, atividade esta que evidentemente os dois buracos laterais da cabeça

⁶ Ao longo dessas páginas, Schoenberg explica a série harmônica, a construção da escala maior, as funções e as progressões harmônicas do tom maior, tudo a partir da série, como parte da natureza de um som periódico fundamental.

concentram em sua sensibilidade máxima. Na pele do corpo a sensação da música é uma experiência tátil de fato, ou melhor, mais tátil que a do tímpano – que também é uma pele sensível ao tato (...). (CAESAR, 2008, p. 2)

Caesar (2008) evidencia as sensações táteis da música relevando um ponto comum em pesquisas sobre psico-acústica: a receptividade fisiológica da pele diante de vibrações musicais. Ou seja, a sinestesia não seria apenas uma questão psicológica da sensação, mas também uma percepção física do corpo diante das frequências do som. Isso explica as conexões metafóricas (ou seriam sensações reais?) e a permeabilidade entre as características texturais do som e do tato, como as citadas anteriormente por Zonta (2013).

Sandro Zonta compara parâmetros da textura sonora a elementos pictóricos, como “uma melodia acompanhada seria uma figura sobre um fundo”, “uma polifonia, várias figuras sem qualquer fundo e uma monodia seria uma figura sem qualquer fundo”. Ele também propõe que “a imaginação é a continuidade da percepção” (Ibid, 2013, p. 47), proporcionando credibilidade à evocação do visível através da música. Ainda explica que mesmo que essas analogias aconteçam somente na imaginação do ouvinte, este não perde a essência da experiência pluridimensional (Ibid, 2013, p. 47). O autor também traz a discussão sobre figurativismo e abstracionismo, relacionando tonalidade, melodia e tema ao figurativismo e atonalidade, acusmática e construção textural ao abstracionismo (Ibid, 2013, p.8).

Ao percorrer o Capítulo 1 que, com uma revisão bibliográfica, se discute sobre a permeabilidade entre os sentidos através da arte, é notório a ênfase no tempo como um espaço de percepções. O transcorrer das sensações é dinâmico e fluido, podendo alterar-se ou desenvolver-se de acordo com o tempo de consciência sobre o estímulo. Desde o “agora”, o “instantâneo da visão”, o efeito do “choque”, com a sua inconsciência, até o pensar diante dos estímulos, a percepção de movimento através das energias lineares, planas e espaciais, o conectar-se com a imaginação através da sensação, ou a imaginação como continuidade da percepção, os diferentes tratamentos da temporalidade por artistas, filósofos e teóricos revelam uma atividade constante e intensa da mente, consciente ou não, no processamento de sensações, produzindo associações e conexões, abrindo-se à estrutura do percebido e seus universos estéticos.

2. “Tributo a Portinari”

“Tributo a Portinari” é uma obra orquestral em quatro movimentos, composta em 1991 pelo compositor César Guerra-Peixe e estreada na XI Bienal de Música Contemporânea Brasileira, em 1993. A obra utiliza quadros de Cândido Portinari como referência pictórica para expressar sonoridades com propriedades remissivas e sinestésicas. Os movimentos em questão são “Família de Emigrantes”, “Espantalho”, “Enterro na Rede” e “Bumba-meu-boi”.

Curiosamente, o compositor Guerra-Peixe não define com exatidão os quadros que utiliza como referência expressiva. Logo que se inicia uma pesquisa sobre o assunto, depara-se com séries de quadros por cada movimento da obra musical, e não apenas um determinado quadro, como se esperaria. Essas séries são homônimas aos movimentos musicais, nos levando a pensar que a falta de identificação precisa da pintura foi intencional por parte do compositor, fazendo-se captar apenas a temática e o aspecto geral das séries como meio formador da experiência visual e gerador de aspectos sonoros. Porém, analisando mais detalhadamente, percebe-se uma proximidade maior com algumas pinturas em específico.

Entre as abordagens de Ficagna (2014, p. 2), por não ter relação direta com a escrita musical e, sim, com o meio formador da experiência visual, com o som e o cognitivo, “Tributo a Portinari” se conecta com a abordagem “poética” da relação entre música e pintura. Essa abordagem se liga à terceira forma de entrelaçamento entre música e imagem citada por Caznok (2015, p.77-91), ou seja, a referência visual é reconhecida apenas pelo som, sem a visualização gráfica da partitura.

2.1. César Guerra-Peixe – o compositor

Guerra-Peixe é o grande ouvido, registro dessa emanção, florescência do universo de música e dança, música e canto brotado na imaginação, entesourado na alma desse povo de sertão e praia, povo urbano, povo da roça, violeiros, chorões, sambistas, modinheiros, ritmistas, músicos de sopro nos frevos rasgados de sol, dança frenética de agitação de sentimentos fortes, melodias cadenciadas, e o frevo de rua, espaçoso,

rápido, dança de músculos e alma, ágeis golpes de equilíbrio, postura, molejo, sedução e alegria. (Emmanoel Cavalcanti)⁷

César Guerra-Peixe (1914-1993), nascido em Petrópolis-RJ, sempre esteve ligado à música e à cultura brasileiras. Desde a sua infância, ao violão, violino ou piano, acompanhava os choros, “que na época do carnaval saíam pelas ruas de sua cidade natal.” (MARIZ, 2005, p. 316). Também viajava pelas regiões do Rio e Minas Gerais, “participando sempre de conjuntos típicos, cuja lembrança havia ficado em sua memória.” (Ibit, p. 316). Nesse período de adolescência já compõe músicas ao estilo popular, orquestrando-as para adquirir prática. Aos vinte anos de idade, estabelece residência no Rio de Janeiro, fazendo parte de pequenas orquestras e, eventualmente, em grandes. Em 1938, ingressa no Conservatório Brasileiro de Música, aperfeiçoando-se nas técnicas polifônicas de composição (Ibit, p. 316-317).

Insatisfeito com sua produção, Guerra-Peixe, em 1944, inicia estudos com Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), onde passou a compor música “dentro de um atonalismo sistemático que se afasta, clara e intencionalmente, de qualquer vínculo tonal, e que (...) recusa qualquer concessão à sentimentalidade e à fácil percepção.” (NEVES, 2008, p. 154) O serialismo schoenberguiano passa a ser a sua técnica e a sua linguagem pelos próximos cinco anos. Porém, o nacionalismo musical sempre foi uma força atrativa a Guerra-Peixe. Tanto que até mesmo nessa fase, tão distante da música brasileira propriamente dita, nutria o desejo de unir a técnica serialista com elementos típicos brasileiros. A sua Sinfonia nº1 (composta em 1946) foi o maior exemplo disso, como aponta Neves:

(...) essa *Sinfonia*, também pode ser considerada a fronteira de um novo posicionamento estético do compositor, que busca incluir e valorizar, dentro de sua concepção dodecafônica, certos valores da música popular brasileira, especialmente células e esquemas rítmicos característicos. (NEVES, 2008, p. 155-156)

Fecher (2005, p. 34) afirma que, apesar de o compositor esteticamente não se satisfazer com o dodecafonismo, essa técnica serialista serviu como uma “importante

⁷ CAVALCANTI, Emmanoel. Maestro Guerra-Peixe. In: FARIA, Antonio Guerreiro de; BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti; SERRÃO, Ruth, org. **Guerra-Peixe: um músico brasileiro**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2007. P. 245.

escola de composição”, devido ao “manuseio do material temático e aos contornos melódicos e rítmicos de suas obras”.

Em 1945, Guerra-Peixe se aproxima de pintores e desenhistas, buscando analogias com a pintura, incorporando essas características pictóricas em seu contorno melódico nas obras dodecafônicas, sugerindo “uma proximidade com as linhas da obra de Portinari” (FECHER, 2005, p. 33). A influência das artes visuais vai além das linhas melódicas. O compositor se deixa permear pelas relações entre cores e timbres:

Di Cavalcanti já o influenciaria através das cores. Cremos que esta influência da cor de Di Cavalcanti se refira à sua orquestração, devido às constantes analogias que o compositor faz com as artes visuais para descrever a sua obra, bem como a utilização de termos tomados de empréstimo das artes plásticas, tais como, “cor orquestral” e “paleta sonora”, dentre outros, para descrever certos aspectos da orquestração. (FECHER, 2005, p. 33)

As texturas transparentes de sua orquestração e a capacidade como orquestrador advém de sua prática como compositor e arranjador nas “rádios, gravadoras e indústria cinematográfica, bem como o aprofundamento de seus critérios composicionais” (FECHER, 2005, p. 34).

Em 1949, Guerra-Peixe trabalha para a Rádio Jornal do Comércio, em Recife, onde organiza uma orquestra de jazz com cordas (SIVUCA, 2007, p. 218)⁸. A partir de 1950, gradativamente, ele incorpora o folclore nordestino à sua música, oficializando, assim, a sua adesão ao nacionalismo, da qual não se separa até o fim da vida (MARIZ, 2005, p. 318-320).

Interessante pensar que, a partir dessa nova fase musical, Guerra-Peixe produziu grandes obras que possuem roteiro programático, transitando elementos nacionais entre a música e o roteiro das obras. Suas composições orquestrais com essas características são: a Sinfonia nº2 “Brasília”, com um roteiro que perpassa as seções de cada movimento, contando um pouco sobre a construção da atual capital do país (NEPOMUCENO, 2007, p. 153-155)⁹; os poemas sinfônicos “Retirada da Laguna”, dividido em dez partes,

⁸ SIVUCA. **Depoimentos**. In: FARIA, Antonio Guerreiro de; BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti; SERRÃO, Ruth, org. **Guerra-Peixe: um músico brasileiro**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2007. P. 218-219.

⁹ NEPOMUCENO, Sérgio. **Como conheci Guerra-Peixe - A propósito da Sinfonia Brasília**. In: FARIA, Antonio Guerreiro de; BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti; SERRÃO, Ruth, org. **Guerra-Peixe: um músico brasileiro**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2007. P. 153-155.

baseado em um importante episódio da Guerra do Paraguai, imortalizado na obra homônima de Visconde de Taunay¹⁰; “Museu da Inconfidência”, dividido em quatro partes, onde descreve uma visita ao Museu da Inconfidência, na cidade de Ouro Preto – MG; “Petrópolis de Minha Infância”, “onde com pouquíssimos recursos demonstra a antiga locomotiva que sobe a serra e a percussão dos *Índios do Morin*, última representação realmente folclórica do carnaval de sua terra.” (AGUIAR, 2007, p. 83)¹¹; e a suíte sinfônica “Roda de Amigos”, obra para quatro madeiras solistas e orquestra, com quatro movimentos baseados em caracteres psicológicos de cada “personagem”: “O Rabugento”, “O Teimoso”, “O Melancólico” e “O Travesso”. São grandes obras com programas explícitos nos subtítulos ou implícitos nos roteiros musicais.

2.2. Cândido Portinari – o pintor

“Portinari não é apenas um artista, é a mais útil,
a mais exemplar aventura de arte
que já se viveu no Brasil.”
Mário de Andrade¹², 1938

O pintor paulista Cândido Portinari (1903-1962), a partir do início da década de 1930, quando retorna de sua estadia de dois anos em Paris, oficialmente engaja-se ao movimento modernista iniciado com a Semana de 22. Isso ocorre por meio de sua visão do Brasil, não convencional para a época, focando no trabalhador e no setor menos privilegiado da sociedade. Portinari preferia essa visão mais realista do Brasil do que a visão ufanista, de um país perfeito e sem problemas pregada pelo governo da época. Isso era bastante evidente em sua obra, que quis mostrar uma verdade que estava, até então, oculta no meio da arte. Segundo Fabris, a interpretação histórica impregnada em suas obras é caracterizada pela “dimensão humana e não épica dos acontecimentos”, “história feita pelo homem do povo (sentido coletivo) não pelo herói (glorificação individual)”, “ênfase da participação do braço escravo na história americana”, “interesse pelo *significado* dos acontecimentos e não por sua descrição” (FABRIS, 1990, p. 34).

¹⁰ Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/221688> e <https://youtu.be/4H0vtsTKG2U>

¹¹ AGUIAR, Ernani. **Guerra-Peixe, o orquestrador**. In: FARIA, Antonio Guerreiro de; BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti; SERRÃO, Ruth, org. **Guerra-Peixe: um músico brasileiro**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2007. P. 77-85.

¹² BALBI, 2003, p. 148.

O filósofo alemão Boris Groys (n. 1947) apresenta a arte como um meio da verdade e, através da imaginação e da consciência, influencia a mudança do mundo (GROYS, 2021, p. 10)¹³. Ele afirma, também, que essa “mudança” é o objetivo do “ativista da arte”, na tentativa de alterar uma realidade social por meio da arte (GROYS, 2021, p. 50)¹⁴. Observa-se esse impulso em Portinari, até mesmo ao tentar contribuir com a situação social em seu envolvimento na política, tomando parte na fundação do Partido Socialista Brasileiro. Sua arte correspondeu a essas ações. Segundo Balbi (2003, p. 36) “grande parte deles (seus trabalhos) escancarava a vida humilde dos morros cariocas e as paisagens de Brodóski (sua cidade natal), deixando nua, diante de toda a nação, a carência de um povo. Um verdadeiro choque nacional.” Para acentuar essa questão, alguns temas foram recorrentes em sua obra. Além de ser um grande retratista, pintou também a sua infância com as brincadeiras de sua época de criança, os trabalhadores na labuta diária, painéis de cunho político, o negro, os retirantes e, também, arte sacra para a Igreja Católica, religião dominante nas cidades pequenas e ambientes rurais.

2.3. A música “Tributo a Portinari”

A música de Guerra-Peixe aborda de maneira poética as pinturas para se “comunicar” com os quadros de Portinari. Sua musicalidade viabiliza uma percepção aberta aos blocos de sensações dos quadros, sublinhando seus elementos mais sinestésicos. Para isso, o compositor petropolitano se utiliza de harmonias e estruturas diatônicas, ora tonais, ora modais, ora politonais, porém, bastante individuais, com uma linguagem sonora já madura e estabelecida.

Neste capítulo, será realizada uma análise estrutural da obra, seguindo os parâmetros do maestro Ricardo Rocha (2004, p. 77), dispondo-se do todo às partes, sendo estabelecida a estrutura formal e depois o conteúdo temático, harmônico e rítmico. Para tanto, utilizar-se-á como referência a partitura com a edição da Academia Brasileira de Música (GUERRA-PEIXE, 2013).

¹³ GROYS, Boris. **A verdade da arte**. In: **Na mira da teoria e outros ensaios**. Copenhague/Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2021, p. 1-29.

¹⁴ GROYS, Boris. **Sobre o ativismo artístico**. In: **Na mira da teoria e outros ensaios**. Copenhague/Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2021, p. 50-74.

Em suas últimas fases criadoras, Guerra-Peixe apresenta “uma notória economia de meios na composição” (AGUIAR, 2007, p. 79). “Tributo a Portinari” possui orquestração com madeiras a dois (flautas, oboés, clarinetas e fagotes) mais um flautim; quatro trompas, três trompetes e trombones, e uma tuba; tímpanos e percussão (xilofone, caixas, pratos e triângulo); e cordas. Em seu manejo instrumental, o compositor sempre trata a orquestra com clareza e transparência. Segundo o maestro Ernani Aguiar, “a orquestração de Guerra-Peixe é eminentemente transparente, mesmo nos momentos de maior densidade” (AGUIAR, 2007, p. 83).

2.3.1. “Retirantes” de Portinari

2.3.1.1. Quadros das séries “Retirantes”

Devido à impossibilidade de análise de todos os quadros de cada série citada pela última obra orquestral de Guerra-Peixe, e por esta não ser a proposta deste trabalho, veremos apenas alguns quadros, de maneira a compreendermos a estética de cada série, seu transcorrer de acordo com a época, e os elementos em congruência com a obra musical.

Cândido Portinari, nascido em uma fazenda de café, era filho de imigrantes italianos (BALBI, 2003, p. 18), interessando-se, naturalmente, pela temática dos emigrantes e trabalhadores do campo para compor a sua arte. O pintor produziu três séries sobre o tema dos retirantes, pertencentes a momentos diferentes de sua vida e a fases artísticas diversas.

A primeira, na década de 1930, possui alguns quadros homônimos à série “Retirantes”. Com traços realistas, formas arredondadas, com predominância de marrons e de cores claras, esta série propõe uma concepção “otimista”, segundo Mário de Andrade (apud FABRIS, 1990, p. 109), romantizada e “suavizada” das personagens, em “composições (...) clássicas e equilibradas” (FABRIS, 1990, p. 108), com figuras mais de acordo com a Escola de Belas Artes em que estudou no RJ (Figuras 1 e 2). Fabris (2005, p. 98) ainda afirma que a escolha por uma “linguagem realista”, estaria ligada à expressão de sua visão crítica, sendo a estética que mais evidenciaria essa visão.

A opção pelo realismo não deve ser reportada apenas a uma preferência artística, (...) Mesmo sem aderir aos ditames do realismo socialista, Portinari apresenta o trabalhador inserido na rede das relações sociais;

por isso dá tanto destaque à sua figura, em detrimento da paisagem, e não o isola de um processo mais amplo, no qual desempenha papel específico. (FABRIS, 2005, p. 98)

Em ambos os quadros de 1936 analisados neste trabalho, Portinari pinta apenas mulheres com crianças. Não há presença masculina efetiva. Isso, talvez para mostrar um recorte do que seria o cotidiano de uma família de retirantes temporariamente instalados em algum lugar, com as mulheres na lida da casa e os homens fora na busca por condições melhores.

O quadro da Figura 1, apresenta três mulheres, uma menina, todas vestidas de branco, e dois bebês de colo nus. Quanto aos bebês, não é possível distinguir o sexo. No chão, em primeiro plano, há uma pequena caixa e uma moringa. Não há uma figura central. As três mulheres e a menina acabam atraindo os olhares da pintura, pelos tamanhos e pela qualidade dos detalhes dos figurinos que, através de um esquema de iluminação, podemos verificar a dobra das roupas e, até mesmo, um pouco da textura do tecido. Porém, apesar disso, propositalmente, os rostos não são nítidos. Isso acaba proporcionando uma sensação de anonimato das pessoas retratadas, como os retirantes que ele presenciou na infância.

Suas cores predominantes são marrom e branco, com suas diferentes tonalidades. Na terra, apresenta o marrom e um amarelado (subentendido como um marrom iluminado), e no céu, um degradê entre branco e preto, de baixo para cima, podendo-se supor ser um entardecer nebuloso.



Figura 1 – PORTINARI, Cândido. Retirantes, 1936. 1 original de arte, óleo sobre madeira, 73 cm x 60 cm.

Fonte: Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros - USP.

Disponível em http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/consultaDocumentosCAV.asp

O quadro da Figura 2, também de 1936, apresenta três mulheres, sendo duas em primeiro plano e uma ao fundo, uma pessoa de costas, não sendo possível identificar o sexo dessa pessoa, três crianças e um bebê de colo. Em último plano, bem ao longe, um homem de chapéu, não participando da cena central da pintura. Também observa-se montanhas ao fundo e um terreno arenoso e desértico. O semblante das figuras está mais claro do que na pintura anterior, podendo-se transmitir uma impressão de frustração e desilusão. As cores predominantes são amarelo, marrom e branco.



Figura 2 – PORTINARI, Cândido. Retirantes, 1936. 1 original de arte, óleo sobre tela, 60 cm x 73 cm.

Fonte: coleção particular.

Disponível em <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/21253/1/RetirantesPortinariCritica.pdf>

Um dos focos da arte de Portinari é representar trabalhadores do campo e emigrantes, com suas situações de dificuldade, pobreza, miséria e angústia, compondo, assim, uma espécie de denúncia social. Apesar disso, Deleuze adverte que “as figuras estéticas (e o estilo que as cria) não têm nada a ver com a retórica. São sensações: *perceptos* e *affectos*, paisagens e rostos, visões e devires” (DELEUZE, 1992, p. 229). O filósofo chama a atenção para a estetização das figuras que, supostamente, teriam a sua função anulada, eliminando a retórica da imagem, ou seja, o que comunicaria de maneira objetiva. Dessa forma, Deleuze e Groys (2021, p. 52) conjugam da afirmação de que a “estetização da política” disfuncionaliza a mesma, extinguindo com a sua função, estando a serviço apenas das sensações. Groys ainda afirma que “(...) o uso da arte para uma ação política necessariamente estetiza essa ação, transforma a ação em espetáculo e neutraliza, por isso mesmo, seu efeito prático.”

Diante dessas afirmações, observa-se algo diferente na segunda série dos “Retirantes”. Esta parece ganhar mais força através da expressão do abstrato, como sentimentos e sensações que substituem o belo clássico, presente na primeira série, pela expressão nua e crua de dores e angústias, presentes na segunda. Isso inverte o caminho proposto pela “estetização da política”, devolve a sua função, como se a própria estética fosse politizada e se tornasse a representação da expressão de um determinado povo (nesse caso, os retirantes).

Pintada entre 1944 e 1945, também chamada “Emigrantes” (RODRIGUEZ, 2021, p. 293), a segunda série “Retirantes”, inicialmente, era composta por cinco quadros: “Retirantes”, duas versões de “Criança Morta”, “Enterro na Rede” e “Emigrantes”. Com a aquisição de uma das versões de “Criança Morta” pelo Museu de Arte Moderna de Paris, e o paradeiro desconhecido de “Emigrantes”, a série, hoje, é composta pelos três quadros restantes, encontrando-se no Museu de Arte de São Paulo (MASP) (Ibit, p. 293). Essas pinturas que, segundo Fabris (1990, p. 108), são “composições (...) produzidas sob o impacto da *Guernica* (de Picasso)” (Figuras 3, 4 e 5), possuem clara influência expressionista. Retratam a fome e a miséria, induzindo a sensações e sentimentos fortes, porém abstratos, como angústia, dor, medo, pavor e tristeza dos personagens através das sugestões da aparência das figuras, com deformações e cores pálidas, em associação com a aspecto desértico, pedregoso e noturno do cenário. Isso confere com algumas características colocadas por Alice Brill¹⁵:

(...) tendência a abstração que sempre caracterizou o desenvolvimento da arte do Norte e que reapareceu ainda mais intensa em nosso tempo, expressando o terror e a incerteza do homem na presença de uma natureza hostil.” (BRILL, 2002, p. 392)

Nesta seção, será analisado apenas o quadro “Retirantes” da série (Figura 5), por estar em congruência com o primeiro movimento da obra musical de Guerra-Peixe, ou seja, por ser o quadro que possui mais características que possam ter gerado as sonoridades desse movimento da obra. “Enterro na Rede” (Figura 4) será tratado no devido capítulo, quando da análise do terceiro movimento da música do compositor petropolitano.

¹⁵ BRILL, Alice. **O Expressionismo na pintura**. In GUINSBURG, J. **O Expressionismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, p. 389-448.



Figura 3 – PORTINARI, Cândido. Criança Morta, 1944. 1 original de arte, óleo sobre tela, 190 cm x 180 cm.

Fonte: Acervo MASP, São Paulo.

Disponível em <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/21253/1/RetirantesPortinariCritica.pdf>



Figura 4 – PORTINARI, Cândido. Enterro na Rede, 1944. 1 original de arte, óleo sobre tela, 180 cm x 220 cm.

Fonte: Acervo MASP, São Paulo.

Disponível em <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/21253/1/RetirantesPortinariCritica.pdf>

O quadro “Retirantes” retrata uma família de retirantes com duas mulheres, dois homens (sendo um idoso), três crianças e dois bebês de colo. Suas cores predominantes são azul, branco e marrom. Porém, devido às suas variações de tonalidades, um tom azulado ainda predomina diante das outras. Curiosamente, o filósofo e dramaturgo Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) polariza as cores, colocando o azul no lado negativo, associando-se psicologicamente a elementos como privação, sombra, fraqueza, escuro e frio (GOETHE, 2013, p. 149). Esses elementos entram em confluência com a aparência dos personagens e do cenário, aflorando-se os seus *perceptos e afectos*, fazendo-se exagerar as sensações por eles transmitidas.

O aspecto dos personagens é todo em deformidades e expressões de dor, agonia e desespero. Na textura das peles dos personagens transparece o formato de ossos e veias, indicando uma desnutrição severa, sugerindo sentimentos angustiantes de fome extrema. Uma das crianças, em primeiro plano à direita, possui a barriga inchada além do normal, sugerindo contaminação e enfermidades. A figura central é uma mulher com uma criança de colo, de aparência fantasmagórica, em um dos braços e uma trouxa na cabeça, apoiada pelo outro braço. Abaixo dela, uma criança com chapéu em um semblante triste, segurada por um homem levemente à direita, também de chapéu e uma trouxa no ombro, com olhos arregalados, sugerindo um aspecto de desespero. Em segundo plano, ainda à direita, uma criança olha com muita tristeza para a esquerda do quadro, equilibrando com a figura de uma mulher pálida à esquerda, em primeiro plano, totalmente voltada para a direita do quadro. Essa, carrega uma criança nua, de aparência esquelética, no braço direito. Em segundo plano, ainda à esquerda, há a figura de um idoso, também de aparência esquelética, com um cajado em uma das mãos. O cenário é noturno e desértico, com uma névoa branca e um céu escuro. O chão aparenta ser de terra batida, com pedras e carcaças ao chão e uma montanha ao fundo. No céu, há uma espécie de degradê entre o preto e o azul, explorando a ideia de que “o preto, ao clarear, torna-se azul” (GOETHE, 2013, p. 128). Ainda no céu, há uma lua cheia à direita, e vários pássaros pretos sobrevoando o grupo de pessoas, sugerindo serem corvos à espreita.



Figura 5 – PORTINARI, Cândido. Retirantes, 1944. 1 original de arte, óleo sobre tela, 190 cm x 180 cm.
 Fonte: Acervo MASP, São Paulo.
 Disponível em <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/21253/1/RetirantesPortinariCritica.pdf>

A terceira série, na década de 1950, possui três quadros com o título “Retirantes”. Com cores mais vivas e contrastes mais intensos, proporcionam uma sensação um pouco mais realista sobre as figuras que, apesar das deformidades, agora possuem as suas cores naturais, com suas variações de iluminação, e não mais são pálidas como na série anterior. Segundo Fabris, são “composições (...) caracterizadas pelo cromatismo vibrante que a paleta do pintor adquire após a viagem a Israel” (FABRIS, 1990, p. 108). (Figuras 6, 7, 8 e 9.)

Pintado a lápis sobre papel, o quadro “Retirantes” (de 1955) traz uma representação parecida com o quadro homônimo de 1944, uma família de retirantes com quatro adultos (porém, agora, como dois casais, sendo um de idosos), três crianças e um bebê de colo. Apesar dessa semelhança entre os personagens, o aspecto é completamente diferente. A composição, no geral, possui cores mais contrastantes em comparação à série anterior, predominando o amarelo e suas variações no cenário com o contraste escuro dos figurinos dos personagens. Os retirantes possuem colorações vivas de pele e roupas com cores diferentes. A textura, com traços a lápis de ponta fina, proporciona uma imagem

mais detalhada dos retirantes, e uma sensação de micro movimentos acentuando a percepção de calor intenso e de uma certa “sonoridade”.



Figura 6 – PORTINARI, Cândido. Retirantes, 1955. 1 original de arte, lápis de cor sobre papel, 33 cm x 32 cm.

Fonte: Acervo MASP, São Paulo.

Disponível em <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/21253/1/RetirantesPortinariCritica.pdf>

O quadro “Retirantes”, de 1957, apresenta uma composição com estética peculiar em relação às séries anteriores e, até mesmo a esta. Portinari utiliza uma espécie de cubismo, compondo suas figuras com pequenas formas geométricas, produzindo uma sensação de micromovimentos, contribuindo com as “ressonâncias” do quadro. As cores são vibrantes, predominando o contraste entre o azul e o marrom pertencentes ao cenário. Os personagens refletem essas cores como cristais refletindo o seu ambiente – técnica que Portinari desenvolve nas obras a partir de 1960, últimos anos de sua vida –. Na composição, podemos identificar quatro figuras adultas, sendo dois homens e duas mulheres, um casal de crianças e dois bebês de colo, passando a impressão de estarem todos com os pés descalços e maltrapilhos. Um sol formado por pequenos traços geométricos, com cor amarelo forte, desponta a cima, à direita no quadro. Assim como

no quadro anterior, juntamente com as pequenas ondulações na textura do azul do céu, que transcende seus limites com o marrom da terra – fazendo-se observar um pouco de azul no chão e de marrom no céu –, esse sol formado com pequenos e finos traços e a terra com pequenos retângulos na textura, em tonalidades diferentes de marrom, transmitem um efeito de movimento, acentuando a impressão de calor extremo de um meio-dia de verão, proporcionando certa “sonoridade” ao quadro.



Figura 7 – PORTINARI, Cândido. Retirantes, 1957. 1 original de arte, óleo sobre madeira, 180 cm x 220 cm.

Fonte: coleção particular.

Disponível em <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/21253/1/RetirantesPortinariCritica.pdf>

Apesar de serem pintados no mesmo ano e possuírem a mesma temática, os quadros de 1958 são muito diferentes entre si. O quadro da Figura 8, pela predominância de cores claras – vermelho, azul, amarelo e verde, ou seja, as três primárias mais o verde que, segundo Schopenhauer (2005, p. 70), é a mais equilibrada dentre as secundárias, mesmo com suas variações de tonalidades –, possui um aspecto claro, contrastando apenas com a cor da pele escura dos retirantes retratados. O quadro representa dois casais de adultos, com dois bebês de colo e duas crianças. Sua fisionomia é deformada, porém

suas cores são vivas. A textura do quadro, no geral, produz certa sensação de movimento e calor devido às texturas das roupas dos personagens – com figuras geométricas em uma espécie de xadrez entre o azul e o branco – e às pinceladas do cenário – em ondas avermelhadas pelo chão e nebulosas (verde e amarela) no céu –.

O quadro da Figura 9 possui um aspecto um pouco mais estático que os anteriores da série. Sua textura é menos vibrante, porém, seus traços são mais definidos e seus contrastes de cores são fortes. Predominando as cores primárias expressas no cenário – vermelho no chão, azul no céu e amarelo com pequenos toques avermelhados no sol –. No chão observa-se linhas curvas como textura, entendendo-se tratar de um caminho percorrido pelos personagens. A composição retrata três adultos, uma criança e um bebê de colo. As suas fisionomias são construídas por pequenas formas geométricas, ocasionando uma deformação aos personagens. Seu figurino é todo xadrez, como se fosse constituído por retalhos.

Observa-se, nessa série, um forte caráter expressionista, conduzindo a sensações físicas, como sonoridades e calor, como sentimentos de miséria e angústia. Paradoxalmente, os seus contrastes e suas variedades de cores transmitem muita vida e movimento, respondendo fortemente à série anterior – de 1944 – onde esse elemento é velado.



Figura 8 – PORTINARI, Cândido. Retirantes, 1958. 1 original de arte, óleo sobre tela, 116 cm x 90 cm.

Fonte: coleção particular.

Disponível em <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/21253/1/RetirantesPortinariCritica.pdf>



Figura 9 – PORTINARI, Cândido. Retirantes, 1958. 1 original de arte, óleo sobre madeira, 36 cm x 27 cm.

Fonte: coleção particular.

Disponível em <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/21253/1/RetirantesPortinariCritica.pdf>

2.3.1.2. Música “Família de Emigrantes”¹⁶

Guerra-Peixe, por algum motivo, não batizou o primeiro movimento como “Retirantes”, e sim como “Família de Emigrantes”. A relação com as pinturas intituladas “Retirantes” está em alguns fatores, como: ambas as palavras, “retirantes” e “emigrantes”, serem os principais sinônimos um do outro; por Portinari sempre retratar uma família em seus quadros “Retirantes”; pela própria música apresentar elementos que apontam para aspectos dos quadros dessa temática.

Na música, observamos a característica economia de meios de maneira objetiva, através das seções e das frases bem definidas. Consequentemente, a orquestra assume um papel estrutural, determinando cada subseção pela sua identidade instrumental.

¹⁶ Todas as figuras deste subcapítulo foram extraídas da partitura GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. As reduções para piano e para dois pianos, presentes no texto, foram realizadas por mim, com a finalidade de proporcionar maior fluência de análise.

Podemos dizer que a estrutura desse primeiro movimento se dispõe em uma forma sonata reduzida, mais precisamente, com a ausência do tema 2 na reexposição:

Quadro 1 – Estrutura formal do primeiro movimento “Família de Emigrantes” de “Tributo a Portinari”;

Seções	Compassos	Elementos Estruturais
A	1 e 33	Exposição dos temas 1 e 2;
B	34 a 50	Desenvolvimento de ambos os temas;
A'	51 a 76	Reexposição apenas do tema 1;
Coda	77 a 80	Pequena variação de ambos os temas.

Fonte: Análise do autor da presente pesquisa.

Ambos os temas estão extraídos nas figuras 10 e 11:



Figura 10 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Primeiro movimento “Família de Emigrantes”. Tema 1.

Fonte: Trecho extraído da partitura GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 4 - 6.



Figura 11 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Primeiro movimento “Família de Emigrantes”. Tema 2.

Fonte: Trecho extraído da partitura GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 7 - 8.

A seção A (compassos 1 a 33) expõe ambos os temas em duas frases cada, dividindo a seção em duas subseções. A primeira, com o Tema 1, entre os compassos 1 e 21, possui duas frases: a Frase 1, entre os compassos 1 e 12, e a Frase 2, entre 13 e 21. A segunda subseção, com o Tema 2, acontece entre os compassos 22 e 33, com o que chamamos de Frase 3 entre os compassos 22 e 29 e Frase 4, entre 30 a 33.

Quadro 2 – Estrutura da Seção A (exposição) do primeiro movimento “Família de Emigrantes” de “Tributo a Portinari”;

Subseções	Frases	Compassos	Elementos estruturais
Subseção 1	Frase 1	1 a 12	Exposição do tema 1;
	Frase 2	13 a 21	Desenvolvimento do tema 1;
Subseção 2	Frase 3	22 a 29	Exposição do Tema 2
	Frase 4	30 a 33	Desenvolvimento do Tema 2 e conclusão da seção;

Fonte: Análise do autor da presente pesquisa.

A seção inicia com uma introdução de três compassos, abrindo a obra com um acorde de dó menor com a quarta aumentada, em notas longas e em regiões médio e grave. Os tímpanos e os contrabaixos marcam o ritmo de marcha moderada que, somado a esse acorde, acentuam o caráter dramático que será o ambiente para o tema 1 na melodia principal (Figura 12).

Moderato Maestoso Guerra-Peixe

oboés, clarinetas,
trompas e trompetes

violins e trombones

violoncelos, fagotes e tuba

tímpanos e contrabaixos

Figura 12 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Primeiro movimento “Família de Emigrantes”. Abertura da obra; introdução ao primeiro movimento.
Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 4.

A semântica dessa escrita parece clara, quando se trata de evocar uma imagem lúgubre, desértica, marcada por um sofrimento inerente às figuras e ao ambiente trágico do quadro. O acorde de dó menor e os graves oscilando entre a fundamental e a 5ª do acorde, propõe a referência de uma tonalidade menor simples. Porém, a dissonância da quarta aumentada, inserida no acorde, utilizando quase a orquestra toda em dinâmica *mezzoforte*, aguça sensações extremas no trecho; os tímpanos e os contrabaixos fazem os “personagens” marcharem (andarem) de maneira quase fúnebre nesse cenário. Guerra-Peixe não define o quadro em que se propôs a transpor suas forças expressivas, porém, logo nessa introdução, a imagem quase tátil do quadro “Retirantes”, da série de 1944, vem à memória. Angústia e dor, que parecem emanar do quadro, são evocadas em música, logo na abertura da obra.

Elaborado em escala de dó dórico, ou seja, dó menor com o sexto grau elevado, o Tema 1 (Figura 9) é apresentado em duas frases de nove compassos, a partir do compasso 4, com violinos 1 e 2 e clarinetas em uníssono. No mesmo compasso, fagotes e trompas executam um contraponto à melodia principal, contendo sequências de três mínimas, em escala cromática ascendente, e uma bordadura, com duas semicolcheias (Figura 13). Esse contraponto aumenta a tensão harmônica, elevando-se a sensação de angústia do trecho, fazendo-se remeter ainda mais aos *perceptos* e *afectos* do quadro em questão.



Figura 13 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Primeiro movimento “Família de Emigrantes”. Contraponto à melodia principal.

Fonte: Trecho extraído da partitura GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 4 - 5.

A exposição do tema 2 (Figura 10), entre os compassos 22 a 33, inicia com nas madeiras (flautas, oboés e clarinetas), com acompanhamento dos pratos a cada pulso em dinâmica *mezzoforte*. As cordas logo entram em diálogo com as madeiras, através de respostas intercaladas em três momentos sucessivos, utilizando uma variação do tema 2 (Figura 14).



Figura 14 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Primeiro movimento “Família de Emigrantes”. Variação do tema 2.

Fonte: Trecho extraído da partitura GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 8.

O desenvolvimento, entre os compassos 34 e 50, é dividido em três subseções definidas pelos temas 1 e 2, que são reexpostos de maneira variada. A primeira, entre os compassos 34 e 39, a segunda, entre 40 e 47 e a terceira, entre 48 (com anacruse) e 50.

Quadro 3 – Estrutura da seção de desenvolvimento do primeiro movimento “Família de Emigrantes” de “Tributo a Portinari”;

Subseções	Frases	Compassos	Elementos estruturais
Subseção 1	Uma frase	34 a 39	Exposição do Tema 1;
Subseção 2	Frase 1	40 a 44	Variação do Tema 2
	Frase 2	45 a 47	Variação do Tema 2
Subseção 3	Uma frase	48 a 50	Transição

Fonte: Análise do autor da presente pesquisa.

O desenvolvimento inicia com o Tema 1 exposto nos graves (contrabaixo, violoncelo e fagote), com acompanhamento dos violinos e violas, tudo em dinâmica *piano*, por seis compassos (Figura 15). Um detalhe interessante chama a atenção: o conjunto de duas colcheias presente no tema percorre os instrumentos do acompanhamento, fazendo-se quase que uma variação sobreposta ao próprio tema. Essa escrita torna a textura, que seria simplesmente uma melodia acompanhada em um tecido sonoro mais transparente.

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabass

poco arco
p
p
p
V
V
espr.

(Fagotes em unísono com violoncelo e contrabaixo.)

Figura 15 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Primeiro movimento “Família de Emigrantes”. Início do desenvolvimento; Tema 1 nos violoncelos, contrabaixos e fagotes.
Fonte: Fragmento da partitura GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 9.

Logo após (compasso 40), uma variação do Tema 2 aparece nos sopros, primeiramente, em terças entre as clarinetas e depois em oitavas entre flauta e flautim (Figura 16), sendo finalizado nas cordas. Acompanhando esse trecho, o fagote possui um ré 2 em nota longa e o violoncelo, na mesma nota, faz o pulso, em uma espécie de marcha lenta, em *pizzicato*.

clarinetas
oboeé
flauta e flautim
fagote
violoncelo em *pizz.*

Figura 16 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Primeiro movimento “Família de Emigrantes”. Variação do Tema 2 nos sopros.
Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 9 - 10.

Entre os compassos 47 e 50, há uma transição para a reexposição, com as bordaduras utilizadas no contracanto do Tema 1, porém, agora, em todo o naipe das

madeiras (flautim, flautas, oboés, clarinetas e fagotes). Esse material acontece em contraponto com as cordas e os metais em dinâmica forte. Esse trecho prepara o retorno intenso do Tema 1, na transição para a reexposição.

Figura 17 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Primeiro movimento “Família de Emigrantes”. Transição para a reexposição.

Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 11.

A reexposição (Seção A’) é estruturada apenas na reexposição do Tema 1, possuindo duas frases e uma coda.

Quadro 4 – Estrutura da reexposição do primeiro movimento “Família de Emigrantes” de “Tributo a Portinari”;

Frases	Compassos	Elementos estruturais
Frase 1	51 a 62	Reexposição do Tema 1
Frase 2	63 a 76	Reexposição do Tema 1 com extensão.
Coda	77 a 80	Pequena variação do Tema 1 e pequena finalização com o Tema 2.

Fonte: Análise do autor da presente pesquisa.

A reexposição acontece entre os compassos 51 e 80, com o retorno intenso do Tema 1 em um *tutti* orquestral, com os pratos marcando sempre a segunda metade do compasso. Desta vez, violinos, violas e violoncelos executam o tema principal em uníssonos (com seus respectivos registros naturais), com os trombones realizando o contracanto, tímpanos e contrabaixos com a marcação da marcha e as madeiras mais presentes no acompanhamento harmônico (Figura 18).

Figura 18 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Primeiro movimento “Família de Emigrantes”. Início da reexposição.
 Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 12.

O tema se apresenta em duas frases, sendo a primeira com nove compassos e a segunda com uma extensão em quatorze compassos, elevando a tensão para finalizá-lo. Podemos entender esse trecho como um clímax no primeiro movimento.

A *Coda* (compassos 77 a 80) acontece como uma apoteose de todo o primeiro movimento. É mais um momento de clímax com a eclosão da essência de ambos os temas, que servirá de base para os temas vindouros nos outros movimentos. Ela inicia com uma pequena variação, utilizando apenas os dois primeiros compassos, do Tema 1 nos trompetes, nas flautas, no flautim e nos oboés. Imediatamente após isso, violas, 1º trombone, trompetes e clarinetas apresentam uma pequena variação do Tema 2 (apenas as colcheias), em direção descendente. O cromatismo harmônico desse trecho final (dois últimos compassos da peça) asseguram a dramaticidade trágica em que fecha o movimento, podendo-se fazer alusão aos sentimentos de desespero, angústia e miséria retratados no quadro de 1944.

flautim, flautas,
oboés e trompetes

77

f

violas, violoncelos,
contrabaixos

timpanos (em rulo)

timpanos (em rulo)

Figura 19 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Primeiro movimento “Família de Emigrantes”. Coda do primeiro movimento.
Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 16.

2.3.2. Espantalho

A partir da década de 1930, quando Portinari assume uma postura artística nacionalista, a figura do espantalho, assim como de outros “personagens” tipicamente brasileiros – como retirantes e trabalhadores da roça – se tornam temas recorrentes na obra do artista. Segundo o filósofo e professor José Carlos de Freitas (2009, p. 15), o espantalho é uma das lembranças que o pintor carrega desde a infância, trazendo-o em suas pinturas como evocações do passado em Brodósqui. O professor ainda ilustra o espantalho de maneira bastante pitoresca, podendo até mesmo descrever as figuras de Portinari, com esse tema:

um boneco grotesco, um arremedo de gente, aviado para espantar tizius, canários e pardais das lavouras e hortas, erguido num tronco que parecia uma cruz. Feito de roupa pobre, remendos coloridos, tudo nele é residual. Deixado no tempo, a sol e sereno, chuva e poeira. (FREITAS, 2009, p. 2)

Interessante pensar no termo “residual”, utilizado pelo filósofo, como a base da constituição do espantalho, remetendo a restos, lixo, o que seria jogado fora, reciclado em “um boneco grotesco (...) para espantar tizius, canários e pardais das lavouras e hortas”. Tornando assim, o espantalho, uma figura bastante eloquente quando se trata de metaforizar situações precárias, determinados nichos esquecidos e negligenciados da sociedade, ou estados psicológicos emortecidos. Dessa forma, artistas, no geral, sempre perceberam essa figura e se utilizaram como elemento de potencialização de suas linguagens (Ibit. p. 2). Na música, o compositor Francisco Mignone (1897-1986) compõe “O Espantalho”, que são “impressões sinfônicas para um bailado inspirado por dois

quadros de Cândido Portinari” (SILVA, 2007, p. 88). No entanto, é em Portinari que temos, provavelmente, o maior exemplo quando se trata dessa potencialização, se utilizando da figura do espantalho, inclusive sendo referência para o citado bailado de Mignone. O artista se dispõe, também, de outras figuras típicas brasileiras para esse fim. Freitas usa o termo “procissão de seres residuais” para mencionar, em poucas palavras, a densidade e a característica geral da obra de Portinari, com suas temáticas, como os retirantes, os trabalhadores, os animais, as crianças, sempre retratados em sua forma mais humilde e simples, muitas vezes miseráveis, “em sua baixaza, elevados a uma dignidade que só a Arte pode conferir” (FREITAS, 2009, p. 16).

2.3.2.1. Quadros “Espantalho”

Segundo Freitas (2009, p. 3), Portinari pintou 111 quadros em que se utiliza da figura do espantalho como temática ou como parte da composição da pintura, se tornando, assim, um dos seus principais temas. Apesar disso, não existem séries definidas com esse tema, assim como as dos “Retirantes”, porém, através dessas obras, pintadas a partir da década de 1930, podemos observar uma clara “evolução” estética do pintor. Essa “evolução” pode ser comparada com a série citada dos “Retirantes”, com características peculiares das décadas de 1930, 1940 e 1950.

Década de 1930:

Na década de 1930, como mencionado anteriormente, Portinari ainda pinta sob um realismo condizente com a Escola de Belas Artes, onde estudou no RJ. Seus traços revelam detalhes das figuras ou da figura central na composição. No caso do quadro “Espantalho” de 1936, percebe-se os planos estabelecidos pela perspectiva de profundidade do quadro. O espantalho encontra-se em uma certa distância do observador, porém, levemente à esquerda do centro do quadro. Há seis pássaros pequenos no chão e uma montanha ao fundo, ambos à esquerda do espantalho, equilibrando a composição com sua sombra, sete pássaros voando e três montanhas ao longe, todos à direita no quadro. Quanto ao espantalho, apesar da relativa distância, a figura apresenta detalhes que impressionam, como os retalhos e as sobras de fio e as dobras da roupa, através do jogo de luz e sombra.



Figura 20 – PORTINARI, Cândido. Espantalho, 1936. 1 original de arte, óleo sobre tela, 73 cm x 60 cm.

Fonte: Projeto Portinari.

Disponível em <http://www.portinari.gov.br>

Década de 1940:

Assim como nas séries dos “Retirantes”, os quadros com temática “espantalho” da década de 1940 também apresentam estética com características expressionista. Com elementos caricatos, cores frias e ocre, figuras bidimensionais e cenários mórbidos e noturnos, Portinari atribui expressão subjetiva e profunda às pinturas dessa época.

Ambos os quadros de 1940 (figuras 21 e 22) sugerem um ambiente sombrio e pessimista, com ossadas ao chão, em primeiro plano, o que aumenta a dramaticidade da pintura. No quadro da Figura 21, há a imagem de pessoas ao longe, em posição que insinua estarem trabalhando em meio a um cenário desértico e noturno. Em ambas as pinturas, a cor branca proporciona uma sensação de névoa espessa sob um céu escuro, típica das noites rurais, principalmente no inverno. Nessas, a figura do espantalho é caricata e não apresenta muitos detalhes, explorando apenas um arquétipo do espantalho como referência para o reconhecimento da figura.



Figura 21 – PORTINARI, Cândido. Espantalho, 1940. 1 original de arte, óleo sobre tela, 130 cm x 172 cm.

Fonte: Projeto Portinari.

Disponível em <http://www.portinari.gov.br>



Figura 22 – PORTINARI, Cândido. Espantalho, 1940. 1 original de arte, óleo sobre tela, 30 cm x 41 cm.

Fonte: Projeto Portinari.

Disponível em <http://www.portinari.gov.br>

Os quadros de 1941 são completamente diferentes um do outro. O da Figura 23 apresenta três planos, com o espantalho em primeiro e duas crianças soltando pipas em segundo e terceiro planos cada. As cores são ocre, com a predominância do marrom com gradações. O céu é uma parte cinza escuro e a outra cor de areia, passando a impressão de um entardecer melancólico. A figura do espantalho se apresenta de maneira mais clara do que os quadros anteriores da década de 40, podendo-se observar os olhos e a boca do boneco. As crianças, nos planos visuais posteriores, são quase figuras abstratas, apenas sugerindo formas que remetem a crianças brincando de soltar pipa. Apesar desse objetivismo do traço no espantalho e um subjetivismo das figuras das crianças, sente-se uma agitação na composição através do que seria um vento, percebido pela inclinação e formato de alguns elementos.

O quadro da Figura 24 tem como característica principal a bidimensionalidade, típica do expressionismo, e a predominância de cores frias e escuras. Nesse quadro, a figura do espantalho é utilizada como centro da pintura, que é totalmente constituída de desenhos geométricos em sua estética, claramente influenciada pelos traços cubistas da “Guernica” de Picasso.



Figura 23 – PORTINARI, Cândido. Espantalho, 1941. 1 original de arte, técnica não identificada sobre tela, 46 cm x 55 cm.

Fonte: Projeto Portinari.

Disponível em <http://www.portinari.gov.br>

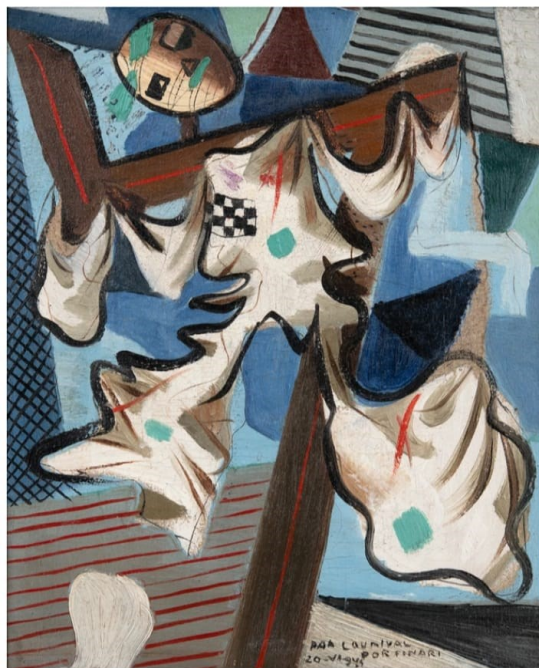


Figura 24 – PORTINARI, Cândido. Espantelho, 1941. 1 original de arte, óleo sobre tela, 41 cm x 33 cm.
Fonte: SP – Arte / DAN Galeria.
Disponível em <https://www.sp-arte.com>

O quadro de 1943 (Figura 25) também possui o espantalho como figura central, sendo, apesar de caricato, bastante sombrio devido à predominância de cores frias e escuras. A textura em xadrez e os retalhos das roupas são bastante aparentes. O rosto disforme do espantalho torna o aspecto ainda mais grotesco do que os espantalhos apresentados anteriormente. A lua e o azul escuro do céu sugerem um ambiente noturno e as figuras ao chão sugerem lápides de cemitério, o que torna a composição ainda mais obscura e misteriosa.



Figura 25 – PORTINARI, Cândido. Espantalho, 1943. 1 original de arte, óleo sobre tela, 151 cm x 120 cm.

Fonte: D'après Portinari.

Disponível em <https://www.dapresportinari.org>

O quadro de 1947 (Figura 26) possui tons avermelhados, sugerindo um ambiente nebuloso, com praticamente apenas a silhueta do espantalho ao longe, uma lua minguante no céu avermelhado, uma cabana, uma vegetação rassa e pássaros voando. Um degradê entre o preto e o branco, no céu, passando apenas por diferentes marrons e vermelhos, proporciona a sensação do anoitecer. A lua, encoberta por um tom avermelhado em meio a um céu preto, transmite a sensação de névoa espessa, aumentando a dramaticidade do quadro.



Figura 26 – PORTINARI, Cândido. Espantalho, 1947. 1 original de arte, técnica não identificada sobre tela, 60 cm x 73 cm.

Fonte: Coleção Sul América Seguros.

Disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br>

Década de 1950:

Pode-se dizer que um recurso expressivo bastante explorado pelo pintor, na década de 1940, foi representar ambientes noturnos ou vespertinos, através dos poucos contrastes de cores e a predominância de tonalidades escuras. Diferentemente, a década de 1950 parece ser marcada por um avivamento de cores em tons claros e contrastes acentuados que, segundo Fabris (1990, p.108) ocorre após o pintor viajar para Itália e para Israel, em 1956 (FABRIS, 1990, p. 22). Essa característica podemos perceber tanto na terceira série dos “Retirantes”, quanto na série dos “Espantalhos” que, nessa época, parece transmitir jovialidade e leveza, propondo bastante iluminação através das combinações cromáticas.

O “Espantalho” de 1957 apresenta o “boneco” como figura central, em primeiro plano, parecendo estar à parte no cenário, como espectador. O cenário é dividido em dois: o céu e a terra. No céu, há um degradê do azul acinzentado ao branco, passando por tons de azul, proporcionando uma impressão de dia iluminado, apesar de levemente nublado. Na terra, há trabalhadores rurais e bois descansando. A primeira impressão é o diálogo cromático entre as cores complementares vermelho e verde, e suas variações. Segundo o filósofo Artur Schopenhauer (2003, p. 131-133), ambas as cores possuem um equilíbrio luminoso perfeito, conferindo-lhes qualitativamente a fração exata de $\frac{1}{2}$ de luz e $\frac{1}{2}$ de sombra sobre a retina, o vermelho no lado “positivo” e o verde no lado “negativo”. Assim, podemos supor que Portinari consciente ou inconscientemente absorve a força desse diálogo qualitativo entre luz e sombra, e projeta na sua obra como fator forte de expressão e equilíbrio. O resultado é uma riqueza de cores e matizes que transmitem muita vida e movimento.



Figura 27 – PORTINARI, Cândido. Espantalho, 1957. 1 original de arte, óleo sobre madeira, 31 cm x 36 cm.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.
Disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br>

O curioso é que, se fizermos um paralelo entre o quadro de 1940 (exposto na Figura 21) e esse de 1957 (Figura 27), observamos que Portinari realizou praticamente uma releitura de sua própria composição. As figuras encontram-se ligeiramente na mesma posição: o espantalho em primeiro plano, a mulher descansando no centro, os trabalhadores e os pássaros à esquerda, e os bois à direita. Através dessa comparação, podemos obter uma boa ilustração da diferença expressiva entre os anos de 1940 e 1950.

No primeiro, a cor é velada em um ambiente noturno e mórbido, com esqueletos de bois, pássaros escuros, ambiente desértico e nebuloso, onde a visão do horizonte é bastante limitada. Os bois vivos estão às sombras, tornando-os em figuras escuras e discretas. As pessoas à esquerda trabalham ao longe, de maneira dispersa. Pelo contexto da pintura, até poderíamos supor serem coveiros em seu trabalho fúnebre; a mulher ao centro não apenas descansa, mas também possui um semblante de desolação, depressão e luto.

No segundo, a cor é vibrante, rica em contrastes em um ambiente claro onde se enxerga até mesmo as montanhas bem ao fundo. O espantalho, no primeiro plano, possui as cores primárias (azul, vermelho e amarelo), com certa predominância do amarelo. Seu suporte possui as cores azul e vermelho – baixo em luminosidade, comparando com o amarelo –, conferindo uma expressão peculiar ao espantalho, com a cor mais luminosa das primárias. Os bois são animais vivos e brancos, assim como os pássaros. Os trabalhadores estão mais próximos do espectador, mais juntos e mais unidos entre eles, parecendo se tratar de agricultores em sua lida no campo. A mulher central apenas descansa, sem o semblante anterior, e está sentada em um pequeno gramado verde. O campo possui vegetação e um vilarejo se faz observar em um terceiro plano ao centro. A representação de vida e de morte parece despontar como principal elemento de diferença expressiva entre os quadros.



Figura 28 – Comparação entre os quadros “Espantalho” de 1940 e de 1957, ambos de Cândido Portinari.

No quadro de 1958 (Figura 29) um espantalho com vestes brancas é o centro da composição, estando sobre um fundo que sugere a representação de palhas por toda a tela. Observa-se, assim, a predominância da cor amarela e branca, com variações em cinza. A cabeça do espantalho possui um rosto humanizado de palha azul turquesa clara, completando a iluminação do quadro que parece ser uma variação qualitativa da cor branca.

O quadro de 1959 (Figura 30) também apresenta o espantalho como centro da composição, em um cenário de palhas, porém agora com um céu azul e um sol pálido (ou

uma lua), o que o torna levemente mais enigmático que o anterior. Sua fisionomia é mais disforme, com cabeça de palha e o pano que compõe seu corpo possui muitos retalhos e está desajeitado no suporte. Faz-se observar três mulheres de branco, com um aspecto etéreo, ao fundo.

Interessante observar que esse “sol” acinzentado é muito parecido com o representado no quadro “Palhacinhos na Gangorra”, de 1957, que será analisado no capítulo 3.



Figura 29 – PORTINARI, Cândido. Espantalho, 1958. 1 original de arte, óleo sobre madeira, 146 cm x 114 cm.

Fonte: Projeto Portinari.

Disponível em <http://www.portinari.gov.br>



Figura 30 – PORTINARI, Cândido. Espantalho, 1959. 1 original de arte, óleo sobre madeira, 31 cm x 36 cm.

Fonte: Projeto Portinari.

Disponível em <http://www.portinari.gov.br>

2.3.2.2. Música “Espantalho”¹⁷

Assim como o primeiro movimento, não há relato de uma indicação exata do compositor quanto ao quadro que serviu como referência para este segundo. Essa imprecisão, provavelmente proposital em relação aos quadros de Portinari, diz algumas coisas sobre o possível processo composicional da peça. Provavelmente, Guerra-Peixe queria essa música associada mais à temática da série do que propriamente a um quadro em específico, abordando elementos de diferentes épocas da série, como as cores da década de 1950, através da riqueza na orquestração, e expressões caricatas excessivas da década de 1940, através das harmonias conflitantes sobrepostas. Essas associações tornam-se evidentes desde o primeiro contato com a obra. O aspecto expressionista da grande maioria dessas pinturas indicam um universo sonoro caricato e mais ruidoso, com certo exagero em elementos psicológicos que se conectam com o aspecto dos espantalhos

¹⁷ Todas as figuras deste subcapítulo foram extraídas da partitura GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. As reduções para piano e para dois pianos, presentes no texto, foram realizadas por mim, com a finalidade de proporcionar maior fluência de análise.

e de sua relação com os cenários das pinturas. Essa visão mais ampla da relação do pictural com o sonoro induz a uma imagem interna, direcionada pela temática (o conteúdo) e pela estética (a forma de expressão), vivificando a imaginação, potencializando o que Kandinsky (1970, p. 43) chama de “sonoridades” e Ferraz (2005, p. 28) de “ressonâncias” de uma imagem ou de sua potência em se tornar música. A imaginação também traz consigo a energia dos quadros, evocando uma movimentação latente à pintura através do roteiro implícito ao tema. Quando Zonta (2013, p. 47) afirma que a percepção é continuada através da imaginação, ele propõe uma transcendência de domínios, da consciência para a sensibilidade, da mente para os sentidos, onde justamente esses “blocos de sensações” de uma obra de arte ressoam e continuam a sua existência. Guerra-Peixe demonstra esse processo mental de maneira quase tátil nesse movimento. A abertura da música é intensa e relativamente agressiva, seus temas são tensos e agitados, sua energia inicial pulsa do primeiro ao último compasso, em tercinas ultra articuladas, semicolcheias rápidas e síncopecs acentuadas. Esses exageros sugerem uma imagem sonora caricatural, assim como o termo “arremedo de gente” (FREITAS, 2009, p. 2), direcionado à figura do espantalho.

Quanto à estrutura, está intimamente ligada à exposição de seus temas e pode ser dividida em cinco partes, quase como uma forma rondó: A – B – A' – C – *Coda*.

Quadro 5 – Estrutura do segundo movimento “Espantalho” de “Tributo a Portinari”;

Seções	Compassos	Elementos estruturais
A	1 a 36	Exposição e desenvolvimento dos temas 1 e 2;
B	37 a 61	Exposição do tema 3;
A'	62 a 94	Reexposição dos temas 1 e 2;
C	95 a 109	Reexposição do tema 1 expandido.
<i>Coda</i>	110 a 130	Recapitulação variada dos temas, respectivamente: 3, 2, 1 e finalização com elementos dos temas 2 e 1, em sucessão.

Fonte: Análise do autor da presente pesquisa.

A seção A é identificada pela exposição e desenvolvimento dos temas 1 e 2, que conferem uma energia vibrante à peça, contrastando com o primeiro movimento. A estrutura formal dessa seção é dada pela aparição dos temas em frases, onde teremos:

Quadro 6 – Estrutura da Seção A do segundo movimento “Espantallo” de “Tributo a Portinari”;

Frases	Compassos	Função
Frase 1	1 a 6	Exposição do Tema 1; introdução do movimento e da seção;
Frase 2	7 a 16	Exposição do Tema 2;
Frase 3	17 a 21	Pequena transição;
Frase 4	22 a 27	Fusão entre os temas 1 e 2;
Frase 5	28 a 33	Desenvolvimento do tema 2;
Frase 6	34 a 36	Reexposição da primeira parte do tema 1.

Fonte: Análise do próprio autor.

O tema 1 é apresentado como introdução ao movimento, retornando como fechamento da seção, auxiliando no contraste com a seção seguinte. Seu principal elemento temático é formado por grupos de semicolcheias seguidas, apresentadas na “caixa militar”, instrumento de sonoridade não periódica, ou seja, sem altura definida. Talvez por essa razão, quando retomado em instrumentos melódicos, aparece em notas repetidas, sem um desenho melódico, tendo o ritmo como elemento estruturante. O tema, bastante ruidoso, aparece em dinâmica forte, com semicolcheias na caixa militar e acordes politonais nos metais. Imediatamente, ocorre uma pequena transição: uma variação do Tema 1 do primeiro movimento, com uma semínima, duas colcheias e outra semínima, também em dinâmica forte, nos violinos, seguido de um toque em pizzicato nas demais cordas. Ambos (Tema 1 e transição) são apresentados durante a introdução da seção, nos seis primeiros compassos.

Abrir o movimento com essa sonoridade relativamente agressiva situa o ouvido em um ambiente sonoro enérgico e vibrante, assim como as cores dos quadros da década de 50. A politonalidade, presente no acorde dos metais, proporciona uma caricatura sonora, quase expressionista, evocando a imagem do espantallo desfigurado dos quadros de Portinari.

Vivacissimo ♩ = 152

Caixa Militar Tema 1

[parte 1]

[parte 2]

Trompetes e Trompas

f

Trombones e Tuba

Violinos 1 e 2

Cordas em pizz.

Figura 31 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Segundo movimento “Espantalho”. Tema 1; introdução.

Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 17.

A principal característica do tema 2 são as tercinas em *staccato*, primeiramente nas madeiras, com um sublinhar das clarinetas e fagotes. Essas tercinas transmitem uma vibração, podendo remeter a pequenos pássaros agitados – seriam os tizius, canários e pardais? – nas madeiras (Figura 32), o que faz lembrar o quadro “Espantalho” de 1936, de Portinari.

Flautas, flautim e xilofone

7

p scherzoso

Oboés 1 e 2

Figura 32 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Segundo movimento “Espantalho”. Tema 2; Seção A.

Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 17 - 18.

A seção segue com uma escala de fá sustenido maior (com cromatismo nas notas mais agudas e entre as regiões aguda e central), também em tercinas, ascendente e descendente, nos violinos com acompanhamento de violoncelo e madeiras, sugerindo um protuberante voo no cenário sonoro. O quadro referido anteriormente retrata pássaros tanto ciscando ao chão, como voando. A sugestão musical pode ser uma alusão a esse ponto do quadro.

Figura 33 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Segundo movimento “Espantalho”.
Seção A; escala nos violinos;
Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música,
2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 18.

Uma transição, entre os compassos 17 e 21, liga o tema 2 a um desenvolvimento. Essa transição ocorre na cordas, com uma colcheia em *staccato* e pausa de colcheia (soando como semínima em *staccatíssimo*) seguida de figuras que variam entre mínimas e semínimas. É um trecho que soa marcado em decorrência das sucessivas indicações de arçadas para baixo.

Figura 34 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Segundo movimento “Espantalho”.
Seção A; transição nas cordas;
Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música,
2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 18.

O desenvolvimento entre os compassos 22 e 27 acontece nas madeiras e xilofone, seguindo para as cordas. São escalas cromáticas descendentes em métrica 6/8, com uma marcação na metade do segundo tempo, através de um salto de terça em direção contrária às escalas e um acento. Além da energia vibrante caracterizada pelas semicolcheias em *staccato*, e a métrica sugerida pelos acentos e os intervalos de terças entre as escalas, outra peculiaridade forte desse trecho são as sequências de trítomos e sétimas paralelas, produzindo uma sonoridade áspera e caricata, trazendo um sentido sarcástico ao

segmento. Essa aspereza e esse sarcasmo evocam o aspecto caricato das figuras de espantelho de Portinari presentes nas pinturas das décadas de 1940 e 1950, onde as características expressionistas são mais evidentes.

The image shows a musical score for measures 22 and 23. The top staff is for Flautas, flautim e xilofone, marked with a forte (f) dynamic and a sforzando (>) accent. The middle staff is for Clarinetas 1 e 2, also marked with f and >. The bottom staff is for Oboés 1 e 2, marked with f and >. The music consists of complex, dissonant chords and rhythmic patterns.

Figura 35 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Segundo movimento “Espantelho”.
Desenvolvimento do Tema 2 nas madeiras e no xilofone;
Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música,
2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 19.

Sobrepondo essas semicolcheias nas madeiras e xilofones, as cordas, os fagotes e os trombones marcam o trecho com pulsares em tercinas, em graus conjuntos, no compasso 23, retomando as semicolcheias nas cordas.

The image shows a musical score for measures 23 and 24. The top staff is for violinos 1 e 2, viola e xilofone, marked with a sforzando (>) accent. The middle staff is for Cordas, fagotes, trombone e tuba, marked with a sforzando (>) accent. The bottom staff is for contrabaixo, violoncelo, trombone, tuba e tímpano, marked with a sforzando (>) accent. The music features a complex rhythmic pattern of triplets and semicolcheias.

Figura 36 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Segundo movimento “Espantelho”.
Marcação em tercinas, seguido de semicolcheias;
Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música,
2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 19 - 20.

A energia logo se dissipa em um ralentando escrito e liga-se a um outro desenvolvimento do tema 2, a partir do compasso 28, primeiramente nas madeiras e depois nas cordas. As tercinas em staccato retornam à sonoridade, porém, mesclando com semínimas, o que torna a aludir os pássaros presentes no quadro “Espantelho” de 1936.

Figura 37 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Segundo movimento “Espantalho”.
Desenvolvimento do tema 2;

Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 21.

Entre os compassos 34 e 36 há uma transição com a primeira parte do tema 1 (trecho em semicolcheias na caixa militar), ligando à seção B. Nesta seção (entre os compassos 37 e 61), o compositor expõe o Tema 3, o mais longo e mais estável do movimento, com andamento “*poco meno*”, métrica estabilizada nas colcheias e figuras mais lentas na melodia. Iniciando no compasso 37, a seção B acontece como um momento de estabilidade entre momentos agitados. Porém essa estabilidade métrica é contrabalanceada com a instabilidade harmônica do segmento. Além da discreta linha cromática presente nos violoncelos, a melodia está em constante dissonância com a harmonia.

Essa seção se divide em dois períodos, com uma pequena introdução de um compasso, com o acompanhamento nas cordas e clarinetas, e uma transição de dois compassos, entre os períodos, nas madeiras. O primeiro (entre os compassos 37 e 51) é dividido em 3 frases: duas antecedentes, com quatro compassos cada, e uma consequente, com seis compassos; o segundo (entre os compassos 54 e 61) possui duas frases, uma antecedente e uma consequente.

Quadro 7 – Estrutura da seção B do segundo movimento “Espantalho” de “Tributo a Portinari”;

Períodos	Frases	Compassos	Elementos estruturais
Período 1	Frase 1	37 a 41	Exposição do Tema 3;
	Frase 2	42 a 45	Desenvolvimento do Tema 3;
	Frase 3	46 a 51	Desenvolvimento do Tema 3;
Transição	Frase de transição	52 a 53	Entreato dos períodos com células do Tema 3;

Período 2	Frase 1	54 a 57	Reexposição do Tema 3;
	Frase 2	58 a 61	Desenvolvimento do Tema 3;

Fonte: Análise do autor da presente pesquisa.

A métrica se estabiliza em colcheias, no acompanhamento, expondo o tema em textura homofônica, onde evoca uma figura e um fundo (cenário). A grande maioria dos quadros de Portinari com a temática de espantallo possui essa composição (figura e fundo).

Harmonicamente, as frases possuem apenas um acorde, variando a sua qualidade de acordo com a movimentação de sua terça. Nas duas primeiras frases do primeiro período a harmonia fixa-se no acorde de sol, na terceira no de fá sustenido.

The image displays a musical score for the second movement "Espantallo" from César Guerra-Peixe's "Tributo a Portinari". The score is divided into three systems, each corresponding to a phrase. The first system (measures 37-41) is for Clarinet 1 & 2 and Bassoon 1 & 2. The second system (measures 42-46) is for Clarinet 1 & 2 and Bassoon 1 & 2. The third system (measures 46-50) is for Oboe 1 & 2, Clarinet 1 & 2, Bassoon 1 & 2, and Strings. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *molto espr.*, and performance instructions like *IVC. (4ª corda)*. The tempo is marked *Poco meno* with a metronome marking of 112. The key signature is one flat (B-flat major/D minor).

Figura 38 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Segundo movimento “Espantallo”.

Primeiro período da Seção B, com três frases;

Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 22 - 24.

Uma pequena transição nos sopros se faz presente entre ambos os períodos, nos compassos 52 e 53, com uma variação do tema 3, sobre o acorde de lá sem a terça (sendo contextualizado em lá menor, devido ao fá natural presente na melodia).

The image shows a musical score for three instruments: Flautas e flautim (Flutes and piccolo), Oboés 1 e 2 (Oboes 1 and 2), and Trompas 2 e 4 (Trumpets 2 and 4). The score covers measures 52 and 53. In measure 52, the flute part has a melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes, and a dotted quarter note. The oboe and trumpet parts provide a harmonic accompaniment with chords. In measure 53, the flute part continues with a melodic line, and the oboe and trumpet parts continue with their accompaniment. A 'rit.' (ritardando) marking is placed above the oboe part in measure 53.

Figura 39 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Segundo movimento “Espantelho”.
Pequena transição entre os dois períodos;
Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 25.

O segundo período inicia no compasso 54, se tratando de uma reexposição do tema 3. No início do período, a sequência de duas semicolcheias e uma colcheia que, anteriormente, era em graus conjuntos, agora, é um intervalo de terça descendente seguido de uma segunda em direção contrária, com acento em cada nota. Esses fatores trazem mais tensão ao seguimento, aumentando o interesse nessa variação.

The image shows a musical score for Violinos 1 e 2 (Violins 1 and 2) in unison. The score covers measure 54. The melodic line starts with a quarter note, followed by eighth notes, and a dotted quarter note. The notes are accented with a '>' symbol.

Figura 40 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Segundo movimento “Espantelho”.
Início do segundo período da Seção B;
Fonte: Trecho extraído de um fragmento da partitura GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 25.

A segunda frase desse período, entre os compassos 58 e 61, é marcada pelo aumento de tensão através da tessitura da melodia, que atinge a oitava acima da primeira frase da seção. A harmonia também contribui para esse acréscimo de tensão, havendo um sentido ascendente na nota mais grave do contrabaixo e do violoncelo. No compasso 59

há uma dissonância harmônica entre o dó sustenido dos violinos e das trompas (1 e 3) e o dó bemol da viola, do violoncelo e da clarineta 1.

The image shows a musical score for the second movement 'Espantalho' by César Guerra-Peixe. It features three staves: Clarinetas 1 e 2, Fagotes 1 e 2, and Cordas e trompas. The Clarinetas part starts at measure 58 with a melodic line. The Fagotes part has a rhythmic pattern. The Cordas e trompas part has a driving bass line with a forte (ff) dynamic and a 'poco rit.' marking. The score ends at measure 67.

Figura 41 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Segundo movimento “Espantalho”.

Última frase da Seção B e seu ganho de tensão;

Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 26.

A seção A', entre os compassos 62 e 94, é um retorno à seção A, porém sem a última frase (reexposição do Tema 1), sendo substituída diretamente pela seção C (desenvolvimento e extensão dessa mesmo tema).

A seção C (compassos 95 a 109), pode ser dividida em três frases, sendo, o tema, trabalhado por toda a orquestra de maneira setorizada, com um *tutti* orquestral na última frase. Esse tema, anteriormente apenas aparecido na caixa militar, nesta seção é constituído de notas repetidas em semicolcheias em staccato. A sua estrutura é basicamente definida pela sua orquestração. Essa, por sua vez, é trabalhada por blocos combinando instrumentações: metais e caixa militar, madeiras e xilofone, *tutti* orquestral.

Quadro 8 – Estrutura da seção C do segundo movimento “Espantalho” de “Tributo a Portinari”;

Frases	Compassos	Elementos estruturais
Frase 1	94 a 96	Instrumentação: metais e caixa militar;
Frase 2	97 a 103	Instrumentação: alternância entre os grupos madeiras/xilofone, metais/caixa militar e um acorde com

		glissando descendente em <i>tutti</i> orquestral;
Frase 3	104 a 109	<i>Tutti</i> orquestral

Fonte: Análise do autor da presente pesquisa.

A primeira frase da seção C apresenta os mesmos instrumentos utilizados na introdução da peça: metais e caixa militar. Porém, os metais, assim como a caixa, também tocam as semicolcheias, com notas repetidas em staccato, consolidando o motivo do Tema 1. A segunda frase ocorre nas madeiras e xilofone, havendo uma extensão entre os compassos 101 e 103, alternando com o bloco dos metais e caixa. Para finalizar a frase, um *tutti* orquestral com um curto *glissando* em cada instrumento (com exceção da percussão). A terceira frase inicia com um *tutti* sem o bloco dos metais e caixa, sendo adicionado ao *tutti* um compasso depois (compasso 105).

A harmonia dessa seção ocorre em acordes de tonalidades distantes sobrepostos: na primeira frase, dó menor com sétima menor sobre fá aumentado com sétima maior; na segunda, lá bemol menor com sétima menor sobre ré bemol aumentado; e na terceira frase, os mesmos acordes da segunda. Essa seção sugere, mais uma vez, impressões musicais de aspectos caricatos expressionistas trabalhados nos quadros das décadas de 1940 e 1950, de Cândido Portinari.

The image displays a musical score for the second movement "Espantalho" by César Guerra-Peixe. It is divided into three phrases:

- Phrase 1 (Measures 95-98):** Labeled "(Frase 1)", it features "Metais e caixa militar" and "Madeiras e xilofone".
- Phrase 2 (Measures 101-104):** Labeled "(Frase 2)", it features "Madeiras e xilofone" and "Cordas". A specific instruction "(glissando curto em todas as notas)" is noted for the strings.
- Phrase 3 (Measures 106-109):** Labeled "(Frase 3)", it features "Cordas" and "Tutti orchestra".

Figura 42 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Segundo movimento “Espantalho”. Seção C, em três frases;

Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 31 - 33.

A *coda*, compreendida a partir do compasso 110, inicia em andamento pouco mais lento, com bpm em 112, o que confere um caráter contrastante ao que ocorrera anteriormente. Ela é estruturada em quatro pequenas partes, através dos temas utilizados no decorrer do movimento, retomando às seções.

Quadro 9 – Estrutura da *coda* do segundo movimento “Espantalho” de “Tributo a Portinari”;

Subseções	Compassos	Elementos estruturais
Subseção 1	110 a 113	Variação do Tema 3 em staccato;
Subseção 2	114 a 121	Redução da seção C, em uma reexposição do Tema 1;
Subseção 3	122 a 127	Reexposição do Tema 1;

Finalização	128 a 130	Materiais da seção A.
-------------	-----------	-----------------------

Fonte: Análise do autor da presente pesquisa.

O tratamento por subseções e não por frases, como nas seções anteriores, se dá pela clara intenção do compositor em recapitular as seções da peça em pequenas reduções e variações dos materiais temáticos. Outra razão, está na sensação das “frases” serem interrompidas, não tendo uma conclusão que caracteriza as frases do presente movimento.

A *Coda* inicia com uma variação do Tema 3. Com um acompanhamento em semicolcheias nas cordas, passando a impressão de ser uma fusão do tema 1 com o tema 3, a melodia acontece no Oboé (a 1) e no flautim.

A harmonia desse trecho gira em torno do acorde de Sol, variando a terça entre menor e maior, proporcionando uma indefinição tonal que, juntamente com a articulação, remete a uma “caricatura” do Tema 3, mais uma vez evocando ao termo “arremedo de gente” direcionado à figura do espantalho.

Figura 43 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Segundo movimento “Espantalho”.

Subseção 1 da Coda, expondo uma variação do Tema 3;

Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 33 - 34.

Na segunda subseção, a música retorna ao “Tempo I”, no compasso 114, com a transição da seção A, exposta na Figura 32, e a variação em semicolcheias (compassos 119 a 121) nas madeiras, nas cordas e no xilofone. Em comparação com a seção A, há uma diferença na estrutura melódica das semicolcheias. Desta vez, elas são estruturadas em trinado e escala cromática, ambos descendentes, alternando-se em cada pulso.



Figura 44 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Segundo movimento “Espantelho”.
Variação do Tema 2 em semicolcheias;
Fonte: Trecho extraído da partitura GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro:
Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 34.

Na terceira subseção (compassos 122 a 127), há uma reexposição do Tema 1, primeiramente nos tímpanos, com repetições da nota si, intercalando com metais e caixa militar (mesma formação da introdução da peça).

Musical score for Figure 45, showing the reexposition of Theme 1 starting at measure 122. The score is in 3/4 time and features Timpani (Tímpanos) and Military Metals and Drums (Metais e caixa militar). The timpani part has a dynamic marking of *f* and consists of repeated notes. The military metals and drums part has a dynamic marking of *f* and consists of repeated notes.

Figura 45 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Primeiro movimento “Espantelho”.
Reexposição do Tema 1;
Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música,
2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 35.

A finalização do movimento acontece com materiais da transição, presentes na seção A, e do Tema 1. Esses materiais temáticos são utilizados de maneira ainda mais reduzida, conferindo-lhe um caráter conclusivo. Esse final abrupto faz referência a pujança de todo o movimento, como uma condensação da energia armazenada de toda a peça.

Musical score for Figure 46, showing the finalization of the movement starting at measure 128. The score is in 4/4 time and features various instruments: Metals and Woodwinds (Metais e madeiras), Violins and Clarinets (Violinos e clarinetas), Trombones, Trumpets, Clarinets, and Bassoons (Trompas, trombones, clarinetas e fagotes), and Strings and Timpani (Cordas e tímpanos). The notation is in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth and sixteenth notes.

Figura 46 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Primeiro movimento “Espantelho”.
Finalização do movimento;

Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 36.

2.3.3. Enterro na Rede

2.3.3.1. Quadros “Enterro na Rede”

Neste capítulo, serão analisados três quadros de Portinari com o título “Enterro na Rede”: duas pinturas, um de 1942 e outro de 1944, e um desenho, também, de 1944. Também será analisado o quadro com o título “Preparando o Enterro na Rede”, de 1958, todos muito distintos entre si. Apesar dessa distinção, as características citadas das obras das décadas de 1940 e 1950, nas seções anteriores, são bastante evidentes.

A respeito da distinção estética, os três quadros “Enterro na Rede” são muito parecidos em conteúdo e forma, sendo dois deles (Figuras 47 e 48) considerados estudos pelo site Google Art & Culture (<<https://g.co/arts/YeRhx46Kkz7DDzqc6>>). O quadro da Figura 47 é um projeto para o figurino do balé “Iara”, de Francisco Mignone, onde Portinari foi responsável por desenhar o cenário e o figurino (<https://artsandculture.google.com/story/8wXh_0vYnscwIg?hl=pt-BR>). Segundo o Catálogo de Obras de Francisco Mignone (SILVA, 2007, p. 89), “Iara” é um “bailado” estreado em 1942¹⁸, com cenário de Cândido Portinari. Nesse catálogo também há o subtítulo “Iara” no terceiro movimento da suíte para dança “Quadros amazônicos”, também estreados em 1942.

O quadro da Figura 47, considerado um estudo de figurino de balé, sugere quatro pessoas e a rede com o defunto em dois planos. A técnica é bastante diferente dos outros quadros de mesmo título, produzindo uma estética igualmente diferente. Como consequência da técnica aquarela grafite, utilizada por Portinari, surgem traços rápidos, sugerindo a representação dos personagens, sem detalhar seus elementos, propondo uma espécie de impressão das figuras. Martina Padberg (2009, p. 26), ao definir a característica de uma das vertentes do Impressionismo francês, afirma que “um traço expressivo já

¹⁸ O site Google Art & Culture apresenta a data da pintura como 1944. Diferentemente, o catálogo de obras de Francisco Mignone apresenta a data de estreia do balé que gerou a encomenda desse projeto de Portinari como 1942. Neste trabalho, será adotada a data que consta no Catálogo, por ser revisado e editado pela comissão editorial da Academia Brasileira de Música (ABM), sendo academicamente melhor aceito.

apenas insinua em vez de descrever. A paleta mostra a claridade e a luz”. Ainda ocorre uma espécie de dissolução de traços da forma, priorizando a iluminação sobre o próprio formato das figuras, característica também descrita pela autora: “apresenta uma dissolução do espaço num jogo vibrante de cambiantes reflexos de luz (...) através de pinceladas rápidas, sem contornos, com traços apagados e ao mesmo tempo precisos (...)” (PADBERG, 2009, p. 51 e 64). Essa afirmação parece descrever de maneira concisa a técnica utilizada na pintura da Figura 47, aproximando-a da estética impressionista.

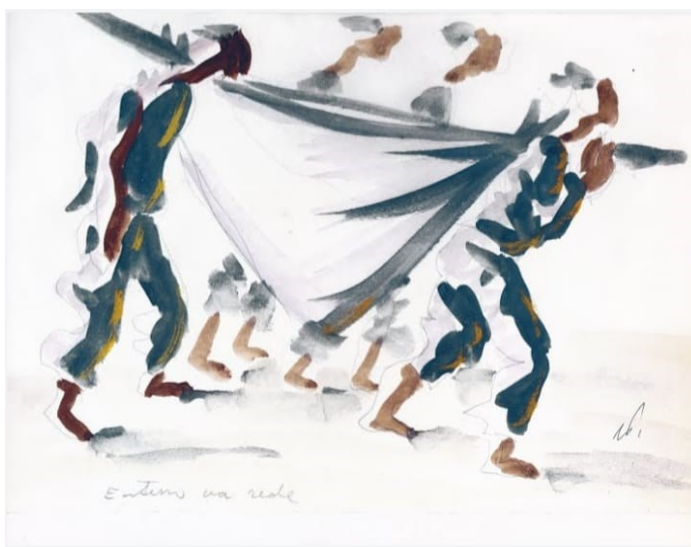


Figura 47 – PORTINARI, Cândido. Enterro na Rede, 1942. 1 original de arte, aquarela grafite sem moldura, 25,5 cm x 17,5 cm.

Fonte: Projeto Portinari.

Disponível em https://artsandculture.google.com/asset/enterro-na-rede/JwEO_DYxg0UyeQ?hl=pt-BR

O quadro da Figura 48 é um estudo para a pintura integrante da segunda série “Retirantes”. Com um desenho a grafite sobre um suporte colado em cartão, em traços rápidos característicos de esboço, Portinari, neste desenho, representa um cortejo fúnebre com quatro pessoas e uma rede pesada, sugerindo o peso de um cadáver. O desenho possui dois planos: no primeiro, dois homens carregando a rede com o defunto. No segundo, mais duas pessoas, sem se deixar saber o sexo, caminhando no mesmo sentido. Apesar de ser considerado um estudo para o quadro da segunda série “Retirantes”, em comparação ao quadro concluído, o desenho é bastante rudimentar, faltando vários elementos, porém criando a sua própria composição em sua própria dimensão estética.



Figura 48 – PORTINARI, Cândido. Enterro na Rede, 1944. 1 original de arte, grafite em suporte colado em cartão, 21,3 cm x 17,7 cm.

Fonte: Projeto Portinari.

Disponível em https://artsandculture.google.com/asset/burial-in-a-hammock/_AGqo9kBwcAV_Q?hl=pt-br

O quadro de 1958 apresenta exatamente o que diz no título, com três homens preparando um enterro, o defunto com a metade de cima coberta pela rede, duas mulheres enlutadas à direita e um boi deitado à esquerda. As cores predominantes são laranja, amarelo, verde amarelado e um verde azulado que contrasta com o restante. Quanto aos personagens, em nenhum aparece o rosto: as mulheres estão de costas, uma com as mãos para cima e a outra com os braços cruzados e o rosto entre eles, ambas expressando desespero e dor pela perda de um ente. Os homens estão trabalhando numa espécie de pré-cortejo fúnebre, de cabeça baixa. Chama a atenção os detalhes dos pés dos personagens, com dedos, veias, calcanhares e plantas dos pés, além do detalhe dos chinélos dos homens. Também é notória a diferença de cores entre o defunto e as pessoas, acentuando a impressão cadavérica da figura caída ao chão. Apesar das cores vibrantes, é um quadro forte emocionalmente, com a expressão de sentimentos angustiantes por parte das mulheres, à direita, e a indiferença dos homens trabalhando no preparo do enterro.



Figura 49 – PORTINARI, Cândido. Preparando Enterro na Rede, 1958. 1 original de arte, óleo, 220 cm x 150 cm, sem moldura.
Fonte: Projeto Portinari.

Disponível em <https://artsandculture.google.com/asset/preparando-enterro-na-rede/5gFJakmgPJ8SVA?hl=pt-BR>

Como visto anteriormente, a pintura mais célebre de “Enterro na Rede” faz parte da segunda série intitulada “Retirantes”, na qual se insere em suas pinturas “ativistas”, que caracterizam as principais obras de Portinari. O motivo pelo qual a sua análise é realizada por último nesta seção é pela hipótese de ser essa a representação pictórica que mais expressa os elementos musicais de “Enterro na Rede” de Guerra-Peixe. Na subsequente análise da música, a imagem desta pintura se auto edifica como referência expressiva à obra musical. Outro motivo, que reforça essa hipótese, é a conversa informal com o maestro Ernani Aguiar, ex-aluno e amigo de Guerra-Peixe, que indicou o quadro como a referência genuína da peça.

O quadro retrata um cortejo fúnebre em três planos visuais: em primeiro, há uma mulher de costas, ajoelhada com os braços para o alto, em posição de súplica; em segundo plano, dois homens carregando uma rede que aparenta estar pesada, sugerindo a presença um corpo suspenso; em terceiro plano, além do cenário com figuras geométricas sugerindo montanhas desérticas está, de perfil, outra mulher também ajoelhada em posição de súplica, porém com as mãos agarradas uma a outra. As mãos da personagem em primeiro plano estão com os dedos tensos, sugerindo tensão psicológica extrema, desespero e dor. Suas vestes são constituídas por um pano longo, como um vestido na parte de baixo, e a parte de cima feita por remendos. Quanto aos homens, ambos aparecem carregando a rede sobre os ombros. Em seu aspecto, apresentam deformidades pelo corpo

inteiro, com desproporções entre cabeça, mãos e pés. Todos os personagens estão descalços, sobre um caminho aparentemente pedregoso, o que, diante das outras características, contribui muito com o aspecto de pobreza e miséria na imagem. Esses elementos fogem do estilo realista da primeira série dos “Retirantes”, trazendo à tona esse expressionismo latente na fisionomia dos personagens.

Quanto ao aspecto expressionista mencionado anteriormente por Brill (2002, p. 392), os sentimentos e as sensações, ou seja, o abstrato conferido à pintura “Enterro na Rede”, da série “Retirantes” de 1944, é um exemplo claro da expressão do “terror” e da “incerteza” mencionados pela autora. O desespero transmitido pelas súplicas das personagens, o cenário montanhoso e desértico, e o caminho pedregoso conferem densidade psicológica à composição do quadro e comovem pela força das expressões. Segundo Brill, “a expressividade não se baseia na matéria, mas nasce da negação, da ‘desmaterialização da matéria’” (Ibid, 2002, p. 392). As deformações dos personagens e a estética bidimensional da pintura sugerem uma nova referência de belo, que escapa da matéria, das pessoas retratadas, e transfere à causa, ao ensejo político, ao enredo como um todo, à denúncia social. O compositor Silvio Ferraz argumenta que “existem imagens na poesia e na pintura que não são imagens visuais, nem sons, mas sonoridades, musicalidades, uma potência de tornar-se imagem musical” (FERRAZ, 2005, p. 27). Kandinsky transcende essa ideia quando menciona que

[...] se a ressonância harmoniosa corresponde por inteiro ao fim pictural dado, essa ressonância harmoniosa deve ser considerada o equivalente de uma composição. Ela torna-se a própria composição. (KANDINSKY, 1970, p. 45)

Poderíamos atribuir essas “sonoridades”, essa “ressonância harmoniosa”, da pintura, mencionadas respectivamente por Ferraz e Kandinsky, à “desmaterialização da matéria”, de Brill, e aos “blocos de sensações” de Deleuze? Seriam, esses elementos, interfaces entre as dimensões da pintura e da música?



Figura 50 – PORTINARI, Cândido. Enterro na Rede, 1944. 1 original de arte, óleo sobre tela, 180 cm x 220 cm.

Fonte: Acervo MASP, São Paulo.

Disponível em

<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/21253/1/RetirantesPortinariCritica.pdf>

2.3.3.2. Música “Enterro na Rede”¹⁹

A música “Enterro na Rede”, possui um caráter lúgubre, fazendo-se ressoar aspectos de angústia e dor inerentes ao quadro homônimo pertencente à série “Retirantes” de 1944. A sua sonoridade transparece claramente os elementos sinestésicos da pintura, como cores, traços, figuras, expressões e, principalmente, o ritmo desses elementos. A proposital limitação de recursos na abertura da peça – tanto na orquestração, quanto na escala utilizada – e a instabilidade harmônica que se segue, em dinâmica piano, chegando a um clímax fortíssimo com dissonâncias ligadas à harmonia politonal e acordes menores formam um adensamento sonoro, sugerindo, como semântica, tensões psicológicas graduais, transitando entre o suave melancólico e o denso colérico. No que tange à sinestesia com o visual, tudo se direciona aos *perceptos e afectos* do quadro mencionado.

A estrutura desse terceiro movimento se dispõe em forma sonata:

¹⁹ Todas as figuras deste subcapítulo foram extraídas da partitura GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. As reduções para piano e para dois pianos, presentes no texto, foram realizadas por mim, com a finalidade de proporcionar maior fluência de análise.

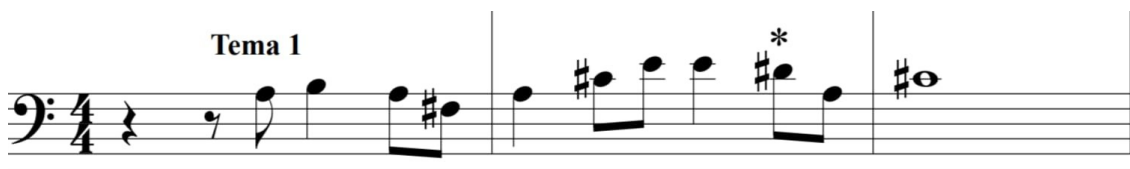
Quadro 10 – Estrutura formal do 3º movimento “Enterro na Rede” de “Tributo a Portinari”;

Seções	Compassos	Elementos Estruturais
A	1 a 13	Exposição dos temas 1 e 2;
B	14 a 33	Desenvolvimento do tema 1;
A'	33 a 47	Reexposição dos temas;
Coda	47 a 52	Pequena variação do tema 1;

Fonte: Análise do autor da presente pesquisa.

O Tema 1, mais estável que o segundo, acontece de maneira melancólica em modo lá lídio²⁰. O Tema 2 apresenta maior instabilidade devido às mudanças de campo harmônico a cada compasso, direcionando-se, pouco a pouco, a um clímax. Talvez, por essa razão, observa-se uma complementariedade entre os temas, sendo o primeiro como expressão de um luto, manifesto pelos personagens no quadro, e o segundo como o movimento do processo de cortejo fúnebre. Apesar disso, o Tema 1 é desenvolvido na seção intermediária de maneira a produzir esse efeito de movimento através da harmonia e da orquestração, como será visto adiante.

Ambos os temas estão demonstrados nas figuras 51 e 52:



Fonte: Trecho extraído da partitura GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 37-38.

As seções desse movimento são definidas a partir dos diferentes tratamentos com os temas: exposição, desenvolvimento, reexposição e pequena variação. A seção A é caracterizada pela exposição dos temas 1 e 2, em 4 frases:

Quadro 11 – Estrutura da Seção A do terceiro movimento “Enterro na Rede” de “Tributo a Portinari”;

Subseções	Frases	Compassos	Elementos estruturais
Subseção 1	Frase 1	1 (com anacruse) a 3;	Exposição do Tema 1;
	Frase 2	4 (com anacruse) a 5;	
Subseção 2	Frase 3	6 (com anacruse) a 9;	Exposição do Tema 2;
	Frase 4	10 (com anacruse) a 13;	

Fonte: Análise do autor da presente pesquisa.

Em tempo “Largo”, com pulso em aproximadamente 62 bpm, o Tema 1, lento, suave e melancólico, é apresentado em duas frases. Na primeira, apenas um fagote se faz soar, em modo lídio (com as notas lá, si, dó sustenido, ré sustenido, mi e fã sustenido), com um aspecto lúgubre, velado e escuro, já sugerindo nas primeiras notas musicais a imagem do quadro “Enterro na Rede” da série “Retirantes” de 1944. Entre as frases 1 e 2, há uma pequena transição com os contrabaixos e violoncelos em uníssono, tornando-se em um contraponto com o fagote solista na segunda frase. Esta, através do referido contraponto, forma uma escala de nove notas, com dó natural, dó sustenido, ré, mi, fã, sol, lá, si e si bemol.

The image shows a musical score for two instruments: Fagote 1. solo and Violoncelo e contrabaixo. The score is in 3/4 time and starts at measure 3. The first phrase is played by the soloist (Fagote 1. solo) and the second phrase is played by the Violoncelo e contrabaixo. The score is in G major (Lydian mode) and consists of two phrases. The first phrase is a single note (G) and the second phrase is a scale of nine notes (G, G#, A, B, C, D, E, F#, G).

Figura 53 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Terceiro movimento “Enterro na Rede”. Exposição do Tema 1.

Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 37.

O Tema 2 se inicia no compasso 6, com anacruse, em modo lídio de si bemol, passando para si bemol menor no compasso 7, culminando em um acorde de ré maior com sétima maior, no compasso 9, onde se inicia a última frase da seção.

Figura 54 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Terceiro movimento “Enterro na Rede”. Exposição do Tema 2. Frase 3 da Seção A.

Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 37 – 38.

A última frase da seção é um diálogo entre madeiras e cordas, dissipando-se a energia absorvida na primeira. A harmonia também contribui para esse efeito, iniciando-se em ré lídio, passando por si menor, concluindo em lá lídio, diminuindo levemente o ritmo harmônico.

Figura 55 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Terceiro movimento “Enterro na Rede”.
Exposição do Tema 2. Frase 4 (e última) da Seção A.
Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música,
2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 38 – 39.

Essa inquietação harmônica proporciona uma sensação de instabilidade e tensão, podendo-se facilmente transpor aos “blocos de sensações” do quadro da série de 1944. O tema se desenvolve ao longo dos compassos, iniciando-se com as madeiras e, aos poucos, agregam-se às cordas e ao trombone. Esse crescendo orquestral, em acordes dissonantes, proporciona um adensamento na textura, realçando a sensação de angústia e dor emitidas pelo quadro. Outro ponto de conexão com a pintura, nesse trecho, é o andar do Tema 2, sempre subindo e evoluindo como uma marcha lenta e obstinada, acumulando tensão, até chegar a seu clímax, onde se conclui a frase e se inicia outra, dispersando toda essa energia. Isso evoca aos homens carregando a rede, no segundo plano da imagem do quadro.

Após o compasso 14, como transição entre seções, a seção B apresenta-se estruturada em duas partes, sendo a primeira com duas frases e a segunda com três, como na tabela a seguir:

Quadro 12 – Estrutura da seção B do segundo movimento “Enterro na Rede” de “Tributo a Portinari”;

Subseções	Frases	Compassos	Elementos estruturais
Subseção 1	Frase 1	15 a 18;	Pulsares em notas repetidas;
	Frase 2	18 a 21;	

Subseção 2	Frase 3	22 (com anacruse) a 25;	Variação do Tema 1;
	Frase 4	26 (com anacruse) a 29;	
	Frase 5	30 (com anacruse) a 33;	

Fonte: Análise do autor da presente pesquisa.

A Seção B, na verdade, apresenta-se como um desenvolvimento do Tema 1, sendo a primeira subseção uma introdução a essa movimentação temática e harmônica que acontece na subseção 2. Esse desenvolvimento acontece também em um crescente orquestral, iniciando com os violoncelos e os contrabaixos em notas repetidas acelerando gradualmente. Os tímpanos se agregam a essa textura, com as mesmas notas, porém, em ritmo de marcha lenta e de maneira suave.

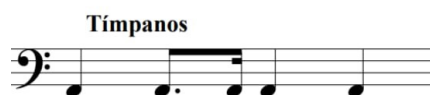


Figura 56 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Terceiro movimento “Enterro na Rede”.
Tímpanos em ritmo de marcha lenta.

Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 39.

O efeito sonoro adquirido com a presença dos tímpanos é determinante para evocar o cortejo fúnebre retratado na pintura. A sensação de marcha lenta e extremamente densa emocionalmente ressoa no decorrer desse desenvolvimento. O agregar gradativo dos metais, das madeiras e das cordas média/agudas até o seu ápice, no compasso 29 (Figura 57), em um acorde dissonante e politonal, cria um clímax sonoro e emocional, remetendo à dor e ao desespero evocados pelo quadro.

Figura 57 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Terceiro movimento “Enterro na Rede”.
Clímax do movimento. Fim da seção de desenvolvimento.

Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 42.

A característica mais interessante desse desenvolvimento é a sua forte impressão de algo extremamente tenso emocionalmente que vem ao longe e passa próximo a quem ouve. Pela sugestão do subtítulo, transmite-se a impressão de um cortejo fúnebre vindo ao longe com o cadáver na rede, passando próximo ao espectador.

A seção da reexposição (seção A') é estruturada assim como a seção A, com a exposição dos temas 1 e 2 em duas frases cada. Porém, a orquestração é diferente, tornando-se um importante elemento estrutural.

Quadro 13 – Estrutura da seção A' (reexposição), com a *coda*, do terceiro movimento “Enterro na Rede” de “Tributo a Portinari”;

Subseções	Frases	Compassos	Elementos estruturais
Subseção 1	Frase 1	34 (com anacruse) a 36;	Exposição do Tema 1 com orquestração diferenciada;
	Frase 2	37 (com anacruse) a 38;	
Subseção 2	Frase 3	39 (com anacruse) a 42;	Reexposição do Tema 2 com orquestração diferenciada;
	Frase 4	43 (com anacruse) a 46;	
<i>Coda</i>	Uma frase	48 (com anacruse) a 52;	Pequena variação do Tema 1;

Fonte: Análise do autor da presente pesquisa.

A seção inicia a partir do compasso 34 com anacruse (logo após o clímax da seção central), com o Tema 1 apresentado em dinâmica ainda “forte” nas madeiras (oboés, clarinetas e fagotes), em contraponto com violoncelo, contrabaixo e trombone, dispersando parcialmente a energia anterior.

The image shows a musical score for measures 33 to 46. The top staff is for woodwinds (clarinetas, fagotes e oboés) and the bottom staff is for strings (violinos e violas, violinos, violoncelo e contrabaixo). The woodwinds play a melodic line starting at measure 33 with a forte dynamic. The strings provide a rhythmic accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4.

Figura 58 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Terceiro movimento “Enterro na Rede”.
Início da reexposição (A’).

Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música,
2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 42-43.

O Tema 2 é reexposto, também em dinâmica “forte”, a partir do compasso 39 com anacruse, inicialmente com violinos, oboés e flautas, porém, rapidamente o *tutti* orquestral envolve toda a sonoridade e, com o auxílio do prato suspenso em rulo, outro clímax faz ressoar, dissipando-se a energia e a densidade sonora em um diminuindo gradativo. O roteiro harmônico também dá direção a esse trecho, percorrendo os tons de si bemol maior (compasso 39), si bemol menor (compasso 40), mi bemol eólico (compasso 41), chegando ao clímax com o ré lídio (compasso 42), dissipando-se e estabilizando-se em um processo de harmonização para lá lídio (compassos 43 – 47). Seria esse modo lídio uma referência à harmonia da música folclórica nordestina?

Figura 59 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Terceiro movimento “Enterro na Rede”.
Reexposição do Tema 2.

Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música,
2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 43-44.

Interessante pensar que o prato suspenso no trecho anterior, segundo a partitura, deve ser executado em rulo com baqueta de feltro, o que torna o som mais aveludado e

mais amálgama, já determinando o aspecto desse momento. Isso sugere, em princípio, que o ruído do prato deve soar, ao máximo, como um som contínuo, impulsionando o crescendo e o diminuindo do trecho.

A *Coda* acontece a partir do compasso 48 com anacruse, reexpondo de maneira reduzida o tema 1, em dinâmica “piano”, nos violoncelos e contrabaixos, alargando as últimas notas, ressoando, logo após, nas madeiras em notas longas. Essa finalização com o tema inicial nos graves, de maneira soturna (em dinâmica piano), sucedida pelo acorde dissonante (igualmente em piano) nas madeiras, produz um efeito expressivo muito forte. A retomada da ideia da redução de recursos após duas eclosões dramáticas, em *tutti* orquestral, e a dispersão de sua energia, torna o trecho quase hipnótico e extremamente atrativo.

Figura 60 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Terceiro movimento “Enterro na Rede”. Coda.

Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 45.

A compositora Marisa Rezende (nascida em 1944) afirma que “compor significa, entre outras coisas, fazer escolhas” (REZENDE apud FERRAZ, 2007, p. 77)²¹. Pode-se dizer que as principais escolhas do compositor petropolitano, nessa obra, foram guiadas por forças visuais que geram associações, compondo a ambiência sonora em que se transita a obra, utilizando-se de elementos tradicionais, como a concepção harmônica diatônica e a forma sonata clássica. Para um compositor que participou por, aproximadamente, cinco anos do Grupo Música Viva, representando a vanguarda musical da época no Brasil, Guerra-Peixe busca na tradição as referências sonoras para a obra.

²¹ REZENDE, Marisa. **Pensando a composição**. In FERRAZ, Silvio. **Notas. Atos. Gestos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. P. 77 – 85.

Essa busca pelas referências tonais e modais na música, teria conexão com o figurativismo do quadro? Além do figurativismo, a carga emocional, os “*perceptos*” e “*afectos*”, os “blocos de sensações” advindos da pintura parecem ter sido determinantes para a utilização de certas sonoridades. Propositalmente, o compositor reduz os seus recursos musicais no início da música, o que contribui com certos aspectos de miséria e desolação, retratados de maneira visceral pelo pintor paulista.

A seção B (desenvolvimento) sugere um pequeno roteiro para evocar elementos do quadro. A presença dos tímpanos remetem ao cortejo fúnebre retratado pela pintura, devido à sensação de marcha lenta e marcada. O início suave, com um crescendo gradativo de intensidade e de orquestração, e o desenvolvimento harmônico do trecho, chegando ao clímax dissonante e tenso, trazem à tona uma sensação de movimento, como se o cortejo estivesse longe (início da seção), e se movesse para próximo (clímax), percebendo-se o aspecto emocional de maneira mais intensa quando perto (momento de maior densidade sonora, tanto na dinâmica e orquestração, quanto na harmonia, momento exato retratado na pintura).

2.3.4. Bumba-meu-boi

Assim como muitos elementos da cultura brasileira, o “Bumba-meu-boi” é um misto cultural popular. A influência vinda dos “autos” (complexo de poesia, teatro, música e dança) portugueses, aos poucos mistura-se com as culturas indígenas e africanas, culminando em manifestações populares diversas (SANTOS, 2011, p. 41). Santos afirma que

o auto do Bumba-meu-boi identifica-se como manifestação popular, que tem a figura do boi como centro de atração, salientando o seu relacionamento especial com o homem por meio da música, do canto e da dança. (SANTOS, 2011, p. 41)

A autora ainda relata que esse fenômeno Bumba-meu-boi “se apresenta muito claramente como denúncia de uma realidade”, e que, por isso, possui intensa repercussão social (Ibit, p. 45). Ela explica que “sua influência é sensível e excepcional” e que a sua função sensibilizante estaria relacionada ao termo “Bumba”, que tem o sentido de choque, batida, pancada. “Bumba-meu-boi é então uma expressão que sugere: Bate, chifra, meu boi!” (Ibit, p. 45).

Apesar desse pensamento sobre a origem do Bumba-meu-boi, é impossível precisar qualquer tipo de surgimento dessa tradição, sendo colocado pela própria autora como apenas probabilidades (Ibit, p. 46). Segundo a autora, alguns estudiosos consideram ser uma adaptação dos teatros catequéticos, feita por “escravos, negros, índios e mestiços”, expressando uma “busca de afirmação, de identidade dos grupos que sobrevivem na sociedade de então, na condição de dominados, destacando-se entre esses os negros”, muitas vezes, havendo uma separação entre povo e elite (Ibit, p.46).

Maria Carvalho (apud SANTOS, 2011, p. 47) afirma que o “Bumba-meu-boi” é “tido como uma dança dramática largamente praticada no Brasil” e aponta as suas diversas versões em vários estados brasileiros, apresentando diferentes denominações, como:

Bumba-meu-boi no Maranhão; Boi Bumbá ou Boi de Reis no Amazonas e Pará; Boi Calemba ou Bumba em Pernambuco; Boi Surubim no Ceará; Boi-Surubi em várias outras regiões do Nordeste; Boi-Duro, Mulinha-de-Ouro ou Dromedário na Bahia; Boi de Mamão no Paraná e Santa Catarina; Boizinho ou Boi-de-Reis no Espírito Santo; Folgado do Boi ou Reis do Boi em Cabo Frio e outras regiões do Rio de Janeiro. (CARVALHO apud SANTOS, 2011, p. 47-48)

Na sua “essência de reivindicação política e social” (SANTOS, 2011, p. 48) a encenação do auto “Bumba-meu-boi” trabalha com personagens de figura humana, como Pai Francisco, Mãe Catirina, Amo (dono do boi), Rajados (dançarinos coadjuvantes do Amo), Dona Maria, o vaqueiro, o negro escravo, a mulher do vaqueiro, o doutor, o capitão, rapazes, Caboclos de Pena (ou Caboclos Reais), índias (que dançam nas toadas) e Mutuca (mulher acompanhante dos “boieiros”); figuras de animais, como o boi, a burrinha, o cavalo, o cavalo marinho, a ema, carneiros, urubus, garças e águias; e figuras de fantasia, como a Caipora²² e Cazumbá²³ por exemplo (Ibit, p. 48-49 e 84-86). Aos personagens, há sempre uma adaptação ao imaginário do público, incorporando outros tipos como padres, barbeiros e curandeiros (Ibit, p. 50).

Apesar das variações no conteúdo, a estrutura da celebração segue a mesma em todas as vertentes de Bumba-meu-boi: 1. Batismo (onde o boi aparece pela primeira vez,

²² Caipora - Entidade folclórica Tupi-Guarani que habita as florestas, protegendo os animais e reinando sobre eles. Confunde os caçadores com ruídos e assobios. É associada a ações fracassadas, má sorte e infelicidade. Sua aparência se assemelha a uma índia com cabelos vermelhos montada em um peccarídeo (espécie de porco do mato). (<https://pt.wikipedia.org/wiki/Caipora>)

²³ Cazumbá – Entidade folclórica, mágica, não humana, mascarada que inicia as brincadeiras da representação do Bumba-meu-boi, comunicando-se tanto com o público quanto com as personagens. (<http://al.ma.leg.br/noticias/43898>)

para o seu batismo); 2. Apresentações Públicas (conjunto de toadas em apresentações de duas a três horas); 3. Auto ou Comédia (são as representações teatrais e danças propriamente ditas, com determinadas toadas temáticas); 4. Morte do Boi (tradição de uma festa em três dias: os dois primeiros representando a fuga, captura e sacrifício do boi) e Lava-pratos (terceiro dia e etapa final da cerimônia); (Ibit, p. 92-97).

2.3.4.1. Quadros “Bumba-meu-boi”

A série de quadros intitulados “Bumba-meu-boi” apresenta características estilísticas semelhantes às outras séries, porém apenas referente às décadas de 1940 e 1950. Com esse tema, encontramos quadros datados apenas nessas duas décadas. Outra característica interessante é o fato de Portinari representar como figuras centrais apenas homens e cavalos em seus quadros “Bumba-meu-boi”. A referência ao personagem equino está na figura do “Cavalo-Marinheiro”, relacionado ao personagem “Capitão” (Oficial da Marinha) (SANTOS, 2011, p. 49). Outra referência está na personagem “Burrinha”, que “é o segundo animal mais importante do espetáculo, inferior apenas ao boi” (Ibit, p. 86).

O quadro da Figura 61 é um desenho a grafite sobre um suporte colado em cartão (<<https://artsandculture.google.com/asset/bumba-meu-boi/fQEGN20FC2Pgzg?hl=pt-BR>>). Possui um caráter de esboço, com traços rápidos e sem detalhes, representando uma celebração do Bumba-meu-boi. Na gravura, observa-se em primeiro plano um cavalo do Bumba-meu-boi, podendo ser associado ao cavalo marinho ou à burrinha, e uma dançarina (podendo-se associar às índias que dançam nas toadas). Em segundo, há dois músicos (clarinetista e cavaquinista) e um dançarino (podendo-se associar aos “Rajados”, que são dançarinos coadjuvantes). Pode-se perceber a movimentação das figuras e o ambiente dançante através da inclinação dos personagens, da posição de seus pés e a sugestão sutil de suas roupas em traços rápidos e precisos.



Figura 61 – PORTINARI, Cândido. Bumba-meu-boi, 1942. 1 original de arte, grafite, 30 cm x 22 cm.

Fonte: Google Arts and Culture / Projeto Portinari.

Disponível em <https://artsandculture.google.com/asset/bumba-meu-boi/fQEGN20FC2PgZg?hl=pt-BR>

O quadro de 1942 (Figura 62) apresenta características mais típicas das pinturas da década de 1940. O ambiente noturno ressalta no primeiro contato com o quadro, podendo-se considerar um dos pontos de impacto no espectador. Estão representados, no quadro, o cavalo do Bumba-meu-boi, com cor branca e manchas vermelhas, o homem que o representa (levemente à direita) e um homem sentado ao chão (extremamente à esquerda, observando o personagem central do quadro). A iluminação lateral, da esquerda para a direita, e a predominância de cores em tons azulados e escuros, propõem esse ambiente noturno e misterioso. Diferentemente do quadro anterior, neste não há a impressão de uma festa, mesmo apesar do que parece ser uma cuíca (instrumento musical de percussão) nas mãos do personagem ao chão. O aspecto do quadro não nos permite pensar em uma representação festiva, mas, sim, bastante sombria. Além das cores escuras e sem muito contraste, os personagens se apresentam de maneira séria e sem expressão festeira. A afeição do cavalo é bastante forte, com a boca aberta, exibindo seus dentes, com pequenas manchas vermelhas, sendo uma no olho que, diante do contexto do quadro, pode-se comparar à manchas de sangue. Com a imagem desse quadro pode-se pensar no momento da morte do boi, na qual são representados a fuga, a captura e o sacrifício do boi (no caso da pintura, do cavalo).

Como vimos em outras séries de quadros, de boa parte das obras da década de 1940 emerge esse aspecto noturno e sombrio, muito provavelmente tratando-se de uma

fase artística da época. Os temas ditos nacionais são tratados sob uma ótica que pode-se dizer mais pessimista, sem muitas variações de cores e contrastes.



Figura 62 – PORTINARI, Cândido. Bumba-meu-boi, 1942. 1 original de arte, óleo sobre madeira, 44 cm x 32 cm.

Fonte: Google Arts and Culture / Projeto Portinari.

Disponível em < <https://artsandculture.google.com/asset/bumba-meu-boi/5AEmLuJ6c2iBuA> >

Como também visto anteriormente, na década de 1950, Portinari produz trabalhos bastante diferentes, com muitas cores e contrastes, emanando sensações que contrastam aos trabalhos da década de 1940. O quadro de 1956 é uma pintura típica dos anos 1950, apresentando cores vivas e pulsantes, em contraste com o quadro anterior, que as nuances se tornam mais evidentes que as cores, podendo-se quase comparar com um preto e branco. Neste, percebe-se a festa de Bumba-meu-boi, através das cores e dos personagens. O quadro possui três personagens, além do cavalo do Bumba-meu-boi que, como dito anteriormente, associa-se a alguns personagens, como o cavalo, o cavalo marinho e a burrinha. Em primeiro plano, observa-se o homem com o cavalo e seus braços para frente, como uma coreografia, uma dança. Em segundo plano, há dois homens, sendo um deles músico com uma clarineta, o que potencializa a sensação de festejo e celebração.



Figura 63 – PORTINARI, Cândido. Bumba-meu-boi, 1956. 1 original de arte, pintura a óleo, 168 cm x 198 cm.

Fonte: Google Arts and Culture / Projeto Portinari.

Disponível em https://artsandculture.google.com/asset/bumba-meu-boi/ZwGK-H9_dKL1Uw?hl=pt-br

Pode-se dizer que o quadro “Bumba-meu-boi”, de 1959, se aproxima a um caleidoscópio de cores e formas, emanando movimento, vivacidade e sonoridade. Ao primeiro contato, a pintura nos envolve em uma aura de felicidade, sons e muita festa. A sugestão musical acontece por um dos personagens tocando clarineta e os outros em posição que induz estarem dançando. A composição do quadro acontece em quatro planos, sendo um personagem para cada: uma criança em primeiro plano, o cavalo do Bumba-meu-boi e seu ator com a fantasia em segundo, o músico em terceiro e uma dançarina em quarto plano. A construção das figuras e do cenário acontece toda através de várias pequenas formas geométricas e cores claras, vivas e contrastantes, provocando a sensação de movimentos e sonoridades, acentuando a sugestão festiva.



Figura 64 – PORTINARI, Cândido. Bumba-meu-boi, 1959. 1 original de arte, óleo sobre madeira, 32,50 cm x 32,50 cm.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Disponível em < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1983/bumba-meu-boi>>

2.3.4.2. Música “Bumba-meu-Boi”²⁴

“Bumba-meu-boi” é o quarto movimento da obra “Tributo a Portinari” de César Guerra-Peixe. Apesar de conter algumas nuances correspondentes à estética expressionista dos quadros da série “Bumba-meu-boi” de Portinari, a sua principal característica é expressar de maneira semiótica alguns pontos da representação do Bumba-meu-boi na cultura do norte do país. Portanto, a temática da série de quadros se torna mais importante para essa música do que propriamente os quadros. Ao longo da análise, serão tratados esses pontos que, diferente dos outros movimentos da obra musical, o compositor se utiliza mais da representatividade do folclore “Bumba-meu-boi” e não tanto dos “blocos de sensações” dos quadros.

Os elementos que definem a sua estrutura são tempo e tema (melódico-rítmico). Andamentos e temas diferentes identificam as seções. Essas alternâncias, principalmente, no tempo fazem com que a música ganhe energia e brilho, renovando-se a cada seção.

²⁴ Todas as figuras com a partitura da obra “Tributo a Portinari” deste subcapítulo foram extraídas da partitura GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. As reduções para piano e para dois pianos, presentes no texto, foram realizadas por mim, com a finalidade de proporcionar maior fluência de análise.

Fonte: Trecho extraído da partitura GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 46 – 47.

O Tema 2, em *Allegro moderato*, é mais enérgico e instável, composto por semicolcheias e colcheias. Neste, pode-se identificar, principalmente nas semicolcheias, elementos do frevo, dança típica do folclore nordestino (mais precisamente de Pernambuco) portanto, elementos folclóricos como representação semiótica das danças nas apresentações do “Bumba-meu-boi”. Almir Cortes Barreto expõe alguns elementos melódicos do frevo que podemos comparar com esse tema e com a sua variação na Seção B:



Figura 66 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”. Tema 2.

Fonte: Trecho extraído da partitura GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 48.



Figura 67 – Trecho da seção B do frevo “Freio a Óleo” de José Menezes.

Fonte: BARRETO, Almir Cortes. Improvisando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira. Campinas, 2012. Tese de Doutorado – Universidade Estadual de Campinas. P. 150.

O Tema 3, assim como no Tema 2, é constituído por semicolcheias na primeira parte, porém por colcheias e semínimas em síncopes na segunda, dispendo-se em ritmos semelhantes a modos de frevo, tanto na primeira parte, quanto na segunda.



Figura 68 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”. Tema 3.

Fonte: Trecho extraído da partitura GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 53 – 54.

Iniciando com um grupo acéfalo de semicolcheias, observa-se, no presente tema, uma semelhança com vários padrões melódicos do frevo. Ao comparar o Tema 3 com esses padrões, a influência da dança do frevo se torna mais evidente.

The musical score for Figure 69 consists of five staves of music in 2/4 time, with a key signature of two flats (Bb and Eb). The first staff begins with a repeat sign and is marked with G7 and Cm. The second staff features a series of eighth notes with accents, marked with Bb7 and Eb. The third staff has a repeat sign and is marked with Cm, F7, and Bb6. The fourth staff also has a repeat sign and is marked with Cm, F7, and Bb6. The fifth staff is marked with G7 and Cm.

Figura 69 – Padrões melódicos do frevo, iniciando ritmicamente de maneira acéfala.

Fonte: BARRETO, Almir Cortes. Improvisando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira. Campinas, 2012. Tese de Doutorado – Universidade Estadual de Campinas. P. 155, 160, 161, 163 e 164.

A segunda parte do tema, com síncopes e acentuações fora de tempo, também são fortes indicativos de frevo na melodia. Pode-se dizer, assim, que essa representatividade do elemento cultural é uma tentativa de fazer referência ao folclore dos “autos” da representação do “Bumba-meu-boi” do nordeste.

The musical score for Figure 70 consists of two staves of music in 2/4 time, with a key signature of two flats (Bb and Eb). The first staff is marked with Cm, F7, Bb6, and Gm. The second staff begins with a measure rest marked '5' and is marked with Cm, F7, Fm6, and G7.

Figura 70 – Padrões melódicos do frevo com síncopes.

Fonte: BARRETO, Almir Cortes. Improvisando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira. Campinas, 2012. Tese de Doutorado – Universidade Estadual de Campinas. P. 160 e 162.

O andamento inicial (Seção “A”) é “*Presto*” em 4/4, porém, a expressão “*Due Batute*” indica que a música deve fluir em dois tempos de mínimas, proporcionando mais fluidez e energia à peça. Compreendida entre os compassos 1 e 18, a Seção A apresenta-se em três frases:

Quadro 15: Estrutura da Seção A do quarto movimento “Bumba-meu-boi” de “Tributo a Portinari”;

Frases	Compassos	Elementos estruturais
Frase 1	1 – 8	Exposição do Tema 1;
Frase 2	9 – 14	Pequeno desenvolvimento do Tema 1;
Frase 3	14 – 18	Reexposição do Tema 1 com caráter conclusivo;

Fonte: Análise do autor da presente pesquisa.

A textura na seção A, nas três frases em geral, é homofônica, com a melodia do Tema 1 na flauta e no flautim, em uníssono, e o acompanhamento nas cordas e clarinetas. A escrita em notas repetidas, em ritmo de tercinas de colcheias, nos violinos imprime uma energia vibrante na peça, sugerindo um ambiente festivo, evocando a celebração do Bumba-meu-boi. As frases se interligam umas com as outras, com uma conclusão na última.

Presto ♩ = 56

Flauta e flautim

mf
Clarinetas e fagotes

Violinos 1 e 2

f *mf*
pizz.

Violoncelo

Figura 71 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”.
 Início do movimento, com a entrada do Tema 1.
 Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música,
 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 46.

A primeira frase da Seção A termina em suspenso, emendando em um pequeno link para a segunda.

Figura 72 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”.
 Fim da primeira frase da seção A, com o link para a segunda.
 Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música,
 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 47.

A segunda frase é um pequeno desenvolvimento do tema, com maior movimentação harmônica e rítmica, por consequência, maior tensão. A modulação atípica entre ré em modo lídio e mi menor, utilizando-se de uma sequência de acordes menores, em uma pequena sucessão cromática descendente (fá sustenido menor, fá menor e mi menor) nas cordas, no compasso 10, e a modulação direta para mi bemol menor, no compasso 12, induzem a uma sensação de instabilidade harmônica, provocando tensões harmônicas. A sequência de colcheias, em sobreposição às tercinas de colcheias nas cordas, produzindo uma polirritmia que acentuam a sensação de tensão no trecho.

2 (8^{va})
9 Flauta e flautim

9 Violinos 1 e 2
Viola

Violoncello

Figura 73 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”. Segunda frase da seção A.

Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 47.

A terceira frase da seção é marcada pelo aspecto de conclusão, dissipando-se sutilmente a tensão, através do prolongamento das figuras rítmicas do tema, com predominância de mínimas e semínimas, com poucas aparições de colcheias e uma semibreve na conclusão. As clarinetas e os fagotes fecham a seção com uma breve sequência de colcheias em acordes fechados.

14 8^{va} Flauta e flautim

Clarinetas e fagote

14 Viola

Violoncello

Figura 74 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”. Terceira frase da seção A.

Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 47.

A Seção B, acontece em andamento *Allegro Moderato*, entre os compassos 19 e 48. Essa seção apresenta e desenvolve o Tema 2, sendo o novo tema e o novo andamento os elementos que estruturam a seção. Três pequenas subseções constituem a seção, sendo que a primeira e a última são exposições do tema 2 e a subseção intermediária, um desenvolvimento.

Quadro 16: Estrutura da Seção B do quarto movimento “Bumba-meu-boi” de “Tributo a Portinari”;

Subseções	Frases	Compassos	Elementos estruturais
Subseção a	Frase 1	19 – 22	A exposição do Tema 2 e a orquestração são os principais elementos estruturais, com apenas os violoncelos e contrabaixos em uníssono;
	Frase 2	23 – 26	
Subseção b	Frase 3	27 – 36	Desenvolvimento do Tema 2;
Subseção a'	Frase 4	37 – 40	Reexposição do Tema 2 nos sopros;
	Frase 5	41 – 44	Reexposição do Tema 2 nas cordas;
	Frase 6	45 – 48	Finalização da Seção B, com colcheias nas cordas e madeiras;

Fonte: Análise do autor da presente pesquisa.

Para melhor fluidez da análise, as subseções da Seção B estão identificadas como “a”, “b” e “ a' ”, sendo “a” e “ a' ” exposições e reexposições do Tema 2, e “b”, um pequeno desenvolvimento do tema. A Seção B, como um todo, possui seis frases, sendo duas na Subseção “a”, uma na “b” e três na “ a' ”.

Na subseção “a”, ambas as frases possuem características muito semelhantes, com os mesmos elementos temáticos: dois grupos de semicolcheias (sendo o primeiro em trinado escrito e o outro com apenas duas notas em um intervalo de terça melódica descendente), e dois grupos de colcheias em *staccato*; e a mesma instrumentação:

violoncelo e contrabaixo. A diferença está na dinâmica, sendo forte a primeira frase e piano a segunda.

Figura 75 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”.
Seção B, subseção a.

Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 48.

A subseção “b” é um pequeno desenvolvimento do Tema 2, com violoncelos e contrabaixos variando o tema na dimensão das alturas, utilizando e prolongando o trecho de semicolcheias, predominando sequências de notas repetidas como variação. As flautas, os oboés, o xilofone, os trompetes e os trombones executam harmonicamente os intervalos melódicos do tema, ou seja, grau conjunto e terça. A nota mais aguda do acorde resultante gera uma sensação politonal no trecho, podendo-se associar ao aspecto expressionista e caricato dos quadros.

Figura 76 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”.
Seção B, início da subseção b.

Fonte: Trecho extraído da partitura GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 49.

Quanto à influência do folclore nesta variação, Barreto (2012, p. 154) afirma que “o uso de notas repetidas no contorno melódico é recursivo no frevo”. Ele também afirma

que essas notas repetidas variam entre grupos e geram deslocamentos rítmicos. Neste caso, o deslocamento rítmico acontece através da quebra da sequência de notas repetidas, da mudança de direção da sequência melódica e da orquestração. O fagote dobra os momentos de articulação melódica, chamando a atenção para esse trecho, e sopros e xilofone executam grupos de notas com ritmo em colcheias em *staccato* e acentuação fora do tempo forte do compasso. Isso induz o ouvido a perceber a sequência de semicolcheias das cordas também acentuadas, como expresso na Figura 77.

The image shows a musical score for the piece "Bumba-meu-boi" by César Guerra-Peixe. It is a score for orchestra and includes parts for Flautas, Oboés e Xilofone; Trompetes e Trombones (com prato suspenso); Viola, Violoncelo e Contrabaixo; and Fagotes. The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with accents and staccato markings. The dynamic is marked "f con ruidessa".

Figura 77 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”.
Seção B, início da subseção b com os deslocamentos de acentuação.

Fonte: Trecho extraído da partitura GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 49.

Barreto (2012, p. 154 e 162) cita exemplos de padrões melódicos de frevo com notas repetidas, elucidando ainda mais a questão dos grupos de notas repetidas e suas alterações na acentuação natural do compasso.

The image shows a musical score for a frevo melody. It is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with accents and staccato markings. The dynamic is marked "f con ruidessa". The score includes a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a single staff and includes a series of chords: Eb7, G7, C, E7, Cm, F7, Bb6, and Gm.

Figura 78 – Padrões melódicos do frevo, utilizando-se de notas repetidas.

Fonte: BARRETO, Almir Cortes. Improvisando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira. Campinas, 2012. Tese de Doutorado – Universidade Estadual de Campinas. P. 154 e 162.

A subseção “b” finaliza com o trecho em colcheias do Tema 2, em um contraponto entre o registro grave e o agudo, ou seja, instrumentos de registro semelhante em uníssono, entre os naipes de cordas e metais, produzindo um contraponto a duas vozes entre os registros extremos.



Figura 79 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”.
Seção B, finalização da subseção b.

Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 50.

A subseção “ a ’ ” é uma reexposição do Tema 2, com uma frase em dinâmica *mezzoforte* nas madeiras, uma em dinâmica *forte* nas cordas e uma terceira frase, em *piano*, com violoncelo, contrabaixo, clarinetas e fagotes, fechando a Seção B. Quando nas madeiras, apresenta-se em um intervalo terças entre as clarinetas e, funcionalmente (sem levar em conta a tessitura) em terças entre o oboé e o fagote. Quando nas cordas, tudo ocorre em uníssonos e oitavas.

The image shows a musical score for the fourth movement of 'Tributo a Portinari'. It consists of two systems of staves. The first system features Oboe and Clarinets (mf), Bassoon (mf), and Flutes, Oboes, and Clarinets (f). The second system features Flutes, Oboes, and Clarinets (mf), Trumpets (mf), and Strings (f con ruidenza). The score includes various musical notations such as triplets and dynamic markings.

Figura 80 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”. Seção B, subseção a’, duas primeiras frases.

Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 50-51.

A terceira frase utiliza-se apenas das colcheias finais do Tema 2, estendendo-se por quatro compassos com os instrumentos graves em uníssono. Interessante pensar que Guerra-Peixe trabalha essa frase com métrica com subdivisão ternária em compasso binário simples, causando uma elisão no trecho.

The image shows a musical score for the third phrase of the fourth movement of 'Tributo a Portinari'. It is a single system of staves for Violoncello and Contrabaixo. The score starts with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The notation includes various musical symbols and rests.

Figura 81 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”. Seção B, subseção a’, terceira frase. Finalização da Seção B.

Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 51.

A Seção A’ é o retorno do Tema 1, em andamento *Presto*, porém, agora, essa reexposição fica a cargo das cordas, com o violino 1 executando a melodia principal. Sua estrutura acontece em duas frases: a primeira entre os compassos 49 e 54 (incluindo um pequeno link) e a segunda, entre 55 e 59. Na própria edição da Academia Brasileira de Música há uma nota de rodapé informando que o andamento desta seção é levemente mais lento que a primeira seção, apesar da anotação “Tempo I”: de mínima em 56 bpm (seção A) para mínima em 52 bpm (seção A’). Assim como na Seção A, o campo harmônico é instável, transitando entre Ré em modo lídio e sol em modo frígio, através de um cromatismo direto (sem preparação), com um pequeno link que retorna ao Ré lídio

para a segunda frase, que é uma espécie de redução da primeira, finalizando a seção. A utilização de modos gregos pode ser considerado um elemento do folclore nordestino, em vista da cultura musical dessa região ser rica em melodias e harmonias modais. Com a predominância de acordes perfeitos e as modulações diretas a regiões tonais distantes, a harmonia pode remeter à estética dos quadros, com traços firmes, objetivos e figuras caricaturais.

Figura 82 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”. Primeira frase da Seção A’.

Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 52.

A Seção C é definida pelo Tema 3, que, como visto anteriormente, se assemelha muito a elementos do ritmo de frevo, dança popular em Pernambuco, onde Guerra-Peixe permaneceu por dois anos. Uma das características mais marcantes desta seção é o tratamento orquestral em blocos instrumentais: o compositor trabalha diálogos entre blocos de metais, blocos de cordas e blocos de madeiras. Porém, em grande parte dos casos, cordas e madeiras juntos contrapõe os metais.

A presente seção se estrutura em quatro subseções, quase como um pequeno rondó.

Quadro 17: Estrutura da Seção C do quarto movimento “Bumba-meu-boi” de “Tributo a Portinari”;

Subseções	Frases	Compassos	Elementos estruturais
Subseção a	Frase 1	59 (com anacruse) – 63	Exposição do Tema 3 em unísono nos metais;
	Frase 2	64 (com anacruse) – 69	
Subseção b	Frase 3	70 – 78	Desenvolvimento do Tema 3 nas madeiras,

			acompanhado pelas cordas;
Subseção a'	Frase 4	79 (com anacruse) – 82	Reexposição do Tema 3 em cânone entre grupo de metais e cordas com madeiras,
	Frase 5	83 (com anacruse) – 88	
Subseção c	Frase 6	89 – 92	Desenvolvimento com grupos de notas repetidas, do Tema 3, com diálogo entre blocos de instrumentos;
	Frase 7	93 – 96	
	Frase 8	97 – 103	

Fonte: Análise do autor da presente pesquisa.

Na subseção “a”, o tema é apresentado nos metais em intervalos justos entre os instrumentos as (uníssonos, oitavas, quartas e quintas), finalizando a primeira frase com o auxílio das clarinetas, dos fagotes e dos tímpanos. Como visto anteriormente, esse tema possui muita semelhança com o frevo, tanto no trecho em semicolcheias, quanto no trecho em sínopes, possivelmente sofrendo a sua influência e, ao mesmo tempo, buscando uma provável remissão ao folclore nordestino, berço das representações de “Bumba-meu-boi”, através dessa dança.

The image shows a musical score for the first phrase of Section C. It consists of three staves. The top two staves are for Clarinetas, Fagotes e Tímpanos, and the bottom staff is for Metais. The music is in 2/4 time. The metal part starts at measure 59 with a forte (f) dynamic and consists of a series of chords and intervals. The woodwind part enters in measure 83 with a melodic line.

Figura 83 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”. Primeira frase da Seção C.

Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 53-54.

ritmo dos sopros com trinados eventuais, o que possivelmente remete ao personagem militar “Capitão”, que era um oficial da marinha, na representação do Bumba-meu-boi.

Figura 86 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”. Subseção “b” da Seção C.

Fonte: Trecho extraído da partitura GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 55-56).

A subseção “a” (entre os compassos 79 e 88) é uma pequena reexposição do Tema 3, em duas frases com textura em fugato²⁵ entre blocos de instrumentos. Dois blocos se formam em um contraponto significativo: é o único momento com textura contrapontística imitativa na obra inteira. E isso acontece com o Tema 3, onde há mais elementos comparativos com o frevo. É possível supor que Guerra-Peixe possa ter representado grupos de dançarinos “duelando” em apresentação. Na definição dos personagens, Santos (2011, p. 48) cita dois grupos de dançarinos: os “Rajados”, que são dançarinos coadjuvantes do dono do boi, e as “Índias”, que dançam nas toadas. Dessa maneira, podemos dizer que, mais uma vez, neste movimento, o compositor petropolitano se utiliza da representação semiótica do folclore, e não da sensação sinestésica, como nos movimentos anteriores, para dar um sentido próximo aos quadros da série “Bumba-meu-boi” de Portinari.

²⁵ Fugato: “Termo usado para uma passagem fugal (contrapontístico imitativo) em um movimento de resto não contrapontístico.” (SADIE, 1994, p. 348)

Figura 87 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”. Subseção “a’ ” da Seção C.

Fonte: Trecho extraído da partitura GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 56-57).

Para finalizar esta subseção “a’ ”, há uma pequena coda (entre os compassos 86 e 88), em uníssono entre as madeiras e as cordas de registro agudo, utilizando-se de outros elementos do frevo:

Figura 88 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”. Finalização da subseção “a’ ” da Seção C.

Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 57).

Figura 89 – Três padrões melódico-rítmicos do frevo.

Fonte: BARRETO, Almir Cortes. Improvisando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira. Campinas, 2012. Tese de Doutorado – Universidade Estadual de Campinas. P. 150, 154 e 162.

A subseção “c” (da Seção “C”) possui três frases derivadas do Tema 3. As duas primeiras são idênticas, em textura, e formam uma marcha harmônica: a frase de quatro compassos se repete um grau acima. A sua textura acontece em blocos de instrumentos. Em primeiro plano sonoro, há um diálogo entre madeiras e cordas (ambas em registros médio-agudos), em semicolcheias com pequenos grupos de notas repetidas: as madeiras descendendo um grau a cada pulso e as cordas ascendendo como uma espécie de resposta musical. Os metais, os contrabaixos, os violoncelos e a caixa militar executam um acompanhamento em ritmo marcial, resultando, através de sua métrica, a sensação de dança, podendo-se comparar a sobreposição de três padrões de frevo.

The image shows a musical score for the piece "Bumba-meu-boi" by César Guerra-Peixe. The score is divided into two systems. The first system includes staves for "Madeiras" (Woodwinds) and "Metais" (Metals), both marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system includes staves for "Violinos e Violas" (Violins and Violas) marked *mf*, "Caixa Militar" (Military Drum) marked piano (*p*), and "Contrabaixo e Violoncelo" (Double Bass and Cello). The score is marked with a measure number of 89 and a rehearsal mark of 7. The notation features complex rhythmic patterns with accents and slurs, characteristic of the Frevo style.

Figura 90 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”. Primeira frase da subseção “c” da Seção C.

Fonte: Trecho extraído da partitura GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 57-58).

This image shows a single staff of musical notation for the first phrase of the sub-section "c". The notation is in 2/4 time and features a series of eighth notes with accents, characteristic of the Frevo style. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).



Figura 91 – Três padrões melódico-rítmicos do frevo.

Fonte: BARRETO, Almir Cortes. Improvisando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira. Campinas, 2012. Tese de Doutorado – Universidade Estadual de Campinas. P. 147 e 154.

A terceira frase da subseção “c” é um pequeno diálogo, porém intenso, entre madeiras e metais, fechando a Seção C de maneira ruidosa. O que mais chama a atenção nesse trecho é a energia latente, com dinâmica forte e muitos acentos, tanto em tempo, quanto em fora de tempo, e a sonoridade áspera produzida por acordes politonais e os pequenos *glissandi* nos metais, nos dois últimos compassos. O tema utilizado para esse final de seção é um pequeno fragmento do Tema 2, com uma inversão na direção dos intervalos. A bordadura superior que ocorre no primeiro grupo de semicolcheias do tema, torna-se, nesta variação, uma bordadura inferior. A sucessão de acordes “opositores” sobrepostos, como, por exemplo, lá menor e mi bemol aumentado em dinâmica “forte” nos metais, causa uma sonoridade ruidosa, bastante áspera dentro do contexto do movimento. Pode-se dizer que é o momento mais tenso, até então, precedido por uma pausa com fermata. Os *glissandi* nos metais em acordes politonais só intensificam essa tensão, tornando-se, praticamente, gritos de desespero.

Figura 92 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”. Primeira frase da subseção “c” da Seção C.

Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 59-60).

O que se segue a isso, a seção A'', é um retorno ao Tema 1. Nesse caso, ele é reapresentado com uma roupagem inteiramente nova, contrastando com as seções anteriores em um andamento mais lento, em uma espécie de marcha fúnebre. Um fagote solo executa o tema de maneira melancólica e introspectiva. As cordas intervêm com respostas simples em uníssono, em piano, com a indicação “*poco arco*”, tornando o trecho ainda mais soturno. A percussão presente nesta seção, ou seja, tímpanos, pratos e caixa clara, tocados em dinâmica piano, ajudam na sensação de uma marcha lúgubre, como se transitasse um cortejo silencioso.

The image shows a musical score for the first phrase of section A'' in the fourth movement of 'Bumba-meu-boi'. The score is in 4/4 time and marked 'Andante' with a tempo of 72. It features three staves: Fagote (Bassoon), Tímpanos (Timpani), and Cordas (Strings). The Fagote part starts at measure 106 with a melody in a minor key, marked *mf*. The Tímpanos part provides a rhythmic accompaniment with a steady pulse, marked *p*. The Cordas part consists of simple harmonic accompaniment in unison, marked *p*. The score is numbered 106 at the beginning and 9 at the end of the phrase.

Figura 93 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”. Primeira frase da Seção A''.

Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 60-61.

Andante ♩ = 72

Tímpano



p

Pratos *p*

p

Caixa Clara

Figura 94 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”. Percussão em ritmo de marcha lenta, na Seção A’’.
 Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 60.

Com uma variação do Tema 2, a seção D é um retorno ao primeiro andamento do movimento, com bastante energia em rítmica de semicolcheias. Seu caráter é transitório, transparecendo ser um grande link para a *Coda*. Sua harmonia é simples, com tríades tonais simples, porém, na sua rítmica, percebe-se uma sobreposição de padrões de frevo. Comparando as figuras 93 e 94 entre si, observa-se uma forte semelhança entre seus ritmos. O compositor padroniza esses ritmos por quase toda a seção, trabalhando, mais uma vez, com a instrumentação em blocos: violinos com o padrão de frevo em semicolcheias; cordas e metais (ambos em seus registros graves) mantêm o padrão de frevo com colcheia pontuada e semicolcheia; e madeiras com uma variação da parte final do Tema 1 (em colcheias).

10
128

Madeiras

f

Metais

128 Violinos 1 e 2

f brillante

Cordas

f

Figura 95 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”. Início da Seção D.

Fonte: Trecho extraído da partitura GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 63.

Figura 96 – Dois padrões melódico-rítmicos do frevo.

Fonte: BARRETO, Almir Cortes. Improvisando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira. Campinas, 2012. Tese de Doutorado – Universidade Estadual de Campinas. P. 150 e 160.

Entre os compassos 144 e 147, há um aumentativo das figuras que compõe a variação do Tema 2, de semicolcheias para colcheias, sobrepondo as semicolcheias dos violinos, preparando-se para a *Coda*. A harmonia acontece em tríades tonais, o que dispersa a tensão da seção anterior, proporcionando uma atmosfera mais otimista.

Figura 97 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”. Início da Seção D.

Fonte: GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 67.

A *Coda*, que pode ser considerada uma seção “A’””, é um novo retorno ao Tema 1, como uma variação apoteótica, como se a energia do movimento desembocasse nessa variação. O primeiro compasso do tema é apresentado três vezes, de maneira idêntica, nos sopros (madeiras e metais), em dinâmica forte, com alteração apenas na harmonia. Essa, por sua vez, comporta-se como marcha harmônica descendente, o que caminha para uma estabilização gradual de energia.

Figura 98 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”. Início da *Coda*.

Fonte: Trecho extraído da partitura GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 68.

Essa sequência é interrompida por três compassos com acordes acentuados em um *tutti* orquestral com sonoridade áspera em um dos padrões rítmicos do frevo. Em comparação, pode-se perceber uma semelhança forte entre essa finalização da obra e o padrão rítmico abordado. A única diferença é o prolongamento do som no segundo toque. O último acorde é um pulsar rápido da orquestra, com um pequeno glissando nas notas, recuperando rapidamente a sonoridade ruidosa dos últimos acordes da Seção C.

Figura 99 – GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari, 1991. Quarto movimento “Bumba-meu-boi”. Fechamento da obra.

Fonte: Trecho extraído da partitura GUERRA-PEIXE, César. Tributo a Portinari. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra. P. 69.

Figura 100 – Padrão melódico-rítmicos do frevo, comparável ao fechamento da obra.

Fonte: BARRETO, Almir Cortes. Improvisando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira. Campinas, 2012. Tese de Doutorado – Universidade Estadual de Campinas. P. 160.

É plausível pensar que o Tema 1 sirva como um *leitmotiv*²⁶, representando o boi, personagem principal do Bumba-meu-boi, devido à sua recorrência intercalada com os

²⁶ Leitmotiv – “Tema ou idéia (sic) musical claramente definido, representando ou simbolizando uma pessoa, objeto, idéia (sic) etc., que retorna na forma original, ou em forma alterada, nos momentos adequados, numa obra dramática” (SADIE, 1994, p. 529)

demais temas. Na representação do Bumba-meu-boi, Santos (2011, p. 92 – 97) expõe um roteiro em quatro partes, vistas anteriormente. Ao comparar esse roteiro com as seções da música “Bumba-meu-boi” do Tributo a Portinari, de Guerra-Peixe, é surpreendente o encaixe entre as seções.

A primeira dessas partes é o “Batismo” do boi, na qual podemos atribuir relação com a Seção “A” e a exposição do Tema 1, que representará o boi em toda a peça, como um *leitmotiv*. Esse tema, é leve e jovial, e o seu acompanhamento é vibrante, com tercinas de colcheias em notas repetidas, possivelmente representando a virilidade da juventude do boi.

A segunda parte são as “Apresentações Públicas”, marcadas por um conjunto de toadas cantadas por personagens da representação. A terceira é o “Auto” ou a “Comédia”, constituindo-se em apresentações teatrais e danças. Os temas 2 e 3, nas seções B e C, possuem elementos muito próximos ao frevo, que é uma dança típica nordestina, onde a cultura do “Bumba-meu-boi” é mais intensa. Pode-se associar esses elementos dançantes dos temas às apresentações de dança e teatro dessas partes.

A quarta parte é a “Morte do Boi”, onde representa-se a fuga, a captura e o sacrifício do boi. Essa, pode-se relacionar à Seção C, da música de Guerra-Peixe, por ser a seção que possui maior número de subseções, que possivelmente evocam esse mini roteiro. Na subseção “a” da Seção C, há um fugato em blocos de instrumentos, sob um dos padrões do frevo, possivelmente aludindo à fuga do boi. A captura e o sacrifício podem ser ouvidos no fim dessa seção, onde acordes politonais nos metais fazem emergir sonoridades ásperas e cheias de tensão (compassos 98 – 101), eclodindo nos dois últimos compassos da seção (102 e 103), com dois ataques seguidos de glissando em uma sobreposição de acordes tonalmente distantes, causando dissonâncias ruidosas, próximas a gritos. Esse efeito pode ser remissivo ao sacrifício do boi, se pensar que imediatamente após isso, há uma fermata em uma pausa longa, simbolizando um momento de silêncio. (Seria esse o tradicional “minuto de silêncio”?)

Na seção seguinte da música, uma marcha fúnebre emerge da obra, com o Tema 1, ou seja, com a representação do boi. Esse momento, possivelmente, representa o sentimento fúnebre pelo boi que acaba de morrer. Também pode representar o seu cortejo fúnebre.

Segundo Santos (2011, p. 97), a última seção da cerimônia é o “Lava-pratos”, onde “desenterra-se o mourão (boi) ao som de Ladainhas e seus enfeites são distribuídos”. A música de Guerra-Peixe, em suas duas últimas seções retorna à energia do início, com

sobreposição de dois padrões de frevo. Isso pode facilmente remeter às ladainhas e à festa da distribuição dos enfeites.

3. Memorial do produto artístico

O presente capítulo é um memorial composicional da obra “Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*”, composta para *large ensemble* (facilmente adaptável para orquestra de câmara) e piano solista, de minha autoria. Essa composição toma como base o quadro “Palhacinhos na Gangorra” de Cândido Portinari, em que o pintor se utiliza de elementos expressionistas e caricatos para expressar as suas ideias e pensamentos sobre o tema. A composição musical se constrói na tentativa de tornar sonoras as forças não sonoras advindas do quadro, como diz o filósofo Gilles Deleuze (2007, p. 62). O objetivo deste relato é complementar a presente pesquisa, contribuindo com o estudo da multissensorialidade entre música e artes plásticas, através de uma experiência com a criação musical fundamentada em *perceptos* e *afectos* visuais, expondo elementos do processo de composição da obra, com o auxílio de textos de Gilles Deleuze, Marisa Rezende, Denise Garcia, Silvio Ferraz, Carole Gubernikoff, Maurice Merleau-Ponty e Gaston Bachelard.

3.1. “Compor significa, entre outras coisas, fazer escolhas. Compor significa muitas coisas, entre elas, poder fazer escolhas”²⁷

Quando comecei a vislumbrar a obra do grande pintor inglês Joseph Mallord William Turner (1775-1821), a vontade de compor música diante daquela variedade de luzes e cores era tanta que me angustiavam as ideias que sumiam diante do pentagrama. Toda aquela “explosão” de sons, entre timbres, nuances e gestos musicais, ao me deparar com as pinturas, logo me abandonavam quando me colocava ao piano, pronto a escrever. Somente alguns anos depois, quando conheci a trajetória do pianista virtuose Artur Cimirro, meu grande amigo e antigo colega de faculdade que há muito tempo não via, a vontade de compor sobre os quadros de Turner e as ideias musicais se conectaram através de estudos de técnica pianística. Dessa experiência surgiram os “Estudos Sobre Quadros de Turner Opus 3”, que são expressões musicais tomando como fundamento as forças visuais, os *perceptos* e *afectos* (DELEUZE, 1992, p. 2013), advindos de determinados quadros do pintor inglês. Ao mesmo tempo, esse ciclo de estudos verifica alguns pontos

²⁷ REZENDE, Marisa In: FERRAZ, Silvio (org.). **Notas. Atos. Gestos.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 77.

da técnica pianística, contribuindo um pouco com a vasta literatura do instrumento. Logo, compus quatro peças tendo como base os respectivos quadros: “Luar (1840)”, “O Sol a pôr-se entre Nuvens Negras”, “Tempestade de Neve (1842)” e “Paz – Sepultura Marítima”. Para esse último quadro, é interessante ressaltar que me ocorreu um estudo somente para a mão esquerda, predominando a relação entre o preto e as cores escuras com os graves do instrumento. O quinto estudo, “A Avalanche nos Grisons (1810)”, compus entre os anos de 2023 e 2024, ou seja, durante o período de mestrado. Neste, efeitos pianísticos que remetem à grandeza de montanhas, ao gelo da neve e ao movimento da avalanche são trabalhados à exaustão, através de clusters (pequenos e com as palmas das mãos) suaves e fortes, *glissandi* com ambas as mãos em teclas pretas e brancas simultaneamente, e de escalas rápidas, fechando o ciclo.

O filósofo francês Gilles Deleuze (2007, p. 62) explica que a “separação das artes, de sua autonomia respectiva, de sua hierarquia eventual, perde toda a importância” diante do problema comum entre elas: a captação e a expressão de forças.

Em arte, tanto em pintura quanto em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. (...) A tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis forças que não são visíveis. Da mesma forma, a música se esforça para tornar sonoras forças que não são sonoras. (DELEUZE, 2007, p. 62)

Deleuze (Ibid, p. 62) também argumenta que essa força permeia todas as manifestações artísticas sendo o elo entre elas, viabilizando as suas correspondências multissensoriais. Porém, muitas conexões se atrelam a essas correspondências interdimensionais que, aos poucos vão definindo a estrutura da composição. No caso desses estudos, a minha formação como pianista foi determinante para conectar substantivamente as forças visuais das pinturas com as forças sonoras da música. Assim como o “gatilho” para essa conexão, ou seja, o conhecimento da técnica excepcional, da virtuosística habilidade e da virtude musical de sutilezas de sonoridades do pianista Cimirro, através de sua rica trajetória expressa no documentário “*Artur Cimirro – The Documentary*”²⁸. Essas comunicações sensoriais, afinadas com o conhecimento técnico e a experiência instrumental, aos poucos, foram projetando cada efeito sonoro, cada harmonia, cada tema, cada ritmo.

²⁸ AIUB, Walter. **Artur Cimirro – The Documentary**. Disponível em: <https://youtu.be/n6YJ_w6Qfbc> acessado em 20 ago de 2023.

De acordo com a professora Carole Gubernikoff (apud FERRAZ, 2007, p. 12)²⁹, esse pensamento composicional está no nível da “construção”, na qual se encontra a captação de forças, “combinadas ou não com outras formas de expressão”, que movem o imaginário a criar música. Podemos dizer que esse é o momento em que o “devaneio” (BACHELARD, 1996, p. 1) ativa o ímpeto de criar, gerando transformação e vontade, mesmo que ainda sejam apenas no campo das ideias. Essas transformações do percebido, das sensações, em estruturas sonoras geram vontade de se fazer expressar; e essa vontade de se expressar gera mais transformações em um movimento cíclico retroalimentado.

Ao compor “Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*”, mais uma vez, a formação como pianista assume um papel fundamental na criação sonora, naturalmente combinando-se às outras forças atuantes no processo criativo, imprimindo um idioma concertante à obra, com passagens cadenciais enérgicas e bastante idiomáticas. A compositora Marisa Rezende (apud FERRAZ, 2007, p. 77-78) constata que, no início de sua carreira, a sua formação como pianista agia intuitivamente em suas escolhas composicionais. A compositora também afirma que “compor significa, entre outras coisas, fazer escolhas” (REZENDE apud FERRAZ, 2007, p. 77), o que é evidente no alvorecer do pensamento criativo. Começando pela escolha do que compor; se tiver base extra musical, o que será? Uma imagem, um poema, uma dança? Se for um quadro, sobre que quadro? Qual pintor? Qual instrumentação expressa melhor as “forças” (DELEUZE, 2007, p. 62) do quadro? Sobre qual contexto harmônico? Qual estética e estilo? Quais efeitos sonoros incluir ou predominar?

A compositora Denise Garcia (2007) relata que “não apenas palavras mas tudo o que nossos sentidos absorvem, registram, armazenam pode vir a ser imagens sonoras, pode ser o impulso para uma nova criação musical” (GARCIA apud FERRAZ, 2007, p. 53). Dessa forma, podemos concluir que a percepção dos sentidos – “o mundo sensorial” (SCHOENBERG, 2001, p. 56) – alimenta a criatividade, gerando associações com memórias, experiências, gostos e conhecimentos, podendo impulsionar o ímpeto composicional. Esse ímpeto, por sua vez, leva o compositor a um leque infindável de possibilidades e escolhas, adentrando a universos (ou seria multiversos?) sonoros, ou até mesmo sobrepondo esses universos a fim de uma determinada resposta sonora.

²⁹ GUBERNIKOFF, Carole. **A presença do presente**. In: FERRAZ, Silvio (org.). **Notas. Atos. Gestos**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 9-18.

As escolhas para se chegar à composição “Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*”, desde o argumento até a técnica, foram balizadas pela minha história de vida, na qual sempre tive inclinação para o desenho artístico e sempre fui fascinado por correspondências sinestésicas, pela multissensorialidade entre música e artes plásticas, de tornar sonoras as “sonoridades” de uma pintura. Silvio Ferraz (2005) argumenta que “existem imagens na poesia e na pintura que não são imagens visuais, nem sons, mas sonoridades, musicalidades, uma potência de tornar-se imagem musical” (FERRAZ, 2005, p. 27). Kandinsky (1970) transcende essa ideia quando menciona que

[...] se a ressonância harmoniosa corresponde por inteiro ao fim pictural dado, essa ressonância harmoniosa deve ser considerada o equivalente de uma composição. Ela torna-se a própria composição. (KANDINSKY, 1970, p. 45)

Esse nível de percepção coloca o apreciador em “comunicação com a consciência criante do poeta (artista)” (BACHELARD, 1996, p. 1). Quando observamos o quadro “Palhacinhos na Gangorra” de Portinari, num momento de “devaneio” (Ibit, p. 1), é fácil fazê-lo ressoar em nossa consciência, fazer-se ouvir a brincadeira dos palhacinhos em meio ao silêncio da paisagem desértica, as risadas singelas de crianças e o ruído do mover da gangorra. Essa escuta está localizada no maravilhamento de “um sujeito maravilhado” (BACHELARD, 1996, p. 1), numa apreciação ativa, com um pensamento crítico sobre a obra.

3.2. O Quadro “Palhacinhos na Gangorra”

Apesar de fazer parte da elite social, Portinari sempre carregou consigo a sua origem na cidade paulista de Brodósqui. Balbi (2003, p. 17) afirma que, para o painel “Paz”, pertencente à obra “Guerra e Paz” encomendada pela ONU, “a inspiração veio das memórias da infância em Brodósqui, a pequenina e rural cidade em que Portinari nasceu, no interior de São Paulo, em 1903.” A sua infância foi um dos principais temas para as suas pinturas. Portinari pintou vivências e testemunhos. Os trabalhadores do campo e os retirantes que ele via quando criança, as brincadeiras, o circo, as festas, tudo serviu como matéria prima para a sua arte. “Plantando Bananeira”, “Meninos soltando Pipas”, “Meninos pulando Carniça”, “Futebol em Brodósqui”, “Crianças Brincando”, “O Circo”, “Casamento na Roça”, “Baile na Roça”, “Banda de Música”, “Meninos na Gangorra”,

são alguns exemplos de pinturas inspiradas em suas experiências e testemunhos de infância. “Palhacinhos na Gangorra” junta-se a esse hall de obras inspiradas em sua época de criança, apesar de ter sido pintada cinco anos antes de seu falecimento, ou seja, época de intensa maturidade artística.

“Palhacinhos na Gangorra”, de Cândido Portinari, é um quadro pintado a óleo em tela sem moldura, em 1957³⁰. Na pintura, aparecem duas crianças vestidas de palhaço, brincando em uma gangorra formada por duas peças de madeira. A sua inclinação está com o lado esquerdo para baixo, próximo à terra, e o direito para cima, em suspenso. Ambas as crianças estão com roupa branca amarelada, como se estivessem sujas, com pequenas figuras quadradas e retangulares em vermelho, com chapéu vermelho em forma de cone, e com os pés descalços. A criança da esquerda está com as mãos seguradas na gangorra e a da direita, com as mãos para o alto, como se equilibrasse no ar. O cenário é um campo praticamente desértico, com um pequeno verde à esquerda, indicando uma vegetação rasa e escassa. O marrom do chão transmite a sensação de estarem sobre um chão de terra batida, típico de regiões rurais. À direita, em baixo, há dois brinquedos em formato de losango, um branco e um vermelho. O céu possui uma cor azul, levemente desbotada, com um círculo acinzentado, acima à esquerda, transmitindo uma indefinição sobre tratar-se de lua ou sol.

Três aspectos ressaltam aos olhos nessa pintura: a dualidade impregnada nas figuras e nos planos do quadro, a inclinação da gangorra e a predominância de figuras angulares e pontiagudas. Esses foram aspectos importantes para a percepção das “ressonâncias” do quadro e a escolha de materiais musicais para a composição.

A dualidade procede em alguns elementos: duas cores predominantes, marrom embaixo (representando terra) e azul acinzentado em cima (representando céu); dois meninos vestidos de palhaço, com roupas iguais; dois brinquedos no chão, à direita, como duas pipas ou dois piões; duas montanhas ao fundo; gangorra formada por duas madeiras; duas expressões contrastantes, a melancolia do cenário e a alegria brincalhona dos personagens. A inclinação da gangorra, com o lado esquerdo para baixo e o lado direito para cima, produz uma sensação de desequilíbrio, pois a figura de um dos palhacinhos

³⁰ PORTINARI, Cândido. **Palhacinhos na Gangorra**. Disponível em: <<https://g.co/arts/7xfwSh1Ku2GWQsyHA>> acessado em 18 ago de 2023.

está suspensa e com os braços para cima. É interessante pensar no ponto de equilíbrio em uma figura de gangorra, mencionado por Paul Klee³¹:

Inicialmente era coincidente com o seguimento horizontal “ab”; os dois segmentos tem o ponto C (ponto giratório) em comum. A causa da rotação, a metade esquerda se encontra por debaixo da metade direita do segmento, é deste lado que o bloco negro atua como compensação, da mesma maneira em que um levanta o braço contrário ao qual se desequilibra o corpo. (KLEE, 1999, p. 49) [tradução minha]³²

Em outras palavras, Klee argumenta que no momento em que o segmento “ab”, girando o ponto C, localizado no centro do segmento, se inclina com o lado “a” abaixo e “b” para cima, há a sensação de desequilíbrio, sendo compensado com uma figura (bloco negro) abaixo de “b” (Figura 101).

Outro ponto interessante desse estudo são os aspectos claro, brilhante (*hell*), no lado alto da gangorra, à direita na imagem, e escuro (*dunkel*), no lado baixo, à esquerda. Essas características são visíveis nas pinturas em que Portinari supostamente se utiliza desse estudo.

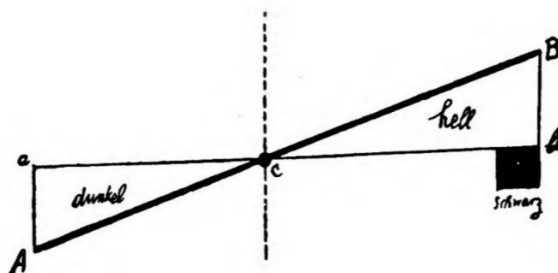


Figura 101 – KLEE, 1999, p. 49. Estudo de Paul Klee sobre uma imagem de gangorra;
Fonte: KLEE, 1999, p. 49

Curiosamente, mais de uma década antes do quadro “Palhacinhos na Gangorra”, Portinari parece se utilizar desse estudo de Klee em outras obras. No quadro “Meninos na Gangorra”, de 1944, ele pinta uma composição que se equilibra de maneira similar ao “Palhacinhos na Gangorra”, seguindo a mesma lógica estudada em Klee, porém, com

³¹ Texto resultado de suas aulas no curso de arte moderna da Bauhaus, a partir de 1919, onde exerceu a docência juntamente com o pintor Wassily Kandinsky. (KLEE, 1999, p. 8)

³² “Inicialmente era coincidente con el segmento horizontal ab; los segmentos tienen el punto C (pivote o punto giratorio) en común. A causa de la rotación, la mitad izquierda se encuentra por debajo de la mitad derecha del segmento, es de este lado que el bloque negro actúa como compensación, de la misma manera en que uno levanta el brazo contrario al lado hacia el cual se desequilibra el cuerpo.” (KLEE, 1999, p. 49)

mais elementos. Em primeiro plano, há quatro crianças, sendo duas na gangorra e duas ao chão: uma em pé, ao lado baixo da gangorra, e outra sentada, ao lado da parte alta, equilibrando o plano. Mais duas crianças se fazem observar em segundo plano, bem ao longe. Em um terceiro plano, observa-se um galpão e casas típicas de zonas rurais. As cores são ocre e as figuras disformes, característica das pinturas da década de 1940. O lado baixo da gangorra está à esquerda e possui cores mais escuras e sombreadas que o lado alto.



Figura 102 – PORTINARI, Cândido. Meninos na Gangorra, 1944. 1 original de arte, pintura a óleo, 56 cm x 45 cm.

Fonte: João Cândido Portinari.

Disponível em <https://artsandculture.google.com/asset/meninos-na-gangorra/sQHLXLFKhVODMA?hl=pt-BR>

No desenho a nanquim sobre papel, de 1951, ele ilustra apenas a gangorra e os indivíduos, um de cada lado. Também há uma sugestão de movimento através de pequenos arcos com inclinação sutil em direção oblíqua, acompanhando a gangorra. O desenho não apresenta muitos detalhes, assemelhando-se mais a um esboço para pinturas posteriores do que propriamente uma obra concluída. Este, talvez por esse aspecto de esboço, não expressa a iluminação descrita no estudo de Klee. Terá sido este um estudo para “Palhacinhos na Gangorra”?

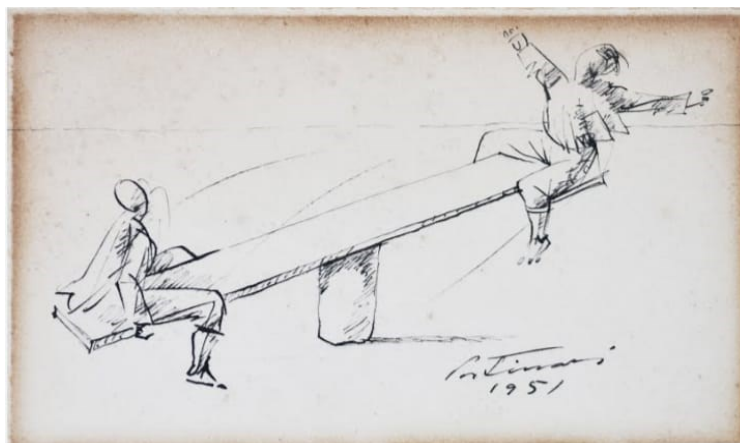


Figura 103 – PORTINARI, Cândido. Meninos na Gangorra, 1951. 1 original de arte, desenho a nanquim sobre papel, 10 cm x 17 cm.

Fonte: Projeto Portinari.

Disponível em <https://www.leilaodearte.com/leilao/2019/junho/66/candido-portinari-meninos-na-gangorra-13147/>

Já no quadro “Palhacinhos na Gangorra”, mantendo como referência o estudo de Klee, o equilíbrio se encontra nas figuras dos brinquedos abaixo do palhacinho que está suspenso (ponto “b” do segmento de Klee) e o círculo (lua ou sol) e as montanhas acima do palhacinho que está embaixo (ponto “a”) na gangorra, formando uma espécie de “X” entre as figuras. Quanto aos elementos de iluminação do estudo, percebemos bastante claridade (azul claro) no cenário, no lado alto da gangorra, à direita, e cores escuras (verde e marrom) no lado baixo, à esquerda, seguindo a orientação do estudo de Klee.

Quanto às formas angulares e pontiagudas, observa-se os chapéus em formato de cone, com pontas acentuadas, os dois brinquedos no chão, em formato de losango, os contornos quadráticos do figurino dos palhacinhos, e as madeiras retangulares da gangorra. Esses elementos contribuem para uma percepção mais expressionista do quadro, com sensações de aspereza e expressões caricatas (Figura 104).



Figura 104 – PORTINARI, Cândido. Palhacinhos na Gangorra, 1957. 1 original de arte, óleo sobre tela, 54 cm x 65 cm.

Fonte: Projeto Portinari.

Disponível em <https://artsandculture.google.com/asset/little-clowns-on-seesaw/cOGGadrHdiUjAw?hl=pt-br>

3.3. Música “Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*”³³

A música “Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*”, composta por mim entre os anos de 2022 e 2023, é a expressão de forças captadas nas impressões da pintura “Palhacinhos na Gangorra” de Cândido Portinari. As escolhas dos elementos constituintes dessa composição tomam como referência elementos potencialmente sinestésicos do quadro, como cores, traços, formas, cenário, o espírito dos “personagens” e algo que está para além dessa percepção visual, como a “sonoridade” (KANDINSKY, 1970, p. 43) e a “ressonância” (FERRAZ, 2005, p. 28) do quadro. Cada movimento da obra evoca sensações diversas provocadas pelos *perceptos* e *afectos* da pintura.

³³ Neste item, optamos por tratar o compositor na primeira pessoa, por se tratar de composição autoral.

O primeiro movimento – “*Allegro*” – ressalta o aspecto brincalhão das figuras dos palhacinhos, com toda a energia da infância, com trechos rápidos e outros lentos, pincelando temas dos movimentos seguintes. O segundo movimento – “*Largo*” – trabalha sob as sensações paradoxais entre o primeiro plano (personagens, brinquedos e gangorra) e o plano de fundo (cenário desértico, sol pálido, montanhas distantes), com temas que se contrastam e diferentes escalas que se entrelaçam. Para o terceiro movimento – “*Brincando*” – o foco é o espírito de brincadeira, leveza e certa ironia impressos pela pintura, ditando a energia da peça.

Ao campo harmônico, a escolha de se trabalhar sobre as duas escalas possíveis de tons inteiros decorre das dualidades intrínsecas ao quadro. Essas dualidades, expressam desde a ambivalência entre personagens e cenário, até o esquema binário das figuras: dois palhacinhos, duas madeiras constituindo a gangorra, dois brinquedinhos ao chão, duas montanhas ao fundo. Esse fator também exerceu influência determinante na escolha da instrumentação e das texturas da obra.

A orquestração é constituída por piano, cordas – dois violinos, uma viola, um violoncelo e um contrabaixo –, sopros – flauta, oboé, clarineta em si bemol, trompete em si bemol e trombone – e percussão – marimba (adaptável para xilofone), *glockenspiel*, tímpano e pratos. A textura é trabalhada com três grupos de instrumentos e piano: grupo das cordas, grupo da percussão e grupo dos sopros. Nesses grupos, formam-se subgrupos de acordo com o registro, o timbre e as famílias. Nas cordas, o subgrupo do contrabaixo e violoncelo e o subgrupo dos violinos e viola; na percussão, subgrupo dos *glockenspiel* e marimba e o subgrupo dos tímpanos e pratos; nos sopros, o subgrupo das madeiras e o subgrupo dos metais. Ou seja, agrupamentos sempre em pares, já pensando nas propriedades binárias do quadro.

Definidas as questões iniciais que decidem o universo sonoro da obra, permeando-se das impressões da pintura, a música começa a se construir por si só, como se não mais precisasse da referência pictórica. O espírito, o ambiente e as sensações transmitidas pelo quadro, uma vez assimilados, adentra-se em um universo de cores e sonoridades, não mais sendo necessário o suporte pictural do início. Bachelard corrobora afirmando que “uma imagem poética pode ser o germe de um mundo, o germe de um universo imaginado diante do devaneio de um poeta (artista)”, que “em sua novidade, abre um porvir da linguagem” (BACHELARD, 1996, p. 1 e 3). A partir desse “universo imaginado”, desse “porvir da linguagem”, com suas “relações de movimento” (JUNG, 2013, p. 14) e a “potência universal de suas conexões” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 328), a composição

se faz conforme a sua própria natureza, sua própria necessidade e sua própria vontade, de modo que “o artista não tem outra lei a não ser a regra individual da obra que vai fazendo, nem outro guia a não ser o presságio do que vai obter” (PAREYSON, 1993, p. 13). Pareyson (1993, p. 13) ainda afirma que “a obra é, ao mesmo tempo, lei e resultado de um processo de formação.” Quando uma imagem aciona um universo sonoro, os sons se constroem ao seu bel prazer, com suas próprias leis de atração e refração. A música, na fase de sua criação, se torna um “embrião” em formação, um organismo vivo que cresce de acordo com a sua natureza, com o seu alimento e suas condições de existência.

O compositor Silvio Ferraz complementa a ideia:

[...] uma ressonância, cujo efeito não é uma transposição em que uma coisa se mantém como referente a outra, mas simplesmente esquece da outra porque não precisa dela. Quando uma pedra cai na água, a água não precisa da pedra para continuar ondulando, ela ondula; é próprio da água ondular quando alguma coisa se choca nela, e pronto. Não há a imagem da pedra na água que ondula. Há para o detetive, mas não para a água que ondula. (FERRAZ. 2005, p. 28)

Ferraz contribui com a discussão do parágrafo anterior, praticamente definindo a referência visual como um gatilho, um “*start*” para a criação musical, a energia inicial para a constituição de um universo de sons que, aos poucos, se auto constrói como estrutura viva, sem mais depender da referência pictórica para isso.

3.3.1. Primeiro movimento “*Allegro*”

O primeiro movimento da obra “Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*” é uma expressão das sensações mais primárias e latentes emanadas pelo quadro “Palhacinhos na Gangorra” de Cândido Portinari. Assim, se faz emergir os *perceptos* e *afectos* advindos da relação estabelecida entre as figuras dos palhacinhos em si. O entusiasmo e a vivacidade das crianças vestidas de palhaço, representadas na pintura, é evidente no decorrer da música. Nas passagens rápidas, fluem a excitação do momento, a euforia das brincadeiras e a alegria da juventude, com muita vivacidade e energia.

A música é, basicamente, um tema e variações, obedecendo uma estrutura com cinco grandes seções, duas transições e uma *coda*. Possui dois temas, sendo o primeiro predominante nas seções A, B, A’ e B’ e o segundo apenas na seção C. Portanto, as

variações são referentes ao Tema 1, tendo, o Tema 2, apenas a exposição e uma variação, que é mais um pequeno desenvolvimento.

O Tema 1, em tempo “*Allegro*”, é vivo e irradia as sensações de alegria e leveza, transmitidas pelas figuras dos palhacinhos do quadro e predominantes no primeiro movimento. Ele acontece todo em colcheias e semicolcheias, com alternâncias rápidas entre *legatos* e *staccatos*, o que o torna bastante enérgico.

Como visto anteriormente, só existem duas possibilidades de escalas de tons inteiros no sistema de afinação ocidental. Precisar-se-á identificá-las de maneira prática, pois tanto neste tema, quanto no decorrer da obra, haverá alternâncias rápidas e sobreposições dessas escalas. Chamaremos a escala dó, ré, mi, fá sustenido, sol sustenido e lá sustenido de Escala C, e a escala dó sustenido, ré sustenido, fá, sol, lá, e si de Escala C#. Observa-se que, já no terceiro compasso do tema, há uma alternância de escalas, de C para C#, retornando para C no sexto compasso com anacruse, sistematizando-se essa troca de escalas a cada compasso até o fim do tema. Essas alternâncias de escala possibilitam sonoridades bem peculiares, como sobreposições de escalas em uma textura polifônica (como um cânone ou um fugato), em que o tema esteja em fases diferentes de execução. Esse efeito polifônico e harmônico será observado em algumas variações do tema, abrindo-se novas possibilidades harmônicas na peça. Essa sonoridade “dúbia” entre as escalas acentua o efeito cômico, fazendo-se perceber mais claramente a sensação de palhacinhos na música.

Figura 105 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”. Tema 1.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”, 2023, p. 1 – 3.

O Tema 2, em tempo “*Adagio*”, possui um caráter levemente irônico e contrastante ao Tema 1, apresentando gestos musicais da melodia e do acompanhamento que remetem ao movimento da gangorra. A escala do tema varia entre tons inteiros e escala cromática, acentuando o seu aspecto irônico.

Figura 106 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”. Tema 2, em tempo “*Adagio*”.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”, 2023, p.43 – 44.

A estrutura formal desse movimento é estabelecida, em primeiro nível, principalmente pelas diferenças de andamento, sendo o segundo critério, o temático. As cinco grandes seções são delineadas pelas mudanças de velocidade na métrica. Já as duas transições são identificadas, em princípio, pela ausência dos temas e pelo caráter cadencial. Portanto, a sua estrutura acontece em oito seções, com as mudanças de andamento como principais elementos estruturais, delimitando as principais seções (com exceção das transições e da *Coda*): A – B – transição – C – transição – A’ – B’ – *Coda*.

Quadro 18: Estrutura formal do primeiro movimento “*Allegro*” de “Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*”;

Seções	Temas	Funções	Compassos
Seção A	Tema 1	Exposição	1 - 14
		Variação 1	15 - 23
		Variação 2	24 - 37
		Transição	37 - 42
		Variação 3	43 - 54
Seção B	Tema 1	Link	55 - 60
		Variação 4	61 - 72
		Variação 5	72 - 80
		Variação 6	80 - 89
		Variação 7	89 - 98
Transição 1	–	–	99 - 119
Seção C	Tema 1	Variação 8	120 - 123
	Tema do 3º movimento	Exposição (citação)	124 (com anacruse) - 127
	Tema 2	Exposição	128 - 131
	Tema 1	Variação 9	132 - 134
	Tema 2	Variação única (desenvolvimento)	135 - 138
	Temas do 2º movimento	Exposição (citação) com um momento de variação	139 - 146
Transição 2	–	–	147 - 153
Seção A'	Tema 1	Variação 10	154 - 165
		Transição	166 - 174
Seção B'	Tema 1	Variação 11	175 - 187
		Variação 12	187 - 196
Coda	Tema 1	Variação 13	197 - 199
		Variação 14	200 - 202

Fonte: Análise do próprio autor.

A seção A consiste em uma exposição do Tema 1, com três variações e uma transição entre a segunda e terceira variação.

Quadro 19: Estrutura da Seção A do primeiro movimento “*Allegro*” de “Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*”;

;

Temas	Variações	Compassos	Elementos estruturais
Tema 1	Exposição	1 - 14	Tempo <i>Allegro</i> . Textura homofônica.

			Solo de piano com acompanhamento da orquestra.
	Varição 1	15 - 23	Variações de textura, transitando entre homofonia e polifonia, com cânones nos sopros.
	Varição 2	24 - 37	Textura contrapontística, com cânones entre percussão, piano e cordas. Exploração de regiões agudas.
	Transição	37 - 42	Pequena célula rítmica transitando entre os instrumentos, em um rápido diálogo de duas pequenas frases.
	Varição 3	43 - 54	Clímax da Seção A, com <i>tutti</i> orquestral e escala cromática transitando entre os instrumentos no acompanhamento.

Fonte: Análise do próprio autor.

Inicia com solo de piano expondo o tema em quatorze compassos, executando a melodia em ambas as mãos, separadas por duas oitavas. Semiologicamente, pode-se representar ambos os palhacinhos do quadro com o mesmo espírito de alegria e brincadeira. Sinestesicamente, além da vivacidade latente, pode-se sentir o subir e descer da gangorra a partir da segunda metade do tema. O acompanhamento acontece com os violinos em trinado, proporcionando um cenário harmônico etéreo e fantasioso, com uma marcação do tímpano.

Figura 107 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”. Início da exposição do Tema 1, com piano solo e trinado nos violinos.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”, 2023, p. 1.

Figura 108 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”. Trecho do Tema 1 remetendo ao movimento ascendente e descendente da gangorra.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”, 2023, p. 3.

A partir do compasso 8, a orquestra se torna mais presente através da percussão (marimba e *glockenspiel*) e das cordas em *pizzicato*, com sucessões de colcheias e semicolcheias (variando o tema), sobrepondo-se à melodia principal, no piano.

Figura 109 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”. Entrada dos teclados da percussão e cordas em *pizzicato*.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”, 2023, p. 4.

Segue um pequeno link ao piano, em sextinas de colcheias em escala de tons inteiros, levando para a primeira variação.

The image shows a musical score for piano (Pno.) in 4/4 time. The score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a sequence of sixteenth notes in a whole-tone scale. There are dynamic markings such as 'pizz.' and '8va'. The score is marked with '12' at the beginning and end of the excerpt.

Figura 110 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”. Pequeno link ao piano.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”, 2023, p. 5.

A Variação 1 é marcada pela primeira entrada dos sopros na música. O trompete inicia com o solo na primeira frase do tema, seguido da marcação do tímpano em glissando numa semínima e de um cânone com flauta, oboé e trompete. As cordas fazem um acompanhamento em *staccato*, ora no contratempo, ora em tempo, marcando o ritmo e a energia do trecho.

The image displays a page of a musical score for the first movement of 'Ressonâncias sobre Palhacinhos na Gangorra' by Celso Franzén Jr. The score is for a full orchestra and includes staves for the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), B♭ Trombone (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glk.), Mallets (Mtb.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is in 2/4 time and features a melodic theme in the strings and woodwinds. The first variation begins at measure 13, marked 'arco' for the strings. The music is in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 2/4.

Figura 111 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”. Início da Variação 1.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”, 2023, p. 6.

A finalização dessa variação ocorre com os violinos completando o tema em oitavas e violoncelo e viola sobrepondo uma linha espelhada, ou seja, com os mesmos intervalos e ritmos, porém, em direção contrária. O tímpano participa do trecho, marcando com semínimas os tempos fracos dos compassos envolvidos (quarto, segundo e quarto tempos), com exceção do último compasso da variação, que toca no tempo forte, indicando o fim do trecho.

The image shows a musical score for the first movement of 'Ressonâncias sobre Palhacinhos na Gangorra' by Celso Franzén Jr. The score is for Variation 1, specifically its finalization. It consists of ten staves: Timp., Glk., Mrb., Perc., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The music is written in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many rests and accents. The score is divided into three measures, with the final measure showing a cadence.

Figura 112 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “Allegro”. Finalização da Variação 1.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “Allegro”, 2023, p. 7.

A Variação 2 é um cânone com o Tema 1, iniciando pelos teclados da percussão (marimba e *glockenspiel*, respectivamente), seguidos de violinos 1, 2 e piano, separados pela diferença de um compasso. Como mencionado anteriormente, já no terceiro compasso da variação (compasso 26) ocorre a sobreposição de escalas de tons inteiros: a Escala C nos violinos é sobreposta pela Escala C#, na marimba e, logo após, no *glockenspiel*. Essa sobreposição abre uma nova possibilidade à entrada do piano: o Tema 1 executado em ambas as escalas simultaneamente: Escala C# (anotada em ré bemol) na mão direita e Escala C na mão esquerda. A diferença de semitons entre elas cria uma sonoridade inteiramente nova na peça, abrindo-se para possibilidades, até então, ainda não exploradas na obra, como a escala cromática e a sobreposição de diferentes escalas.

The musical score for Figure 113 shows the beginning of Variation 2. It features six staves: Glockenspiel (Glk.), Marimba (Mrb.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), and Violin II (Vln. II). The piano part is marked with 'pizz' and shows a chromatic scale in the left hand. The marimba and violin parts play a rhythmic pattern. The percussion part is silent.

Figura 113 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “Allegro”. Início da Variação 2. Cânone com o Tema 1.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “Allegro”, 2023, p. 8.

O que se observa é, justamente, a inserção da escala cromática na mão esquerda do piano, acompanhando o tema, que segue na mão direita. O que emerge dessa textura é uma sensação mais intensificada do aspecto jocoso do trecho. No geral, essa variação explora as regiões agudas, com o contraponto entre glockenspiel e piano (em região aguda), e a região média com os violinos, em *pizzicato*, e marimba.

The musical score for Figure 114 shows the insertion of a chromatic scale in the left hand of the piano. It features six staves: Glockenspiel (Glk.), Marimba (Mrb.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), and Violin II (Vln. II). The piano part is marked with '8va' and shows a chromatic scale in the left hand. The marimba and violin parts play a rhythmic pattern. The percussion part is silent.

Figura 114 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “Allegro”. Inserção de escala cromática na mão esquerda do piano, em meados da Variação 2.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “Allegro”, 2023, p. 9.

Os sopros só participam dessa variação a partir do compasso 35 (12º compasso da variação) onde as madeiras (flauta, oboé e clarineta) imitam o gesto das cordas em *pizzicato*, executando colcheias em escala cromática descendente. Harmonicamente, os sopros formam, entre si, clusters de três notas, que descem em uma pequena escala cromática. Esse gesto musical leva para uma transição ainda na seção A.

The image displays a musical score for the first movement "Allegro" of the piece "Palhacinhos na Gangorra" by Celso Franzen Jr. The score is arranged in a standard orchestral format, showing measures 35 and 36. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Trumpet (B. Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glk.), Maracas (Mrb.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), and Violin II (Vln. II). The woodwinds (Flute, Oboe, Bass Clarinet) and strings (Violin I, Violin II) are active in measures 35 and 36, playing a descending chromatic eighth-note pattern. The piano part is also active, featuring a complex texture with many notes. The brass (Trumpet, Trombone) and percussion (Timpani, Maracas, Percussion) are silent in these measures. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Figura 115 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”. Entrada dos sopros na Variação 2.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”, 2023, p. 12-13.

A transição que segue após a Variação 2, encaminha para a Variação 3 (última da seção A). Essa, constitui-se de duas pequenas frases e seu material sonoro são duas células simples: a primeira é quatro notas repetidas em ritmo de colcheia, duas semicolcheias e colcheia; e a segunda é quatro semicolcheias em cromatismo, que envolvem toda a orquestra em pequenos blocos de instrumentos. A partir dessa transição, os instrumentos graves (contrabaixo, violoncelo e trombone) retornam à sonoridade da música.

The musical score displays the orchestral entry for Variation 2. It features multiple staves for woodwinds (Flute, Oboe, Bass Clarinet, Bass Trombone, Trombone), percussion (Timpani, Glockenspiel, Mellophone/XYlophone, Percussion), piano, and strings (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass). The woodwinds and strings enter with rhythmic patterns, including a 15-measure rest for the Piano part.

Figura 116 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”. Transição entre as variações 2 e 3 da Seção A.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”, 2023, p. 12-13.

Uma pequena frase ao piano em semicolcheias, acompanhado pelos tímpanos, contrabaixo e violoncelo liga à próxima variação. Nesse trecho, predominam intervalos de segundas maiores sobrepostas na sequência de semicolcheias do piano, em dinâmica “crescendo”, proporcionando a tensão necessária para se chegar ao clímax da seção A.

Figura 117 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”. Pequeno link para a terceira variação.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”, 2023, p. 14.

A Variação 3 é o clímax da seção A, com a participação de toda a orquestra em uma textura polifônica, com diferentes entradas dos instrumentos, com ritmo marcado pelas cordas e tímpanos, e dinâmicas fortes, com acentuações bruscas. Pode-se dividir em três planos sonoros: o da linha melódica principal (que transita entre trompete, flauta,

oboé e clarineta), o do acompanhamento marcado (com cordas, tímpanos, piano e trombone) e o das escalas cromáticas (com a marimba, a clarineta e o *glockenspiel*, respectivamente).

The image displays a page of a musical score for the first movement of 'Ressonâncias sobre Palhacinhos na Gangorra' by Celso Franzen Jr. The score is for Variation 3, marked 'Allegro'. It features a variety of instruments including woodwinds (Flute, Oboe, Bass Clarinet), brass (Bass Trombone, Trombone), percussion (Timpani, Glockenspiel), piano, marimba, and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass). The marimba, clarinet, and glockenspiel parts are characterized by chromatic scales, while the piano, trombone, and string parts provide a marked accompaniment.

Figura 118 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”. Início da Variação 3.
Fonte: Franzen Jr., 2023, p. 15.

A escala cromática se alterna entre marimba, clarineta e oboé, alterando também o seu sentido. Na marimba, a escala é ascendente. Nos outros é descendente. Ela soa como uma linha contínua, modificando-se o seu timbre a cada dois compassos.

43 **Marimba**

45 **Clarinet em Bb** **Oboé**

Figura 119 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”. Escala cromática na Variação 3.

Fonte: Franzen Jr., 2023, p. 15-16.

Nos compassos 50 e 51 a escala cromática acontece no glockenspiel e na marimba, respectivamente, levando ao final da variação.

Glk. **Glockenspiel**

50 **Marimba**

Mrb.

Figura 120 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”. Escala cromática na percussão; Variação 3.

Fonte: Franzen Jr., 2023, p. 17.

Nos compassos 47 (com anacruse) a 54, emerge um diálogo entre as cordas e o piano, rivalizando a importância hierárquica com o tema principal, que se alterna entre os sopros. O que seria um acompanhamento, passa a ser um evento novo na peça, concentrando energia em um crescendo gradativo com a harmonia em acordes aumentados.

The musical score for Figure 121 shows a dialogue between the piano and strings in Variation 3. The piano part (Pno.) features clusters and trills, while the strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) play a melodic line with some trills. The tempo is marked 'Allegro'.

Figura 121 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “Allegro”. Diálogo entre cordas e piano na Variação 3.

Fonte: Franzen Jr., 2023, p. 16-17.

Entre os compassos 53 e 54, ocorre uma pequena extensão do tema nas cordas em acordes aumentados paralelos, e movimento contrário espelhado nos violoncelos e contrabaixo, e pequenos clusters em colcheias ao piano, que finalizam a Variação 3 e a Seção A. Com trinados de *clusters* em semicolcheias no piano e rulo crescente nos tímpanos ocorre um link à próxima seção. A função dessa finalização é absorver a energia necessária para a Seção B, que ocorrerá em andamento mais rápido.

The musical score for Figure 122 shows a dialogue between the piano and strings in Variation 3. The piano part (Pno.) features clusters and trills, while the strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) play a melodic line with some trills. The tempo is marked 'Allegro'.

Figura 122 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”. Pequena extensão na Variação 3 e link para a Seção B.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”, 2023, p. 18.

Um diálogo rápido, já no novo andamento (“*Presto*”), entre piano, flauta e clarineta, em apojeturas rápidas, percorrem a escala de tons inteiros, estabelecendo novo pulso para a Seção B. O trompete, em notas repetidas, e o oboé, em quatro semicolcheias em escala cromática, complementam a transição, que é uma espécie de condensação da matéria-prima harmônico-melódica apresentada na música até o momento (escalas cromática e de tons inteiros, e pequena sequência de notas repetidas). Esse trecho estabelece o andamento da Seção B, propondo nova energia para peça.

Figura 123 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”. Introdução da Variação 4. Diálogo entre sopros e piano.

Fonte: Franzen Jr., 2023, p. 20.

A seção B acontece em andamento “*Presto*”, proporcionando mais energia e vivacidade à obra. Constitui-se de uma pequena transição, que serve de introdução à seção, e três variações do Tema 1.

Quadro 20: Estrutura da Seção B do primeiro movimento “*Allegro*” de “Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*”;

Tema	Funções	Compassos	Elementos estruturais
Tema 1	Link	55 – 60	Mudança de andamento para <i>Presto</i> . Diálogo entre piano e sopros.
	Variação 4	61 – 72	Textura contrapontística, com cânone entre os sopros. Desenvolvimento do tema.
	Variação 5	72 – 80	Polifonia entre piano, percussão e flauta.
	Variação 6	80 – 89	Textura homofônica com cordas e piano em semicolcheias, com pequenas interferências na percussão e nos sopros.
	Variação 7	89 - 98	Textura polifônica, com pequena variação do tema fluindo entre os instrumentos da orquestra.

Fonte: Análise do próprio autor.

A Variação 4 do Tema 1 (primeira variação da seção) possui textura polifônica, com um fugato enérgico entre os instrumentos de sopro, tendo o piano como acompanhador, também em notas rápidas. Iniciando com a flauta na região aguda, uma quarta justa acima da escala original do tema (ou seja, na escala C#, começando na nota fá) é correspondida pelo oboé uma oitava abaixo, logo entrando a clarineta no diálogo, de maneira a produzir uma polifonia a três vozes, com acompanhamento de piano, com

colcheias e semicolcheias em andamento “*Presto*”. O piano acompanha executando quintinas de semicolcheias, chocando-se com as semicolcheias dos sopros, produzindo uma polirritmia emergente do todo.

The image displays a musical score for the first movement of 'Ressonâncias sobre Palhacinhos na Gangorra' by Celso Franzén Jr. The score is arranged in a standard orchestral format with the following instruments from top to bottom: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glk.), Mallets (Mrb.), Percussion (Perc.), and Piano (Pno.). The piano part is particularly detailed, showing a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with dynamic markings such as *sf* and *sfz*. The score is marked with a tempo of *Presto* and the beginning of Variation 4.

Figura 124 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”. Início da Variação 4.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”, 2023, p. 22.

A Variação 4 finaliza com escala cromática descendente em semicolcheias em todos os instrumentos envolvidos no trecho. No piano, a escala é executada com intervalos harmônicos de segundas maiores na grande maioria das semicolcheias, produzindo um efeito bastante peculiar.

Figura 125 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “Allegro”. Finalização da Variação 4.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “Allegro”, 2023, p. 25.

A Variação 5 é bastante leve e transparente, com a participação de poucos instrumentos. Trata-se de um fugato, com a variação do tema percorrendo a marimba, o glockenspiel, a flauta e o piano, respectivamente. Essa variação também acontece na quarta justa acima do Tema 1 original, sendo utilizada a escala C#, iniciando na nota F. Nessa Variação 5, assim como na Variação 2, percebe-se a predominância de regiões agudas. Essa exploração de tessituras agudas e polifonias também proporcionam uma textura mais tridimensional, um tecido sonoro que se ouve cada som com clareza, observando-se sempre as alternâncias de quem está em evidência e quem está em segundo plano. Isso proporciona novo fôlego ao tema.

Figura 126 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “Allegro”. Início da Variação 5.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “Allegro”, 2023, p. 26.

A Variação 6 acontece entre os compassos 80 e 89, sendo mais densa, com o retorno das cordas em textura homofônica, depois da ausência em duas variações e uma pequena transição, acarretando em um aspecto levemente mais solene, porém ainda nesse ambiente jocoso. A sua entrada se dá em pizzicatos, com a predominância de sons nos contratempos, como acompanhamento e a melodia principal (variação propriamente dita do Tema 1) no violino 1 em arco. O piano também acompanha com escalas de tons inteiros em sextinas de semicolcheias, acentuando o caráter vivo do trecho.

Figura 127 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”. Início da Variação 6.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”, 2023, p. 28.

A entrada da percussão, no fim dessa variação (compassos 86 e 87), marca alguns momentos, como o fim do trecho pianístico, com os pratos, e a troca da escala C# para a C, com o tímpano. O efeito glissando do tímpano acrescenta certa comicidade ao trecho, aludindo a um ambiente descontraído e com brincadeiras. Para finalizar a Variação 6, a flauta e a marimba, em intervalos harmônicos de sextas menores e terças maiores, anunciam como será a próxima variação do tema.

The image displays a page of a musical score for a symphony. It consists of 14 staves, each labeled with an instrument: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), B♭ Cl. (B-flat Clarinet), B♭ Tpt. (B-flat Trumpet), Tbn. (Trombone), Timp. (Timpani), Glk. (Glockenspiel), Mrb. (Marimba), Perc. (Percussion), Pno. (Piano), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Cello), and Cb. (Contrabass). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music is dense and rhythmic, with many sixteenth and thirty-second notes. There are various musical markings such as accents, slurs, and dynamic markings like 'f' and 'p'. A section of the percussion part is labeled 'Prato duplo'. The score ends with a final measure marked with a double bar line and a fermata.

Figura 128 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “Allegro”. Final da Variação 6.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “Allegro”, 2023, p. 30.

A Variação 7 soa como um desenvolvimento da anterior, percebendo-se um enlace com a variação 6 através do anúncio de sua melodia principal, na flauta e na marimba, em seus dois últimos compassos. A Variação 7 inicia no compasso 89 e termina no 98, quando adentra, também de maneira enlaçada na seção de transição (através do piano, que inicia a transição antes do término da presente variação). Essa variação possui textura polifônica, proporcionando uma sonoridade leve e transparente, com a variação aparecendo bastante clara entre os instrumentos. A melodia principal inicia com oboé e

glockenspiel, o piano entrando no compasso 90, com pequenos clusters em colcheias, sendo imitado no compasso seguinte pelos violinos em arco. Logo o piano aparece com a melodia da variação. Essa imitação das cordas acentua a sensação de diálogo e de brincadeira entre os instrumentos, já proposta pela melodia principal. O acompanhamento, basicamente continua em pizzicato nos violoncelo, viola e contrabaixo.

The image displays a page of a musical score for the first movement, "Allegro", of the piece "Ressonâncias sobre Palhacinhos na Gangorra" by Celso Franzén Jr. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Bass Trombone (B♭ Tpt.), Tuba (Tbn.), Timpans (Timp.), Glockenspiel (Glk.), Maracas (Mrb.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score shows measures 89 through 92. The piano part (Pno.) is the focus, featuring clusters and a melodic line. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) are playing a pizzicato accompaniment. The woodwinds (Fl., Ob., B♭ Cl., B♭ Tpt., Tbn.) and Tuba are mostly silent in this section. The percussion (Perc.) and Maracas (Mrb.) are also mostly silent. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Figura 129 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “Allegro”. Início da Variação 7.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “Allegro”, 2023, p. 30.

A variação finaliza com escalas cromáticas em semicolcheias nos violinos, marimba, *glockenspiel*, oboé e flauta, estando o piano a começar, com as semicolcheias em sextinas, um gesto inicial da grande transição entre as seções B e C.

The image displays a musical score for the final of Variation 7. The score is arranged in a standard orchestral format with the following instruments from top to bottom: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glk.), Marimba (Mrb.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), and Violin II (Vln. II). The music is characterized by chromatic sixteenth-note patterns in the woodwinds and strings, and a piano accompaniment of sixteenth-note sextas. The score is divided into three measures, with a final measure showing a transition to a new section.

Figura 130 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “Allegro”. Final da Variação 7.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “Allegro”, 2023, p. 30.

A transição, que se segue, funciona como um fechamento da seção B e uma introdução à seção C, com seu novo andamento: “Adagio”. Preparar a música para

transitar do “Presto” ao “Adagio” significa dissipar energia musical, rarefazer a densidade sonora a ponto de apresentar a nova atmosfera de maneira convincente e justificada. Dessa forma, a presente transição toma a importância estrutural de uma nova seção, se estendendo por vinte compassos, transitando por todos os instrumentos da orquestra, com exceção de tímpanos e pratos. Devido a essa importância no primeiro movimento, a chamaremos de Transição 1.

Quadro 21: Estrutura da Transição 1 do primeiro movimento “*Allegro*”, de “Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*”;

Frases	Compassos	Elementos estruturais
Frase 1	99 – 101	Pequeno diálogo entre as madeiras e o trompete. Piano acompanhando com sextinas de semicolcheias em cromatismo.
Frase 2	102 – 103	Piano em tercinas de colcheias e percussão em colcheias, ainda em escala cromática.
Frase 3	104 – 105	Metais em contraponto e piano acompanhando com semicolcheias. Harmonia alterna-se entre as duas escalas de tons inteiros.
Frase 4	106 – 107	Piano em arpejos de fusas, acompanhando as cordas.
Frase 5	108 – 109	Diálogo entre piano, oboé, glockenspiel e marimba, interrompidas pelo piano.
Pequena <i>cadenza</i>	110 – 119	Trecho cadencial, com escalas de tons inteiros em sextinas de semicolcheias. Pequena participação do oboé no final.

Fonte: Análise do próprio autor.

A estrutura da Transição 1 acontece em cinco pequenos fragmentos, que chamaremos de frases, além de um trecho cadencial do piano que liga ao novo andamento, todos definidos através da métrica, da textura e do conteúdo harmônico. Entre os compassos 99 e 118, a Transição surge de maneira a fluir ainda de dentro da

última variação da seção B, através do piano, no compasso 98 com anacruse. Nesse trecho, o piano inicia um gesto musical que acompanhará a primeira frase da Transição, podendo ser visto na Figura 129.

A primeira frase da Transição 1 possui três compassos e constitui-se dos mesmos elementos da pequena transição que introduz a seção B. Essa repetição de elementos sugere uma espécie de fechamento da seção anterior, ocorrendo nos dois primeiros compassos da frase. Junto a isso, o piano acompanha com as sextinas em escala cromática iniciadas no compasso anterior. No terceiro compasso, há um diálogo com flauta, clarineta e marimba tocando no tempo e violinos em *pizzicato* no contratempo.

Figura 131 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”. Primeira frase da Transição.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”, 2023, p. 34.

A segunda frase, em dois compassos, o piano dialoga com *glockenspiel* e marimba, respectivamente. O material sonoro é escala cromática em polirritmia entre colcheias e tercinas de colcheias. A terceira acontece entre piano e metais. O piano, em arpejos com acordes aumentados diferentes em cada mão, em semicolcheias, faz passar por todas as notas da escala de tons inteiros a cada dois tempos. Nos tempos 1 e 2, a

escala C, e 3 e 4, a escala C#, em ambos os compassos da frase. O trompete executa notas repetidas, em sequências de duas semicolcheias e uma colcheia, com melodias dentro da harmonia proposta pelo piano. O trompete faz soar as notas graves do trecho harmônico.

The image displays a musical score for a transition section, starting at measure 102. The score is written for a full orchestra and includes the following parts: B♭ Trompete (Tpt.), Trombone (Tbn.), Tambores (Timp.), Glockenspiel (Glk.), Maracas (Mrb.), Percussão (Perc.), and Piano (Pno.). The music is in 3/4 time and the key of C major. The piano part features a descending chromatic scale of augmented chords, which is a key characteristic of the piece. The other instruments provide accompaniment and rhythmic support.

Figura 132 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”. Segunda e terceira frases da Transição.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”, 2023, p. 35.

A quarta, entre os compassos 106 e 107, constitui-se de piano em arpejos de acordes aumentados, em tempo de fusas, e cordas em arco acompanhando a harmonia proposta pelo piano. A cada arpejo ao piano (ou a cada pulso da música), a harmonia desce meio tom, gerando uma escala cromática descendente de acordes aumentados. Na textura das cordas, violoncelo e contrabaixo tocam no tempo e a viola e os violinos no contratempo.

The image displays a musical score for the first movement, "Allegro", of the piece "Ressonâncias sobre Palhacinhos na Gangorra" by Celso Franzén Jr. The score is arranged for a chamber ensemble consisting of Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The piano part is highly textured, featuring a series of arpeggiated chords with slurs and accents. The string parts are marked "arco" and play a rhythmic pattern of eighth notes, providing a steady accompaniment. The score is numbered 106 at the beginning of the first system.

Figura 133 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “Allegro”. Quarta frase da Transição.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “Allegro”, 2023, p. 36.

A quinta frase da Transição, entre os compassos 108 e 110, acontece com madeiras (flauta e oboê), percussão (*glockenspiel* e marimba) e piano. As madeiras executam uma escala cromática em intervalos de sextas menores paralelas, em tempo de colcheias em *staccato*. Concomitantemente, o *glockenspiel* e a marimba dialogam na mesma variação proposta na seção B, pela Variação 7. O piano faz um pequeno link com clusters em colcheias no compasso 109, para, no 110, iniciar a sua pequena cadenza que levará ao novo andamento.

Figura 134 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “Allegro”. Quinta frase da Transição.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “Allegro”, 2023, p. 37.

A pequena cadenza do piano, em sequência de sextinas de semicolcheias, transcorre por oito compassos (110 – 117), sendo a sequência interrompida por pausas, dissipando a energia entre os compassos 113 e 116, chegando apenas com uma nota grave e uma pausa em fermata no 117.

Figura 135 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “Allegro”. Trecho da *cadenza* do piano solista.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “Allegro”, 2023, p. 39.

No compasso 116, o oboé dialoga com o piano em duas pequenas entradas, com as apojeturas derivadas da primeira frase da seção B e da Transição 1. Após uma pausa de mínima com fermata, surge, do silêncio, o *glockenspiel* em andamento “*Adagio*”, realizando a ligação com a próxima seção. Em seu material sonoro, encontra-se uma sequência de intervalos melódicos trítonos ascendentes e sextas menores descendentes, em um conjunto de quatro semicolcheias, duas colcheias e uma semínima. Podemos associar essa sequência com o movimento de subida e descida da gangorra. No último tempo, aparece a célula rítmica final do Tema 1: colcheia pontuada, semicolcheia e semínima.

The image shows a musical score for measures 116 to 118. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glk.), Maracas (Mrb.), Percussion (Perc.), and Piano (Pno.). Measure 116 features a dialogue between the piano and oboe. Measure 117 is a rest for all instruments. Measure 118 begins with a glockenspiel solo in Adagio, with a tempo marking of ♩ = 40. The glockenspiel part consists of a sequence of intervals: a tritone ascent and a minor sixth descent, repeated. The piano part in measure 118 features a rhythmic cell: a dotted eighth note, a sixteenth note, and a half note. The percussion part includes a cymbal (Prato) in measure 118. The piano part in measure 118 also features a rhythmic cell: a dotted eighth note, a sixteenth note, and a half note. The score is in 3/4 time and has a key signature of one sharp (F#).

Figura 136 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”. Fim da *cadenza*, com o pequeno diálogo entre piano e oboé. Pequeno solo de *glockenspiel* em “*Adagio*”.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”, 2023, p. 40.

A Seção C acontece entre os compassos 120 e 146 em andamento “*Adagio*”. É a seção mais atípica da música, não somente por seu andamento lento, mas também por apresentar o segundo tema do movimento e a sua variação, citar um tema de cada movimento seguinte, além de duas variações do Tema 1. Em sua estrutura formal, podemos dividir a Seção C em seis partes, que estão incluídas no Quadro 22.

Quadro 22: Estrutura da Seção C do primeiro movimento “*Allegro*”, de “Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*”;

Tema	Função	Compassos	Elementos estruturais
Tema 1	Variação 8;	120 – 123	Novo andamento: <i>Adagio</i> . Diálogo entre clarineta, flauta e percussão.
Tema do 3º movimento	Exposição (citação);	124 (com anacruse) – 127	Pequena exposição do Tema 2 do terceiro movimento da obra, com sopros.
Tema 2	Exposição;	128 – 131	Solo de piano, sem acompanhamento orquestral.
Tema 1	Variação 9;	132 – 134	Flauta e clarineta com o tema, e o oboé completando o solo, com uma textura homofônica simples.
Tema 2	Variação única (desenvolvimento do tema);	135 – 138	Solo de piano, sem acompanhamento orquestral.
Temas do 2º movimento	Exposição (citação) com um momento de variação;	139 – 146	Temas 1 e 2 do segundo movimento, no oboé e no piano, respectivamente.

Fonte: Análise do próprio autor.

Para conectar essa seção ao movimento, utiliza-se, como acompanhamento nos momentos orquestrais, os violinos em trinados, mesmo material sonoro utilizado na

abertura da música, com a exposição do Tema 1. Em outras palavras, a seção C transforma esse efeito orquestral, que logo se torna trêmulo, em elemento unificador.

Com a sua sonoridade etérea, proporcionada pelo efeito de trinados duplos em tons inteiros em dinâmica suave, o cenário musical sugere, ao mesmo tempo, mistério e fantasia. Observa-se, também, um toque de pratos em “pianíssimo”, sempre abrindo a sonoridade dos violinos com trinados, o que acentua a sensação enigmática do que sobrevirá musicalmente. Esse acompanhamento dos violinos, um invólucro às melodias que se sucedem sugere uma sensação próxima aos *perceptos* e *afectos* transmitidos pelo cenário sutilmente misterioso do quadro, com montanhas ao fundo, terreno desértico e um círculo no alto, não se podendo identificar se é um sol pálido e sem vida, ou uma lua.

A primeira é a Variação 8 do Tema 1, apresentada em andamento lento, em duas pequenas frases, com alternância do tema na clarineta e na flauta. O acompanhamento é o mencionado anteriormente, com os violinos 1 e 2 em trinados suaves. A percussão (marimba e *glockenspiel*) apenas sublinha a passagem com respostas curtas, contrapondo ao tema, com o mesmo material da introdução dessa seção (semicolcheias com saltos em movimentos contrários), sendo repetida em colcheias pela flauta na segunda frase da seção, finalizando a variação.

Figura 137 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “Allegro”. Início da Seção C. Início da Variação 8 do Tema 1.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “Allegro”, 2023, p. 41.

Seguindo, quase como uma extensão do fragmento anterior, um diálogo entre oboé e flauta, sem acompanhamento instrumental, fazendo uma citação do tema 2 do terceiro movimento da obra. A clarineta aparece nos três últimos compassos, com o material musical semelhante ao da flauta, na Variação 8.

Figura 138 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “Allegro”. Extensão com os sopros. Citação do tema 2 do terceiro movimento.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “Allegro”, 2023, p. 42.

A segunda parte da Seção C acontece entre os compassos 128 e 131, e constitui-se na exposição do Tema 2. Assim como a sua única variação, a exposição do Tema 2 apresenta-se apenas com o piano solista. Como visto anteriormente, este combina escala de tons inteiros com escala cromática em sucessão. O acompanhamento, na mão esquerda, é realizado com intervalos de segundas maiores, imitando o movimento de gangorra. O tema tem início com uma escala rápida de tons inteiros (em tempo de semifusas em quádrupla de dezoito), percorrendo três oitavas em um pulso da música, seguido do tema propriamente dito, em caráter “*cantabile*”. Três notas repetidas (C#) em colcheias estabelecem a métrica do tema. Uma sequência de quatro fusas ascendentes e quatro descendentes, na escala C#, também imitam o movimento da gangorra. Em segmento, no terceiro compasso do Tema 2, há ligaduras em cada duas semicolcheias, em semitons, separadas por intervalos grandes, como trítono, quinta aumentada e sétima maior, também evocando o movimento da gangorra. O último compasso é o fechamento da exposição do Tema 2, com semicolcheias em escala cromática descendente, e pequenos *clusters* de quatro sons em cada semicolcheia. Esses *clusters* proporcionam uma sensação de extensão do material sonoro do acompanhamento (em intervalos de segundas maiores) e de finalização do trecho.

Figura 139 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “Allegro”. Tema 2, em tempo “Adagio”.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “Allegro”, 2023, p.43 – 44.

Seguindo, há nova entrada da orquestra, no compasso 132, com os trinados suaves nos violinos. A melodia fica a cargo da flauta e da clarineta que executam o início da variação 9 do Tema 1. No compasso 134, o oboé complementa o tema com três grupos de fusas e uma colcheia pontuada. No acompanhamento, que mais se parece com uma climatização, passa a ser com violinos 1 e 2 e violas em trêmulos pianíssimos.

The image shows a musical score for measures 132 to 134. The top staff is for Flauta e Clarineta and Oboé. The bottom staff is for Violinos 1 e 2. The score is in 4/4 time and features a melodic line for the woodwinds and a tremolo accompaniment for the strings. The dynamics are marked 'p' and 'pp'.

Figura 140 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”. Variação 9 do Tema 1.

Fonte: Redução, do próprio autor, para piano da partitura FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”, 2023, p.45 – 46.

Após o oboé complementar o Tema 1, o piano aparece novamente, agora, com uma variação do tema 2. Essa variação é um desenvolvimento do tema, estendendo a sua tessitura à região aguda, se utilizando da escala C nos momentos diatônicos.

The image shows a musical score for piano, measures 135 to 138. Measure 135 starts with a *mf* dynamic and features a melodic line in the right hand and a complex accompaniment in the left hand. A *8va* marking is present above the right hand. Measures 136 and 137 continue the melodic and accompanimental patterns. Measure 138 concludes the section. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Figura 141 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “Allegro”. Única variação do Tema 2.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “Allegro”, 2023, p. 46 – 48.

A próxima subseção se trata de duas pequenas variações do tema 1 do segundo movimento, no *glockenspiel* e no oboé, respectivamente, e uma variação do tema 2 da mesma música, no piano em contraponto com as cordas em *pizzicato*.

The image shows a musical score for measures 139, featuring multiple instruments. The piano part is marked *piano solo* and includes a melodic line with a *18* marking. The *glockenspiel* part is marked *8va* and *mf*. The oboé part is marked *mf*. The violins and violas parts are marked *pp*. The violins 1 and 2 parts are marked *pizz.* and the viola part is marked *pizz.*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Figura 142 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”. Variações dos temas 1 e 2 do segundo movimento.

Fonte: Redução, do próprio autor, para dois pianos da partitura FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. 2023, p. 49.

Esse segundo tema do segundo movimento da obra gera motivos que são reapresentados em uma extensão, tornando-se o início do que chamamos de Transição 2. Essa, possui função semelhante à Transição 1 (que precedeu a Seção C), ou seja, a finalização da seção anterior e a preparação para a próxima, ambas em andamentos completamente distintos.

A estrutura da Transição 2 acontece em três partes, estendendo-se por onze compassos (143 ao 153): a primeira parte é uma extensão, fechando a seção anterior, com resquícios do segundo tema do segundo movimento (tema cromático); a segunda é uma finalização da seção C como um todo, com o material musical semelhante ao início da seção, no *glockenspiel*, em semicolcheias com saltos em movimentos contrários.

Quadro 23: Estrutura da Transição 2 do primeiro movimento “*Allegro*”, de “Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*”;

Partes	Compassos	Elementos estruturais
Primeira parte	142 – 143	Diálogo entre os instrumentos em pequenas sequências de intervalos cromáticos, que constituirão o segundo tema do segundo movimento da obra.
Segunda parte	144 – 146	Diálogo entre os instrumentos com uma pequena variação do Tema 1 do segundo movimento da obra. O contexto harmônica passa a ser o de tons inteiros.
Terceira parte	147 – 153	Pequena <i>cadenza</i> do piano solista, em andamento “ <i>Allegro</i> ”;

Fonte: Análise do próprio autor.

A função dessas duas primeiras partes é a dissolução da energia da seção, fragmentando dois dos temas trabalhados (respectivamente, o último e o primeiro, que ocorre na introdução da Seção C). O tímpano, em uma semínima com *glissando* (que

sugere um aspecto de comicidade dos palhacinhos do quadro), demarca o fim de cada uma das duas primeiras partes até a entrada da terceira.

Figura 143 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”. Início da Transição 2.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”, 2023, p. 50.

A terceira parte da Transição 2 é uma pequena *cadenza* do piano, já no andamento “*Allegro*”. Toda em sextinas de semicolcheias, a terceira parte introduz a Seção A’, absorvendo energia, através das escalas executadas em alternância (escala C – escala C#), recuperando naturalmente o andamento inicial do movimento. Essas escalas, em seu movimento ascendente e descendente, facilmente remetem ao movimento da gangorra presente no quadro.

Figura 144 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”. Cadenza do piano, ligando a Transição à Seção A’.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”, 2023, p. 51 – 54.

A Seção A’ condensa a seção A em apenas uma variação e uma transição para a Seção B’ que, por sua vez, ocorre em andamento “*Presto*”.

Quadro 24: Estrutura da Seção A’ do primeiro movimento “*Allegro*” de “Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*”;

Tema	Função	Compassos	Elementos estruturais
Tema 1	Variação 10	154 – 165	Retornando ao andamento <i>Allegro</i> , a volta da última variação da Seção A, funciona como uma resposta à cadenza do piano, com <i>tutti</i> orquestral e escala cromática transitando entre os instrumentos no acompanhamento.

	Transição	166 – 174	Sequência de semicolcheias fluindo em pequenos diálogos entre os instrumentos.
--	-----------	-----------	--

Fonte: Análise do próprio autor;

A seção A' inicia já no equivalente à repetição da Variação 3 da Seção A, porém, agora na escala C#. Essa variação é o clímax da Seção A, assinalando o retorno ao “*Allegro*” de maneira enérgica, com um *tutti* orquestral e solo nos metais e nas cordas graves, escala cromática nas madeiras, com violinos 1 e 2 e viola acompanhando em contratempos, o piano contrapondo as cordas em acordes aumentados e densos, em uma sonoridade intensa e peculiar, bem como na seção A.

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is for the first movement, "Allegro", of the piece "Ressonâncias sobre Palhacinhos na Gangorra" by Celso Franzén Jr. The page is numbered 185. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glk.), Maracas (Mrb.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is in 2/4 time and features a variety of textures and dynamics. The score is divided into measures, with some measures containing rests and others containing active musical notation. The dynamics range from *f* (forte) to *mf* (mezzo-forte). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Figura 145 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “Allegro”. Início da Seção A’.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “Allegro”, 2023, p. 54 – 55.

A segunda parte da Seção A’ é uma extensão da finalização da primeira, com uma sequência de trinados escritos em grupos de quatro semicolcheias. Esses trinados passam por pequenos grupos de instrumentos (piano e cordas / marimba, violoncelo e contrabaixo / *glockenspiel* e violinos / piano e cordas, respectivamente), fragmentando e multiplicando o material que, inicialmente, foi um link para a seção B. A seção tem a

sua conclui com os tímpanos executando rulos em dinâmica “crescendo” e uma entrada acentuada de prato duplo, absorvendo a energia necessária para atacar na próxima seção, que acontece em andamento mais rápido.

The image displays a musical score for two pianos, featuring various instruments and their parts. The score is divided into three systems. The first system includes Piano and Cordas. The second system includes Marimba, Glockenspiel, Madeiras, Violinos 1 e 2, and Viola e violoncelo. The third system includes Piano, Violinos 1 e 2, Viola e violoncelo, Prato duplo, and Tímpanos. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *pizz.*, and articulation marks like accents and slurs.

Figura 146 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”. Redução do próprio autor para dois pianos da segunda parte da Seção A’.

Fonte: Redução, do próprio autor, para dois pianos da partitura FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”, 2023, p. 54 – 55.

A Seção B’ acontece toda em andamento “*Presto*”, finalizando o primeiro movimento de maneira enérgica e brincalhona (características que são “blocos de sensações” semelhantes aos do início da música). A seção divide-se em duas variações do Tema 1, derivadas da Seção B.

Quadro 25: Estrutura da Seção B’ do primeiro movimento “*Allegro*” de “Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*”;

Tema	Função	Compassos	Elementos estruturais
Tema 1	Varição 11	175 – 187	Andamento <i>Presto</i> . Fugato a três vezes nas madeiras com acompanhamento de piano.

	Varição 12	187 – 196	Fugato entre madeiras, percussão e piano.
--	------------	-----------	--

Fonte: Análise do próprio autor;

A Variação 11, entre os compassos 177 e 187, é uma repetição da Variação 4, com a introdução reduzida a dois compassos e acontecendo na escala C (iniciando na nota sol bemol). Como visto na variação correspondente, a sua textura é polifônica, constituindo-se de um enérgico fugato entre os sopros, com acompanhamento ao piano em pequenos grupos de semicolcheias e pequenos *clusters* entre cada grupo.

Figura 147 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”. Início da Variação 11 (Seção B’).

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”, 2023, p. 61.

A Variação 11 finaliza com uma sucessão cromática de segundas harmônicas, em semicolcheias, e trompete e madeiras, em semicolcheias, alternando entre escalas cromáticas e escala de tons inteiros. No último compasso, há uma micro coda, com o trompete executando um fragmento inicial do Tema 1, e flauta e oboé em escalas espelhadas de tons inteiros na região aguda, em semicolcheias. Isso fecha a variação com bastante energia.

The image shows a musical score for five instruments: Piano, Trompete, Oboé, Clarineta, and Oboé e flauta. The score is for the beginning of Variation 11 (Section B'). The Piano part is in the upper register, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The Trompete part is in the middle register, playing a melodic line. The Oboé, Clarineta, and Oboé e flauta parts are in the lower register, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat major or D minor).

Figura 148 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”. Redução do próprio autor para dois pianos da finalização da Variação 11 (Seção B’).

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”, 2023, p. 64.

A Variação 12, entre os compassos 187 e 196, é uma repetição da Variação 5. Também com textura polifônica, esta inicia com marimba, passando pelo glockenspiel, flauta e piano. A entrada do piano acontece em uma variação somente com semicolcheias, contornando o Tema 1 nas duas oitavas mais agudas do instrumento, nos dois primeiros

tempos do compasso. Logo após, desce cromaticamente, se encaminhando ao link para a *Coda*.

The image shows a musical score for Glockenspiel and Marimba. The Glockenspiel part is in the upper system, and the Marimba part is in the lower system. Both parts start at measure 187. The Glockenspiel part features a melodic line with a 15^{ma} and 8^{va} octave marking. The Marimba part features a rhythmic pattern with a 6^{va} and 8^{va} octave marking. The score is in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Figura 149 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”. Início da Variação 12 (Seção B’).

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”, 2023, p. 65 – 66.

A partir do compasso 194, o piano inicia uma sequência de sextinas, sugerindo um link para a *Coda*. Nos dois compassos que seguem, esse link se confirma com as madeiras, em escala ascendente com o mesmo ritmo do tema. Logo após, os tímpanos executam notas repetidas no ritmo do Tema 1, anunciando a *Coda*.

The image shows a musical score for woodwinds and percussion. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bass Trombone (B. Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glk.), Marimba (Mrb.), Percussion (Perc.), and Piano (Pno.). The score starts at measure 194. The woodwinds play a melodic line, the timpani play a rhythmic pattern, and the piano plays a complex rhythmic pattern. The score is in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Figura 150 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”. Link entre a Variação 12 e a *Coda*.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”, 2023, p. 67.

A *Coda* do primeiro movimento, a partir do compasso 197 até o fim do movimento, segue o fluxo enérgico da peça, atacando sem interrupção em uma variação aumentativa do Tema 1, com as figuras no dobro da duração do tema original. Podemos dividi-la em duas frases: a primeira, com o tema aumentado e a segunda, com o retorno do Tema 1 em sua duração natural.

Quadro 26: Estrutura da *Coda* do primeiro movimento “*Allegro*” de “Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*”;

Tema	Função	Compassos	Elementos estruturais
Tema 1	Varição 13	197 – 199	Varição do Tema 1, nos metais e nas cordas, com suas figuras de tempo aumentadas.
Tema 1	Varição 14	200 – 202	Fechamento do movimento com o início do tema interrompido;

Fonte: Análise do próprio autor.

Na primeira frase da *Coda*, entre os compassos 197 – 199, as cordas em acordes aumentados, e os metais executam a melodia com o tempo alargado. A escala utilizada é a escala C, começando na nota ré. As madeiras acompanham com uma escala descendente em colcheias pontuadas. O piano acompanha, inicialmente, com sextinas e logo após, com pequenos clusters em células rítmicas de duas semicolcheias e uma colcheia.

Figura 151 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”. Início da *Coda*.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “*Allegro*”, 2023, p. 67.

Concluindo o primeiro movimento, os violinos 1 e 2 e a viola executam um grande glissando de dois compassos, remetendo a brincadeiras de criança. A flauta e o oboé percorrem a escala cromática em tempo de semicolcheia, contribuindo bastante para com as sensações de alegria e júbilo presentes no final do movimento. O Tema 1 fica por conta dos instrumentos: violoncelo, contrabaixo, trompete, trombone e tímpano. Apenas a primeira parte do tema é apresentada, variada com uma inflexão descendente para a conclusão da peça.

The image displays a page of a musical score for the first movement, "Allegro", of the work "Ressonâncias sobre Palhacinhos na Gangorra" by Celso Franzén Jr. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), Trumpet in B-flat (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glk.), Maracas (Mrb.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Ve.), and Double Bass (Cb.). The score shows the finalization of the Coda. The woodwind and string parts feature sustained notes with a tremolo effect, indicated by a wavy line above the notes. The piano part has a complex rhythmic pattern. The percussion part includes maracas and other rhythmic elements. The score is marked with a tempo of 200 and a dynamic of *8^{ma}*.

Figura 152 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “Allegro”. Finalização da *Coda*.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Primeiro movimento “Allegro”, 2023, p. 68.

3.3.2. Segundo movimento “Largo”

Em uma leitura mais aprofundada do quadro, percebe-se forças que dificilmente se assimilam numa apreciação rápida e inconsciente. A primeira percepção de “Palhacinhos na Gangorra”, seguramente, é transmitida pelas figuras em primeiro plano, com os palhacinhos, a gangorra e os brinquedinhos ao chão, fazendo-se ressoar os movimentos dos personagens, suas brincadeiras e o ruído da gangorra. Porém, apenas após uma leitura mais atenta da obra, observa-se um cenário contrastante a essa jovialidade e leveza. Um terreno desértico e arenoso, montanhas longínquas, um sol

pálido a ponto de confundir-se com uma lua e uma vegetação rasteira em um pequeno quadrante à esquerda são elementos que trazem uma outra impressão, uma outra “ressonância” à obra. Esse olhar só é possível através de um momento de análise e “devaneio” sobre a pintura. Ou seja, somente após uma vivência ativando a imaginação e criando novas conexões artísticas.

O segundo movimento da composição “Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*”, em andamento “Largo”, expressa essas forças que se contrastam no quadro. Com um caráter inicial introspectivo e um andamento lento em compasso 6/4, a peça possui dois temas, intercalando-se e desenvolvendo-se gradativamente em variações ao longo da música. A sua energia aos poucos se intensifica, chegando a um clímax orquestral na seção D.

O tema 1 apresenta-se em duas partes: a primeira, utilizando notas longas e intervalos de sextas e segundas, e a segunda, com a predominância de semínimas.



Figura 153 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Segundo movimento “Largo”. Tema 1, parte 1.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Segundo movimento “Largo”, 2023, p. 1 – 2.



Figura 154 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Segundo movimento “Largo”. Tema 1, parte 2.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Segundo movimento “Largo”, 2023, p. 4 – 5.

O tema 2 é constituído horizontalmente por cromatismo e verticalmente por acordes do universo dos tons inteiros. Pianisticamente, ocorrem intervalos de nonas em cada mão. A sonoridade resultante contrasta com o tema 1. Sua extensão é de apenas um compasso, estendendo-se em cada variação.



Figura 155 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Segundo movimento “Largo”. Tema 2.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Segundo movimento “Largo”, 2023, p. 9.

O segundo movimento pode ser dividido em seis seções, incluindo a *coda*, através de variações dos temas, de sonoridade e de caráter. Em cada seção foram trabalhadas texturas e instrumentações variadas, produzindo ambientes sonoros diferenciados entre elas. Na maioria das vezes, os temas são discorridos e variados de maneira a intercalarem-se um com o outro, intensificando-se a percepção de unidade na peça.

Quadro 27 – Estrutura do segundo movimento “Largo” de “Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*”;

Seções	Compassos	Elementos estruturais
A	1 a 27	Exposição do tema 1, em dois conjuntos de duas frases, no piano solo;
Transição	28 a 30	Diálogo entre glockenspiel e marimba, em escala de tons inteiros.
B	31 a 58	Temas 1 e 2 intercalados, em três variações cada;

C	59 a 70	Variação do tema 2, intercalado com pequenas <i>cadenzas</i> do piano;
D	71 a 90	Reexposição da primeira parte do tema 1, com extensão, em <i>tutti</i> orquestral;
A'	90 a 101	Reexposição da segunda parte do tema 1, no piano solo com pequenas intervenções da orquestra;
<i>Coda</i>	102 a 106	Variação do tema 1 em três pequenas frases.

Fonte: Análise do próprio autor;

A seção A, totalmente com piano solo, expõe o tema 1 no que podemos chamar de dois grupos de frases, com uma pequena transição entre eles, nas escalas de tons inteiros. O primeiro grupo é constituído de duas frases (entre os compassos 1 e 8, com dois compassos de introdução, e 9-13, respectivamente). A transição, entre os compassos 14 e 15, é constituído por escalas de tons inteiros ascendentes e descendentes, em quiálteras em fusas, intercaladas por uma mínima, imitando um movimento de subida e descida de uma gangorra. O segundo grupo também compõe-se de duas frases (compassos 16 ao 24; e 25, com anacruse, ao 27). A frase 1 do grupo 2 expõe a segunda parte do tema 1, com mínima e semínima em saltos, apresentando tercinas em colcheias como pequenos ornamentos. A segunda frase do grupo 2 é composta por sucessões de colcheias em tercinas e mínimas. A orquestra entra de maneira sutil e transparente na sonoridade da música, a partir dos dois últimos compassos da seção, entrelaçando-se ao timbre do piano, primeiramente com o glockenspiel, sucedida pela marimba, triângulo e madeiras.

Quadro 28 – Estrutura da Seção A do segundo movimento “Largo” de “Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*”;

Grupos de frases	Frases	Compassos	Elementos estruturais
Grupo 1	Frase 1	1 – 8	Tema 1, parte 1;
	Frase 2	9 – 13	Tema 1, parte 1; desenvolvimento;

Transição	–	14 – 15	Escalas de tons inteiros ascendentes e descendentes;
Grupo 2	Frase 1	16 – 24	Tema 1, parte 2;
	Frase 2	25 - 27	Pequenos clusters em tercinas. Entrada da orquestra no fim da frase;

Fonte: Análise do próprio autor;

A transição para a seção B acontece entre os compassos 28 e 30. Em escala de tons inteiros, um diálogo é estabelecido entre glockenspiel e marimba, com pequenas intervenções nas madeiras, no triângulo, nas cordas em pizzicato e nos pratos em dinâmica pianíssimo.

The image displays a page of a musical score for a full orchestra. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for various instruments. From top to bottom, the staves are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glk.), Marimba (Mrb.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Via.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score shows the beginning of a section, with measures 24 and 25 indicated. The Glockenspiel and Marimba enter with a *glockenspiel* and *f* dynamic. The Percussion part includes a *Triângulo* and *Prato* with a *pp* dynamic. The Piano part features complex arpeggiated figures. The string parts (Violins, Viola, Violoncello, and Contrabass) enter with a *piz* dynamic. The overall tempo is marked as *Largo*.

Figura 156 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre “Palhacinhos na Gangorra”. Segundo movimento “Largo”. Entrada da orquestra com *glockenspiel* e marimba, e transição para a seção B. Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Segundo movimento “Largo”, 2023, p. 6 – 7.

A seção B (compassos 31 a 58) é constituída de três sucessões intercaladas entre pequenas variações dos temas 1 e 2.

Quadro 29 – Estrutura da seção B do segundo movimento “Largo” de “Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*”;³⁴

Variações	Temas	Compassos	Elementos estruturais
Variação 1	Tema 1	31 – 37	Textura rarefeita, com harmônicos e pequenas variações sucessivas. Variação principal no violoncelo;
	Tema 2	38 – 40	Apresentação do tema 2, ao piano, seguido de variação em tercinas;
Variação 2	Tema 1	41 – 42	Tema 1 na clarineta e contracanto na flauta, com cordas acompanhando;
	Tema 2	43 – 44	Variação em acordes, com piano e cordas, sucedidos por marimba e <i>glockenspiel</i> ;
Variação 3	Tema 1	45 – 49	Variação nas cordas, com acompanhamento ao piano;
	Tema 2	50	Variação curta com piano em tercinas, oboé, clarineta, marimba e <i>glockenspiel</i> ;

Fonte: Análise do próprio autor;

Na primeira variação, como textura, utiliza-se notas longas em harmônicos nos violinos e nas violas, com variações do tema 1 passando pelo *glockenspiel*, marimba e contrabaixo (juntamente com o violoncelo) em *pizzicato*, sucessivamente como introdução. As notas longas produzem um pedal em intervalo de segunda composta entre violinos e viola. Segundo Chion (1993, p. 48) “os pedais agudos são sonoridades

³⁴ Neste quadro, as variações são colocadas antes dos temas para ajustar as informações conforme o seu aparecimento na partitura.

utilizadas para criar a impressão de um horizonte, de uma linha, em que envolvemos eventos pontuais” (tradução minha)³⁵, que no caso, são as brincadeiras dos palhacinhos. Essa textura evoca as sensações paradoxais do quadro entre o fundo extático e os personagens que brincam de maneira viva e ingênua, em primeiro plano. A própria variação do tema, com seus altos e baixos, evoca o movimento da gangorra. Nesse ponto, Chion (1993, p. 49) argumenta que, quando se utiliza como simbolismo, o movimento de alturas, de agudos e graves, associa-se a alto e baixo. Isso faz aludir ao movimento de subida e descida da gangorra. Logo após, há uma entrada de violoncelo solo em notas agudas com uma variação sucinta do Tema 1, com apenas uma frase soando os principais intervalos melódicos.

The image shows a musical score for the introduction of Theme 1. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Glockenspiel (Glk.), Mellophone (Meb.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is in 2/4 time and begins with a key signature of one flat (B-flat). The first few measures show the entry of the orchestra with various instruments playing sustained notes. The Violin I and II parts are marked *pp* and *arco*. The Viola part also has *pp* and *arco* markings. The Violoncello part enters in the fourth measure with a *pizz.* (pizzicato) marking and a *mf* dynamic, playing a short melodic phrase. The Contrabasso part also enters in the fourth measure with a *mf* dynamic, playing a similar melodic phrase. The score continues for several more measures, showing the sustained notes of the orchestra and the melodic development of the cello and contrabasso.

Figura 157 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Segundo movimento “Largo”. Introdução à entrada do tema 1 na orquestra; Tema 1 no violoncelo.

³⁵ “Les pédales aiguës sont souvent utilisées pour créer l’impression d’un horizon, d’une ligne, sur laquelle on fait intervenir des événements ponctuels”. (CHION, 1993, p. 48)

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Segundo movimento “Largo”, 2023, p. 8.

O tema 2, no compasso 38, ocorre de maneira simples com o piano solo, imediatamente sucedida por uma variação em tercinas de colcheias. É válido ressaltar que a linha melódica desse tema é cromática, porém, a escrita vertical, ou seja a harmonia, está toda no universo dos tons inteiros. Mais uma vez, a tentativa de expressar os elementos de dualidade do quadro.

Figura 158 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre “Palhacinhos na Gangorra”. Segundo movimento “Largo”. Tema 2 e variação ao piano.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre “Palhacinhos na Gangorra”. Segundo movimento “Largo”, 2023, p. 9.

Na segunda sucessão, a exposição do Tema 1 ocorre na clarineta, com acompanhamento nas cordas em trêmulo e um contracanto na flauta. Novamente, a textura do Tema 1 tentando evocar o paradoxo entre cenário e personagens do quadro. Uma escala rápida de tons inteiros ao piano faz a conexão ao Tema 2 que, nesse trecho, aparece ao piano, em contraponto com as cordas, sucedido pela percussão, com a marimba em contraponto com o *glockenspiel*. A variação do Tema 2 é rítmica, sendo constituído de colcheias e semínimas. Desta vez, o Tema 2 acontece com acordes mais densos, seguindo o mesmo esquema anterior, com a escrita horizontal em escala cromática e a vertical no universo dos tons inteiros, agora com acordes aumentados na mão direita e dissonâncias de segundas maiores na esquerda.

Figura 159 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre “Palhacinhos na Gangorra”. Segundo movimento “Largo”. Tema 1 (clarineta e flauta); tema 2 (piano, *glockenspiel* e marimba).
 Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre “Palhacinhos na Gangorra”. Segundo movimento “Largo”, 2023, p. 10.

A terceira e última dessas sucessões, a mais longa, inicia no compasso 45, com uma variação do Tema 1 nas cordas, em um cânone em notas longas, criando tensões naturais através das dissonâncias resultantes. O acompanhamento, ao piano, com escalas

de tons inteiros em tempo de fusas, imita o movimento da gangorra, sendo a terceira maneira de evocar as sensações paradoxais do quadro.

Figura 160 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre “Palhacinhos na Gangorra”. Segundo movimento “Largo”. Variação do tema 1 nas cordas, com acompanhamento de piano.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre “Palhacinhos na Gangorra”. Segundo movimento “Largo”, 2023, p. 11.

A variação seguinte do tema 2 ocorre apenas no compasso 50, sendo ele em 5/4. A sua instrumentação é em três blocos simultâneos: piano, em tercinas de colcheias; glockenspiel e marimba, e clarineta e oboé, ambos os blocos em mínimas e semínimas. Segue-se uma transição em três compassos com escalas de tons inteiros em sextinas de semicolcheias, imitando o movimento de gangorra, na flauta, clarineta e piano (em sequência de fusas), sucessivamente.

The image displays a page of a musical score for a concert band or orchestra. The score is arranged in a system with ten staves. From top to bottom, the staves are labeled: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), B♭ Cl. (Bass Clarinet), B♭ Tpt. (Trombone), Tbn. (Tuba), Timp. (Timpani), Glk. (Glockenspiel), Mrb. (Marimba), Perc. (Percussion), and Pno. (Piano). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *mf*. The piano part features complex rhythmic patterns and clusters. The overall style is contemporary and detailed.

Figura 161 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre “Palhacinhos na Gangorra”. Segundo movimento “Largo”. Variação do tema 2, seguido de transição.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre “Palhacinhos na Gangorra”. Segundo movimento “Largo”, 2023, p. 13.

Segue-se uma sequência de quatro pequenas variações do Tema 2. Cada uma delas possui no máximo dois compassos, soando como uma brincadeira com o tema. A primeira, nos compassos 54 e 55, em métrica 4/4 e 5/4 (um tempo a mais para a inserção de um link com piano), com oboé, clarineta, marimba (em colcheias) e *glockenspiel* (em tercinas), traz a sua energia na articulação das colcheias e nos saltos melódicos, ocorridos nas tercinas. Após uma pequena ligação através do piano, com tercinas em clusters descendentes, acontece a segunda variação. Esta, no compasso 56, em métrica 7/4, faz soar um pulso marcado através das cordas em acordes nos tempos ímpares e madeiras com os mesmos acordes nos tempos pares, acompanhando o piano, que está em tercinas de colcheias. Todos os acordes desse trecho são pertencentes ao universo dos tons inteiros, ou seja, todos aumentados com dissonâncias de segundas maiores (Figura 162).

The image displays a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is arranged in a standard format with staves for various instruments. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), B♭ Cl. (Bass Clarinet), B♭ Tpt. (Trombone), Tbn. (Tuba), Timp. (Timpani), Glk. (Glockenspiel), Mrb. (Maracas), Perc. (Percussion), Pno. (Piano), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Cello), and Cb. (Double Bass). The score is in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The piano part (Pno.) has a marking "senza Pedal" and "8va" above it. The score is divided into measures, with a double bar line indicating the end of a section. The page number 203 is visible in the top right corner.

Figura 162 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre “Palhacinhos na Gangorra”. Segundo movimento “Largo”. Seção B, tema 2, variações 1 e 2, compassos 54 – 56.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre “Palhacinhos na Gangorra”. Segundo movimento “Largo”, 2023, p. 14.

A terceira variação, no compasso 57, em métrica 6/4, com a orquestra sem o piano, apresenta algumas ligeiras correspondências entre blocos de instrumentos. Podemos observar as cordas e as madeiras em diálogo de colcheias em tercinas, onde as cordas tocam as tercinas (*staccato*) de maneira anacrústica, sempre direcionando aos tempos ímpares (1, 3 e 5), e as madeiras correspondem de maneira semelhante, com tercinas (também em *staccato*), direcionando aos tempos pares (2, 4 e 6). O resultado é um movimento sonoro concreto, transitando, o som, entre as cordas e as madeiras assim como o movimento de uma gangorra. O trompete e a percussão (marimba e *glockenspiel*) também alternam-se em uma outra correspondência entre blocos de instrumentos. Porém, o fazem com um grupo de duas semicolcheias e uma colcheia (em *staccato*). Também ocorre o efeito do movimento da gangorra. O trombone toca notas longas com dinâmica “crescendo”, produzindo um efeito harmônico, contrastando com as articulações dos outros instrumentos, servindo como um ponto de equilíbrio do trecho e certa estabilidade ao ouvido. O resultado do tutti é uma polirritmia que transparece o movimento de gangorra e, ao mesmo tempo, a brincadeira saltitante das crianças. A quarta e última variação dessa seção, ocorre no compasso 58, com piano, cordas e madeiras. As cordas tocam apenas no pulso da música, com colcheia e pausa. As madeiras tocam o contratempo em métrica natural do compasso (6/4). O piano, com acordes aumentados, executa colcheias em tercinas (*staccato*). Novamente, emerge uma polirritmia com o efeito sonoro concreto da gangorra, com o som transitando entre as cordas e as madeiras, “brincando” através da polirritmia com o piano, encerrando a seção (Figura 163).

Figura 163 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Segundo movimento “Largo”. Seção B, tema 2, variações 3 e 4.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Segundo movimento “Largo”, 2023, p. 15.

A Seção C, entre os compassos 59 e 70, possui um caráter de transição, constituída de momentos cadenciais do piano, intercaladas com o *tutti* orquestral, utilizando pequenos elementos do tema 2. Podemos dividi-la em duas subseções: a primeira, com trechos intercalados entre piano solista e orquestra, em quatro frases, e a segunda, com o piano solo encaminhando para a seção seguinte.

Quadro 30 – Estrutura da seção C do segundo movimento “Largo” de Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*;

Subseções	Frases	Compassos	Elementos estruturais
Subseção 1	Frase 1	59 – 60	Momentos cadenciais do piano, intercalados com elementos do tema 2.
	Frase 2	61 – 62	
	Frase 3	63 – 64	
	Frase 4	65 – 67	
Subseção 2	Uma frase	68 - 70	Pequena <i>cadenza</i> do piano.

Fonte: Análise do próprio autor.

As frases da Subseção 1 são curtas, sendo apresentadas em dois compassos cada, com exceção da última, que acontece em três. Nesses compassos também ocorrem alternâncias de fórmulas de compasso, proporcionando uma instabilidade métrica, acentuando a dramaticidade e o caráter transitório do trecho. No trecho, percebe-se um pequeno diálogo entre o piano solista e a orquestra, remetendo à dualidade presente no quadro.

A primeira frase da Subseção 1 inicia com piano em oitavas, com alternâncias rápidas de toques entre as mãos, em compasso 6/4, em tempo de colcheias em tercinas com articulação em *staccato*. No conteúdo, utiliza, basicamente, escala de tons inteiros e arpejos nesse universo. Os metais acompanham o piano com notas longas e uma pequena articulação de notas repetidas no trompete. A interrupção da orquestra ocorre em um compasso 2/4, com cordas, tímpano e marimba no tempo e madeiras e *glockenspiel* no contratempo, com métrica em colcheias.

The image displays a page of a musical score for a symphony. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. From top to bottom, the staves are labeled: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), B♭ Cl. (Bass Clarinet), B♭ Tpt. (Trombone), Tbn. (Trombone), Timp. (Timpani), Glk. (Glockenspiel), Mrb. (Maracas), Perc. (Percussion), Pno. (Piano), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The piano part (Pno.) is particularly detailed, showing a complex rhythmic pattern with a 2/4 soloist part and a 3/4 orchestral part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 164 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Segundo movimento “Largo”. Seção C, Subseção 1, Frase 1;
 Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Segundo movimento “Largo”, 2023, p. 16.

A segunda frase, com estrutura semelhante à primeira, possui o compasso do piano solista em 2/4, intercalando-se com o da orquestra em 3/4.

The image displays a page of a musical score for an orchestra. The score is arranged in a system with 14 staves. From top to bottom, the staves are labeled: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), B♭ Cl. (B-flat Clarinet), B♭ Tpt. (B-flat Trumpet), Tbn. (Trombone), Timp. (Timpani), Glk. (Glockenspiel), Mrb. (Maracas), Perc. (Percussion), Pno. (Piano), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Cello), and Ch. (Double Bass). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 6/4 time signature. The score shows a complex rhythmic structure with many rests and dynamic markings such as *mf*, *ff*, and *pp*. There are also performance instructions like *gliss.* and *8va*. The score is divided into two measures by a double bar line.

Figura 165 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Segundo movimento “Largo”. Seção C, Subseção 1, Frase 2;
 Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Segundo movimento “Largo”, 2023, p. 16.

A terceira frase, em compasso 6/4, se utiliza de pequenos clusters no lugar das oitavas ao piano, aumentando a densidade harmônica, em quiálteras de semicolcheias, em compasso 6/4. O trecho orquestral, semelhante à frase anterior, ocorre nas cordas em trêmulos e tímpanos. Esses trêmulos acabam elevando a tensão do trecho. Desta vez, o

piano participa do trecho orquestral, com acordes aumentados no contratempo do pulso, que está com a orquestra, sublinhando, em uma terça acima, a melodia das cordas.

The image displays a page of a musical score for an orchestra and piano. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for various instruments. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), B♭ Cl. (B♭ Clarinet), B♭ Tpt. (Bass Trombone), Tbn. (Trombone), Timp. (Timpani), Glk. (Glockenspiel), Mrb. (Maracas), Perc. (Percussion), Pno. (Piano), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The score is in 3/4 time. The piano part is particularly detailed, showing complex rhythmic patterns with dynamic markings such as 8^{mo} and 8^{ma} . The orchestral parts are mostly silent, with some activity in the strings and percussion towards the end of the page.

Figura 166 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Segundo movimento “Largo”. Seção C, Subseção 1, Frase 3;
 Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Segundo movimento “Largo”, 2023, p. 17.

A quarta frase da Subseção 1 é marcada por um pequeno desenvolvimento do trecho orquestral, se desenrolando por dois compassos. A frase inicia com o piano solo, em compasso em 2/4, executando o trecho cadencial em pequenos clusters, sendo interrompido pela orquestra em compassos 3/4 e 4/4, sucessivamente. Desta vez, a orquestra se apresenta com cordas em trêmulos, marimba, trompete e trombone no pulso em colcheia e pausa de colcheia e piano no contratempo, com acordes aumentados, sublinhando a melodia das cordas. Esses compassos orquestrais acabam por elevar a instabilidade métrica, proporcionando a sensação de maior tensão entre essas quatro frases da Subseção 1.

Figura 167 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre “Palhacinhos na Gangorra”. Segundo movimento “Largo”. Seção C, Subseção 1, Frase 4;

Fonte: – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre “Palhacinhos na Gangorra”. Segundo movimento “Largo”, 2023, p. 18.

A subseção 2 acontece com piano solista, configurando-se uma pequena *cadenza*, que serve como ligação à seção D. Nesta, o piano executa pequenos clusters, assim como nas frases anteriores, porém, estendendo-se por três compassos.

The image shows a musical score for Figure 168. It includes staves for Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), and Violin II (Vln. II). The Piano part is the most active, featuring complex rhythmic patterns and clusters. The Percussion part has a simple rhythmic pattern. The Violin parts are mostly silent.

Figura 168 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Segundo movimento “Largo”. Seção C, Subseção 2;

Fonte: – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Segundo movimento “Largo”, 2023, p. 19.

No terceiro compasso da frase, o piano executa *clusters* maiores, com a palmas das mãos (alternando entre teclas pretas e brancas), juntamente com os tímpanos que entram em semicolcheias seguidas de rulo, culminando no ápice do trecho, proporcionando energia suficiente para a próxima seção.

The image shows a musical score for Figure 169. It includes staves for Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glk.), Maracas (Mrb.), Percussion (Perc.), and Piano (Pno.). The Piano part is the most active, featuring large clusters and a rhythmic pattern. The Timpani part has a simple rhythmic pattern. The Glockenspiel, Maracas, and Percussion parts are mostly silent.

Figura 169 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Segundo movimento “Largo”. Seção C, Subseção 2, finalização e preparação para a Seção D; Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*”. Segundo movimento “Largo”, 2023, p. 20.

A seção D inicia no compasso 71, e se constitui como o clímax do movimento, com uma carga dramática que foge aos *perceptos* e *afectos* do quadro “Palhacinhos na Gangorra”, porém segue os “blocos de sensações” gerados pela energia da própria música. Trata-se de uma exposição da primeira parte do tema 1 nas duas primeiras frases, seguida de uma variação, tudo em caráter apoteótico. As cordas executam a melodia e a harmonia, o piano executa o acompanhamento em efeitos de prestidigitação, alternando entre pequenos clusters em tons inteiros e passagens em escalas cromáticas. Tímpanos e sopros fazem marcações dramáticas e coloridos orquestrais. Apesar da dramatização excessiva ocorrida com a sobreposição de escalas opostas (e seus universos sonoros), há certa estabilidade rítmica devido à constância métrica e à pouca diferença de densidade sonora entre as frases dessa seção. Isso proporciona a sensação de clímax, onde desemboca toda a energia gerada pelas sucessões e sobreposições de escalas (cromática e de tons inteiros) e pela agitação métrica devido às trocas rápidas de compassos e texturas sonoras ocorridas anteriormente no movimento.

A estrutura da seção D se divide em três frases, sendo a terceira longa em relação às demais, como representado no quadro seguinte:

Quadro 31 – Estrutura da Seção D do segundo movimento “Largo” de “Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*”;

Frases	Compassos	Elementos estruturais
Frase 1	71 – 75	Tema 1 nas cordas;
Frase 2	76 – 82	Tema 1 nas cordas;
Frase 3	83 – 90	Variação do tema 1;

Fonte: Análise do próprio autor.

A primeira frase da Seção D reexpõe o Tema 1 na escala de tons inteiros a partir da nota dó sustenido. A melodia principal está com os violinos 1 e 2 em oitavas. A viola, violoncelo e contrabaixo fazem o contraponto, com o mesmo caráter da melodia, com notas longas, porém, com bastante energia. A linha melódica dos baixos (violoncelo e contrabaixo em uníssono) possui uma condução que imita o movimento da gangorra, com subidas e descidas a cada nota. O piano apresenta um acompanhamento em escala

cromática, acarretando em um contraponto de universos sonoros (tons inteiros com cromatismo), o que faz emergir a dramaticidade de toda a seção. Os tímpanos entram marcando esse início da seção, com a nota dó sustenido.

Figura 170 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Segundo movimento “Largo”. Seção D, início da frase 1;
 Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Segundo movimento “Largo”, 2023, p. 21.

A segunda frase da seção inicia no compasso 76 e segue semelhante à segunda frase do Tema 1, com uma mínima inicial e semínimas posteriores em graus conjuntos. Os metais (trompete e trombone) executam um movimento espelhado em graus conjuntos, na escala de tons inteiros. Os violinos continuam com a linha melódica principal e o movimento imitando a gangorra está a cargo da viola, em semínimas. Ao final da frase, ocorre uma extensão de dois compassos, preparando para a frase seguinte.

The image displays a page of a musical score for a symphony. It features 14 staves, each representing a different instrument or section: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), B♭ Trombone (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glk.), Maracas (Mrb.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score is for the second movement, 'Largo', of the work 'Ressonâncias sobre Palhacinhos na Gangorra' by Celso Franzén Jr. The page shows measures 70 and 71. The piano part is particularly active, with rapid chromatic and cluster passages. The string parts have a melodic line with alternating ascending and descending leaps. The woodwinds and brass are mostly silent in this section.

Figura 171 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Segundo movimento “Largo”. Seção D, início da Frase 2;
 Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Segundo movimento “Largo”, 2023, p. 24.

A terceira frase da Seção D inicia no compasso 83. Sua linha melódica nos violinos evocam o movimento de gangorra, utilizando-se de uma variação do Tema 1, alternando-se entre saltos ascendentes e descendentes em cada tempo de semínima. O tímpano marca o pulso das semínimas, conferindo maior dramaticidade ao trecho. O piano, em movimentos rápidos, executa ora cromatismos, ora *clusters*, finalizando a seção com escalas de tons inteiros, também proporcionado ainda mais tensões harmônicas.

Figura 172 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre “Palhacinhos na Gangorra”. Segundo movimento “Largo”. Seção D, início da Frase 3;
 Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre “Palhacinhos na Gangorra”. Segundo movimento “Largo”, 2023, p. 29.

A seção A' é uma reexposição da segunda parte do Tema 1, como uma complementação à seção anterior, que reexpôs apenas a primeira parte. Com apenas o piano solo, assim como na primeira seção do movimento, a música se desenrola com pequenas intervenções da orquestra. Podemos dividi-la em duas frases, como dispõe o Quadro 32:

Quadro 32 – Estrutura da seção A' do segundo movimento “Largo” de “Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*”;

Frases	Compassos	Elementos estruturais
Frase 1	91 – 98	2ª parte do tema 1, com solo de piano e pequena entrada das

		madeiras na segunda parte da frase;
Frase 2	99 (com anacruse) – 101	Final do tema, com solo de piano e pequenas entradas dos violinos e <i>glockenspiel</i> ;

Fonte: Análise do próprio autor.

A Frase 1 possui uma entrada das madeiras nos três últimos compassos da frase, contornando a segunda parte da frase, que se trata de uma pequena escala ascendente em sucessões de semínimas e mínimas.

The image displays a musical score for two systems. The first system (measures 91-94) features a piano part with a *pp* dynamic and a *mf* dynamic, and a woodwind part with a *pp* dynamic. The second system (measures 95-98) features a woodwind part with a *pp* dynamic and a piano part with a *pp* dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Figura 173 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Segundo movimento “Largo”. Seção A’, Frase 1;

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Segundo movimento “Largo”, 2023, p. 35 – 37.

A segunda frase, toda composta por pequenos *clusters* em sucessões de colcheias tercinas e mínimas. A participação da orquestra nessa frase acontece, mais uma vez, de maneira sutil, com violinos em trêmulos e *glockenspiel*, ambos em dinâmica piano, apenas colorindo o final da seção, encaminhando para a *coda*.

Figura 174 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre “Palhacinhos na Gangorra”. Segundo movimento “Largo”. Seção A’, Frase 2;
 Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre “Palhacinhos na Gangorra”. Segundo movimento “Largo”, 2023, p. 37 – 38.

A *Coda* é constituída por três pequenas frases, que são variações do Tema 1. O mesmo ambiente sonoro da Seção B, onde a orquestra estabelece a sua presença na música, compõe a sonoridade da *Coda*. Violinos e violas em notas longas, em harmônicos, fazem o acompanhamento para as variações que ocorrem sucessivamente no glockenspiel, na marimba e nos baixos (contrabaixo e violoncelo) em *pizzicato*. Essa textura faz com que a música, no momento de sua conclusão, retorne ao caráter ambivalente incitado pela pintura, em que o cenário desértico e melancólico contrapõe à brincadeira de gangorra dos palhacinhos. A conclusão é súbita, e se dá ao término da variação com os baixos.

Figura 175 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Segundo movimento “Largo”. Coda;

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Segundo movimento “Largo”, 2023, p. 38.

3.3.3. Terceiro movimento “Brincando”

Em sua estrutura formal, a peça possui três temas em escala de tons inteiros, que produzem grandes seções. O primeiro, pode ser dividido em duas partes: a primeira, de caráter percussivo, com ritmo vivo em 4/4, porém instável, em uma sequência de semicolcheias e colcheias em clusters, separadas por intervalos de quintas aumentadas, mesclando tempo e contratempo, como demonstra a Figura 176. Esses pequenos clusters podem ser comparados a brincadeiras de crianças ao piano, remetendo às brincadeiras dos palhacinhos.



Figura 176 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*.. Terceiro movimento “Brincando”. Tema 1, parte 1;
 Fonte: Trecho extraído da partitura FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*.. Terceiro movimento “Brincando”, 2023, p. 1 – 2.

A segunda parte encontra certa estabilidade, com métrica de valsa, porém, de caráter irônico, conforme a figura 177.



Figura 177 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”. Tema 1, parte 2;
 Fonte: Tema extraído e reduzido para piano, pelo autor, da partitura FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”, 2023, p. 3 – 4.

O segundo tema, mais melódico que o primeiro, é composto em graus conjuntos por colcheias em *staccato* e semínimas em *legato* (Figura 178).



Figura 178 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*.. Terceiro movimento “Brincando”. Tema 2;
 Fonte: Tema extraído da partitura FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”, 2023, p. 6.

O terceiro tema é formado por figuras longas de tempo – semibreves e mínimas – com saltos de trítomos interligados com uma segunda maior e uma quinta aumentada (Figura 179).



Figura 179 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”. Tema 3;

Fonte: Tema extraído e reduzido para piano, pelo autor, da partitura FRANZEN JR., Celso. *Ressonâncias sobre Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”, 2023, p. 16.

A música inicia expondo as duas partes do Tema 1, criando uma pequena seção introdutória, situando o ouvido na harmonização e na atmosfera da peça inteira. O seu formato é próximo a um rondó, com o Tema 1 interconectando as grandes seções com os Temas 2 e 3. Então, a sua estrutura dispõe-se da seguinte forma:

Quadro 33 – Estrutura do terceiro movimento “Brincando” de “Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*”;

Seções	Compassos	Elementos Estruturais
Introdução	1 a 11	Exposição das duas seções do tema 1.
A	11 a 39	Exposição do tema 2 em três momentos. Reexposição dos temas 1 e 2 intercalados e com variações tímbricas.
Transição	40 a 49	Transição, em duas subseções, para a seção B. A primeira subseção é instável harmonicamente e ritmicamente. A segunda estabiliza-se em tons inteiros e em métrica nas semicolcheias.
B	50 a 70	Exposição do tema 3 em duas subseções.
<i>Cadenza</i> do piano	71 a 88	Reexposição dos três temas.
<i>Coda</i>	89 a 109	Reexposição dos temas 1 e 2 em duas subseções.

Fonte: Análise do próprio autor.

A introdução acontece até o compasso 11, podendo-se dividir em três pequenos momentos: a exposição das duas partes do tema 1 (compassos 1-4 e 5-9) e transição para a seção A (compassos 10-11).

Quadro 34 – Estrutura da introdução do terceiro movimento “Brincando” de “Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*”;

Subseções	Compassos	Elementos estruturais
Frase 1	1 a 4	Exposição da primeira parte do Tema 1;
Frase 2	5 a 9	Exposição da segunda parte do Tema 1;
Transição	10 a 11	Exposição dos fragmentos de Transição, com semicolcheias em acordes aumentados;

Fonte: Análise do próprio autor.

A abertura acontece com uma escala rápida de tons inteiros ao piano, para logo adentrar no Tema 1, ocorrendo igualmente com o piano solista e pequenas intervenções das madeiras, como arestas no tema. A segunda parte do Tema 1 ocorre em duas frases, com os metais e as madeiras tocando a primeira e as cordas a segunda, e o piano acompanhando com pequenas apojeturas. A introdução finaliza com uma transição, através do piano solista. Essa transição é constituída por um acorde de quinta aumentada, típico em escalas de tons inteiros, repetido em semicolcheias e variado em registros de oitavas, como expresso na figura 180.



Figura 180 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”. Transição entre a introdução e a seção A;
 Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”, p. 5.

A seção A, compreendida entre os compassos 11 e 39, pode ser dividida em três subseções. Cada subseção, por sua vez, divide-se em três frases.

Quadro 35: Estrutura da Seção A do terceiro movimento “Brincando” das “Ressonâncias sobre Palhacinhos na Gangorra”;

Subseções	Frases	Compassos	Elementos estruturais
Subseção 1	Frase 1	12 a 15	Exposição do tema 2 (uníssono entre clarineta e oboê);
	Frase 2	16 a 21	Exposição do tema 2 em cânone a 5 vezes nos sopros;
	Frase 3	21 a 24	Exposição do tema 2 na marimba;
Subseção 2	Frase 4	25 a 28	Reexposição da 1ª parte do tema 1 nos sopros e nas cordas, sucessivamente;
	Frase 5	30 a 34	Reexposição do tema 2 em uníssono entre contrabaixo e violoncelo;
	Frase 6	36 a 39	Reexposição da 1ª parte do tema 1 nos tímpanos e pratos duplos;

Fonte: Análise do próprio autor.

A primeira subseção (compassos 12-24) inicia com três exposições do tema 2: a primeira, em oitavas entre a clarineta e o oboé, acompanhados pelo piano e pela marimba (Figura 181);

The image displays a page of a musical score for a concert band or orchestra. The score is for the third movement, "Brincando", of the piece "Ressonâncias sobre Palhacinhos na Gangorra" by Celso Franzén Jr. The page shows measures 12 through 21. The instruments and their parts are as follows:

- Ob. (Oboe):** Melodic line starting at measure 12 with a *mf* dynamic.
- B♭ Cl. (B♭ Clarinet):** Melodic line starting at measure 12 with a *mf* dynamic.
- B♭ Tpt. (B♭ Trumpet):** Rested.
- Tbn. (Trombone):** Rested.
- Timp. (Timpani):** Rested.
- Glk. (Glockenspiel):** Rested.
- Mrb. (Marimba):** Accompaniment starting at measure 12 with a *p* dynamic, featuring chords.
- Perc. (Percussion):** Rested.
- Pno. (Piano):** Complex accompaniment starting at measure 12 with a *p* dynamic, featuring triplets and sixteenth notes.

Figura 181 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”. Primeira exposição do Tema 2;
 Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”, 2023, p. 6.

Na segunda (compassos 16 e 21), o tema acontece em cânone a cinco vozes entre os sopros, acompanhadas pelo piano e pela marimba com tercinas de colcheias e de semínimas (Figura 182);

The image displays a page of a musical score for a symphony. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. From top to bottom, the instruments are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (B. Cl.), Trumpet in B-flat (B. Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glk.), Marimba (Mrb.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is in G major and 3/4 time. The marimba part (Mrb.) is the central focus, showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents, which is the Theme 2 of the work. The piano part (Pno.) provides harmonic support with chords and moving lines. The string parts (Vln. I, Vln. II, Via., Vc., Cb.) are mostly silent in this section, with some activity in the lower strings. The woodwinds (Fl., Ob., B. Cl., B. Tpt., Tbn.) have melodic lines, with the flute and oboe playing a similar theme to the marimba. The percussion (Perc.) and timpani (Timp.) are also present, with the timpani playing a steady rhythm. The score is marked with dynamics such as *mf* and *ff*.

Figura 182 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”. Segunda exposição do Tema 2, em cânone;
 Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre “Palhacinhos na Gangorra”. Terceiro movimento “Brincando”, 2023, p. 7.

A terceira exposição (compassos 21-24) é realizada na marimba, em que o piano, em ondulatórias com semicolcheias, e as cordas em tercinas de colcheias fazem o acompanhamento (Figura 183). Interessante ressaltar que, nesse momento da música, a sensação de comicidade se acentua pelo simples fato da marimba apresentar o tema, concedendo uma importância expressiva e estrutural ao timbre.

Figura 183 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”. Terceira exposição do Tema 2; tema na marimba e acompanhamento com piano e cordas;

Fonte: FRANZEN JR., Celso. *Ressonâncias sobre Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”, 2023, p. 8.

Na segunda parte (compassos 25-29), o Tema 1 é exposto nas madeiras e nas cordas. As madeiras fazem a primeira frase e as cordas a segunda, com o piano em pequenas interrupções abruptas com clusters (Figura 184).

The image displays a page of a musical score for the third movement, "Brincando", of the work "Ressonâncias sobre Palhacinhos na Gangorra" by Celso Franzén Jr. The score is arranged for a full orchestra and piano. The woodwind section (Flute, Oboe, Bass Clarinet) and the string section (Violins I and II, Viola, Cello) are playing a rhythmic pattern of eighth notes with a forte (f) dynamic. The piano part features a complex harmonic structure with a 15-measure phrase and a 45-measure phrase, marked with a forte (ff) dynamic. The percussion and timpani parts are mostly silent, with some activity in the cymbal part.

Figura 184 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”. Reexposição do Tema 1;
 Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”, 2023, p. 9 – 10.

Uma pequena transição em semicolcheias faz ligação ao tema 2 novamente, agora com o contrabaixo e o violoncelo em uníssonos (compassos 30-34), com as cordas agudas fazendo pequenas interrupções abruptas nos agudos, com apojeturas seguidas de uma

colcheia em staccato, e os tímpanos acompanhando com mínimas em quintas justas. Um pequeno *glissando* nos tímpanos ajuda a colorir o trecho (Figura 185).

Michel Chion (1993, p. 55) menciona o simbolismo instrumental como uma das maneiras de expressar determinados sentimentos ou sensações relacionados ao timbre ou à maneira de se tocar um instrumento. Por exemplo, ele associa violinos a sentimentos, ego, paixão, o homem, a alma; a flauta transversa é tradicionalmente associada a pássaro, devido a sua agilidade e registro agudo (CHION, 1993, p. 55). O dueto entre os tímpanos com as cordas graves acentua o caráter circense impressos no quadro de Portinari. Isso devido à sua relação com objetos grandes ou animais pesados, como elefantes, por exemplo. O compositor francês Camille Saint-Saëns faz essa relação em seu “Carnaval dos Animais”, quando compõe um solo de contrabaixo para remeter a um elefante. E, justamente, o elefante é um animal presente em circos. Nesse trecho das “Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*”, juntamente com os tímpanos em quintas diminutas melódicas e um *glissando* entre a penúltima e a última nota da sequência do tímpano (produzindo um efeito normalmente associado a comicidade ou ironia), o trecho sugere imagens circenses, o que aguça a percepção dos palhacinhos na música.

The image displays a musical score for a section of "Ressonâncias sobre Palhacinhos na Gangorra". The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Timp. (Timpani), Glk. (Glockenspiel), Mrb. (Maracas), Perc. (Percussion), Pno. (Piano), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabaixo). The score begins at measure 30. The Timp. part features a sequence of notes with a glissando between the penultimate and final notes, marked with a forte (f) dynamic. The Glk. part has a single note marked with a trill (tr) and forte (f). The Vln. I, Vln. II, and Vla. parts play a melodic line marked with forte (f) and a glissando. The Vc. and Cb. parts play a rhythmic accompaniment marked with forte (f) and arco.

Figura 185 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”. Tema 2 nos baixos, com acompanhamento dos tímpanos;
 Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”, 2023, p. 11.

Em seguimento (compassos 36-39), o tema 1 aparece novamente, com um contraponto entre os tímpanos e os pratos (Figura 186);

Figura 186 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”. Seção A. Tema 1 na percussão;
 Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”, 2023, p. 12.

Entre os compassos 40 e 49, há uma transição em duas subseções, que prepara para a seção B, com o Tema 3. Essa transição é importante para introduzir este tema. Será analisada a seguir.

Quadro 36 – Estrutura da transição entre as seções A e B do terceiro movimento “Brincadeira” de “Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*”;

Subseções	Frases	Compassos	Elementos estruturais
Subseção 1	Frase 1	40 a 42	Acordes do universo dos tons inteiros descendendo em escala cromática;
	Frase 2	43 a 44	Sucessões em semicolcheias do acorde de dó aumentado no piano; prenúncio do Tema 3;

Subseção 2	Frase 3	45 a 47	Estabilização harmônica e rítmica; utilização de variação do Tema 2 como base para a frase.
	Frase 4	48 a 49	Grande glissando descendente e ascendente nas cordas, respectivamente;

Fonte: Análise do próprio autor.

Essa transição inicia com acordes aumentados incidindo-se em escala cromática, nas madeiras, nas cordas e no piano, sucessivamente (Figura 187);

The image displays a musical score for a transition between sections A and B. The score is arranged in a standard orchestral format with the following instruments from top to bottom: Flute (Fl.), Oboe (Obs.), Bassoon (Bs. Cl.), Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Thu.), Timpani (Timp.), Gong (Glb.), Maracas (Mrb.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Ve.), and Double Bass (Cb.). The score shows measures 45 through 49. The woodwinds (Fl., Obs., Bs. Cl.) play a rhythmic pattern of eighth notes. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Ve., Cb.) play a chromatic line. The piano part (Pno.) features a prominent glissando, indicated by a long horizontal line with a curved arrow, spanning across measures 48 and 49. The percussion parts (Mrb., Perc.) provide rhythmic accompaniment.

Figura 187 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”. Transição entre as Seções A e B.

Fonte: Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”, 2023, p. 13.

A segunda frase dessa subseção utiliza o pequeno link do piano, exposto anteriormente (na Figura 180), com o acorde de dó aumentado em sucessões de semicolcheias. Em sobreposição ao piano, uma variação do Tema 3, em *staccatos* acentuados no violino II (entre os compassos 43 e 45), prenuncia a ocorrência do mesmo, que acontecerá na seção seguinte (Figura 188).

The image shows a musical score for six instruments: Mrb. (Maracas), Perc. (Percussion), Pno. (Piano), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), and Vla. (Viola). The score is divided into three measures, numbered 43, 44, and 45. Measure 43 starts with a 4/4 time signature. Measure 44 changes to a 3/4 time signature. Measure 45 returns to a 4/4 time signature. The piano part (Pno.) features a sequence of chords in the right hand and a melodic line in the left hand, with a dynamic marking of *p* at the end. The violin II part (Vln. II) has a *pizc* (pizzicato) marking and a series of notes. The violin I part (Vln. I) also has a *pizc* marking and a melodic line. The viola part (Vla.) has a *pizc* marking and a melodic line. The maracas (Mrb.) and percussion (Perc.) parts have rests in measures 43 and 44, and notes in measure 45.

Figura 188 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”. Frase 2 da transição, com prenúncio do Tema 3 no violino 2.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”, 2023, p. 14.

A segunda subseção possui certa estabilidade métrica em semicolcheias e harmônica em escala de tons inteiros. A primeira frase se utiliza de uma variação do Tema 2 como constituinte melódica respectivamente nos contrabaixo e violoncelo, nos trombones, nos trompete e clarineta e, por último nas flautas e oboés, sempre com o piano dobrando as melodias na mão esquerda. Há, também, acentos no contratempo do segundo tempo de cada compasso, com o piano, tímpanos e pratos, deslocando as partes fortes de tempo. E a segunda frase se utiliza de um longo glissando nos violinos e violas, com quatro tempos em direção descendente e quatro tempos em direção ascendente.

Figura 189 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”. Subseção 2 da transição.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”, 2023, p. 15.

A seção B é dividida em três subseções:

Quadro 37 – Estrutura da Seção B do terceiro movimento “Brincadeira” de “Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*”;

Subseções	Compassos	Elementos estruturais
Subseção 1	50 a 53	Exposição do Tema 3;
Subseção 2	53 a 60	Transição; variação do Tema 2;
Subseção 3	61 a 70	Reexposição do Tema 3 em cânone;

Fonte: Análise do próprio autor.

Nesta seção, um novo tema é exposto: o Tema 3. Este é constituído por notas longas, com a predominância de intervalos de trítonos e quintas aumentadas, típicos da escala de tons inteiros. O trombone é o primeiro instrumento a apresentar esse tema, com um glissando entre a primeira e a segunda notas (Figura 190), marcando o trecho, produzindo um efeito quase cômico;

Figura 190 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”. Seção B; Exposição do Tema 3.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”, 2023, p. 16.

Entre a primeira e a segunda parte (compassos 56 a 58) há uma transição com uma variação do Tema 2 no violoncelo e no contrabaixo em uníssonos, com uma extensão em

glissando na marimba e no *glockenspiel*, fechando o momento com *pizzicato* no violoncelo e no contrabaixo (Figura 191). Os *glissandi* ressoam o movimento de subida e descida de uma gangorra, evocando a imagem dos palhacinhos no primeiro plano do quadro.

The image displays a musical score for the third movement 'Brincando' of 'Ressonâncias sobre Palhacinhos na Gangorra' by Celso Franzén Jr. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Glockenspiel (Glk.), Marimba (Mrb.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The Glockenspiel and Marimba parts feature glissandi, represented by slanted lines with arrows indicating the direction of the pitch change. The Piano part has a complex rhythmic accompaniment. The Violoncello and Contrabaixo parts show a transition from a melodic line marked 'arco' (arco) to a section marked 'pizz.' (pizzicato). The score is marked with a forte 'f' dynamic at the beginning.

Figura 191 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”. Transição com o tema 2, nos contrabaixos e violoncelos.
 Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”, 2023, p. 18.

A terceira subseção (compassos 61-70) expõe o tema 3 em cânone entre trompete, trombone, oboé e piano (em trinados). Na primeira parte da seção, há uma estabilidade rítmica decorrente da métrica em semicolcheias no acompanhamento realizado pelo piano. Na segunda, a marimba segue a métrica em semicolcheias, enquanto o *glockenspiel* executa tercinas e o piano, escalas ascendentes e descendentes, em quiálteras de 12 em velocidade rápida. Essa polirritmia e a escala de tons inteiros proporcionam uma atmosfera instável e densa (Figura 192).



Figura 192 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”. Seção B; polirritmia no acompanhamento instrumental.
 Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”, 2023, p. 19.

A *cadenza* do piano solista está situada entre os compassos 71 e 88. Nela, o piano reexpõe os três temas, com a utilização mais apurada da técnica pianística. Podemos dividi-la em cinco pequenas subseções:

Quadro 38 – Estrutura da *cadenza* do terceiro movimento “Brincando” de “Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*”;

Subseções	Compassos	Elementos estruturais
Subseção 1	71 a 74	Arpejos e reexposição do Tema 1;
Subseção 2	75 a 76	Movimento ascendente e descendente em tons inteiros, imitando o movimento de gangorra;
Subseção 3	77 a 80	Reexposição do Tema 2 em contraponto com escala cromática;
Subseção 4	81 a 85	Contraponto entre os temas 2 e 3;
Subseção 5	86 a 88	Pequena <i>coda</i> para a <i>cadenza</i> ; escalas de tons inteiros e escala cromática em sucessão;

Fonte: Análise do próprio autor.

A primeira, entre os compassos 71 e 74, uma sucessão de arpejos introduzem o tema 1, que é interrompido por outra sucessão de arpejos, sempre no campo harmônico de ambas as escalas de tons inteiros (Figura 193);



Figura 193 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”. Início da *Cadenza* do piano solista.
Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”, 2023, p. 23.

A segunda subseção, entre os compassos 75 e 76, trabalha intercalando as escalas de tons inteiros, em um movimento ascendente, uma leve pausa, e movimento descendente, imitando a brincadeira de gangorra.

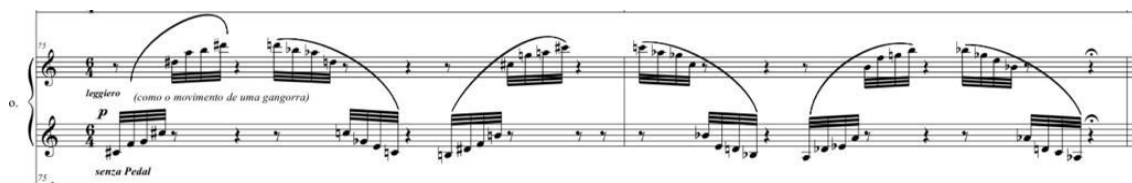


Figura 194 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”. Segunda subseção da *Cadenza*. Imitação do movimento da gangorra.
Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”, 2023, p. 25.

A terceira, entre os compassos 77 e 80, na qual o tema 2 é apresentado em dinâmica piano, com acompanhamento em escala cromática em tercinas (Figura 195);



Figura 195 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”. Início da terceira subseção da *Cadenza*.
Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”, 2023, p. 26.

A quarta, entre os compassos 81 e 85, em que um contraponto entre os temas 2 e 3 se faz presente, com acompanhamento em escalas de tons inteiros em efeito de prestidigitação (quase *glissando*) (Figura 196);



Figura 196 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”. Início da quarta subseção da *Cadenza*; compassos 81 e 82.
Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”, 2023, p. 26 – 27.

A quinta, e última subseção, é uma pequena *coda* para a *cadenza*, localizada entre os compassos 86 e 88, há uma combinação em três pequenos momentos de escala de tons inteiros descendente sucedida por escala cromática ascendente (Figura 197).

Figura 197 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”. *Coda* da *Cadenza*; compassos 87 e 88.
Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”, 2023, p. 29.

Um crescendo em rulo nos pratos suspensos indica a retomada da orquestra. Essa seção (compassos 89 a 109), que podemos chamar de *coda*, divide-se em duas subseções:

Quadro 39 – Estrutura da *Coda* do terceiro movimento “Brincando” de “Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*”;

Subseções	Frases	Compassos	Elementos estruturais
Subseção 1	Frase 1	89 a 93	Reexposição da parte 2 do Tema 1 (tempo de valsa);
	Frase 2	94 a 95	Transição em semicolcheias no acorde de dó aumentado;
	Frase 3	96 a 99	Variação do Tema 2;
Subseção 2	Frase 4	100 a 102	Andamento “ <i>Piú mosso</i> ”; reexposição da parte 1 do Tema 1 em cânone;
	Frase 5	103 a 106	Transição em semicolcheias;
	Frase 6	107 a 109	Finalização utilizando o Tema 2;

Fonte: Análise do próprio autor.

A primeira acontece no andamento corrente da música (com o pulso a 90 bpm), reexpondo a parte 2 do Tema 1 – a pequena valsa de caráter sarcástico –, a transição em semicolcheias, agora nas cordas, sopros e tímpanos (Figura 198), e a introdução do Tema 3 – com elementos reduzidos do tema – sucessivamente.

Figura 198 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”. *Coda*; transição nas cordas, sopros e tímpanos; compassos 94 e 95.
 Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”, 2023, p. 31.

A segunda, levemente mais rápida (a 100 bpm) e apresentando muita energia, divide-se em três pequenas frases. A primeira reexpõe a parte 1 do Tema 1, em cânone, iniciando nos sopros, seguido das cordas e do piano, respectivamente (Figura 199).

Più mosso $\text{♩} = 100$

Fl.
 Ob.
 B♭ Cl.
 B♭ Tpt.
 Tbn.
 Timp.
 Glk.
 Mrb.
 Perc.
 Pno.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

Figura 199 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”. Início da segunda seção da *Coda*, com cânone da 1ª parte do tema 1.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”, 2023, p. 33.

Logo após, uma pequena transição em semicolcheias, passando pela percussão – com o *glockenspiel* e a marimba –, pelo piano em sextinas e, por fim, cordas agudas e madeiras liga ao final da obra.

The image displays a page of a musical score for the piece 'Ressonâncias sobre Palhacinhos na Gangorra' by Celso Franzén Jr. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Guitar (Gtr.), Maracas (Mrh.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score shows a transition to the Coda, with various dynamics and articulations. The piano part is particularly complex, featuring glissandos and clusters. There are some annotations in Portuguese, such as 'Apog.' and 'Apog. com a palma da mão nos arcos presas', and a note '(gliss. nos arcos brancos)'. The score is marked with a forte (f) dynamic in several places.

Figura 200 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”. Transição da Coda.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”, 2023, p. 34.

A música termina com uma pequena exposição do tema 2 nas cordas graves e nos metais, com um glissando nas cordas agudas e uma pequena extensão em trinado de clusters no piano e nas cordas (Figura 201).

The image displays a page of a musical score for the final section of the work. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭-Cl.), Horn in F (Hr. Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glk.), Mallets (Mdb.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Via.), Cello (Ve.), and Double Bass (Cb.). The piano part includes a specific instruction: "(Trinado de chaste: mão direita nas teclas pretas e mão esquerda nas teclas brancas.)". The score concludes with a double bar line and repeat signs, indicating the end of the piece.

Figura 201 – FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”. Finalização da obra.

Fonte: FRANZEN JR., Celso. Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*. Terceiro movimento “Brincando”, 2023, p. 36.

4. Considerações Finais

Pensar sobre a criação artística, de um modo geral, é buscar a disposição de processos, muitas vezes, inconscientes, ou estranhos à consciência, tentando acessar materiais que transitam em uma dimensão quase sempre impalpável dos devaneios. Segundo Deleuze, a arte é a “linguagem das sensações”, produzindo “blocos de sensações”. A consciência sobre o processo de criação desses “blocos” e, também, da própria “linguagem”, possibilita maior apreciação de seus *perceptos* e *afectos*, lançando luz ao contraponto entre o efêmero e o eterno, entre o quadro material (que se deteriora) e a imagem captada no consciente e subconsciente (perpassando gerações na história da humanidade), entre o som de uma música (que some logo após tocada) e as suas ressonâncias na consciência, alterando cursos e convertendo caminhos de uma vida inteira. Esse é o lugar onde o meio material tenta expressar o não material... onde o visível tenta expressar as forças não visíveis (KLEE)... onde o audível tenta expressar as forças não audíveis (DELEUZE).

Para se trabalhar com as conexões e as comunicações entre música e artes visuais, é necessário transitar em uma dimensão perceptiva acima da dimensão material. Ou seja, é necessário lidar com aquilo que permanece numa obra de arte, independente do suporte físico. Esse é o lugar onde os “blocos de sensações” se movem de acordo com os *perceptos* e *afectos* das obras de arte. Esse “lugar”, por se anteceder à materialização física, é comum às diversas manifestações artísticas, viabilizando o que Merleau-Ponty (2011, p. 308) chama de “comunicação” entre os sentidos, e Paul Klee (2001, p. 54) de “contato pluridimensional” através da arte. A resposta objetiva e material a essa comunicabilidade entre as artes se dispõe no meio físico, dado à percepção dos sentidos. Assim, tanto artes plásticas (consideradas atemporais) quanto artes performáticas (dispostas no tempo) possuem a mesma origem, “como dois rios que nascem na mesma montanha” (GOETHE, 2007, p. 160), podendo partir do mesmo impulso criador, dos mesmos *perceptos* e *afectos*, ou de um ligeiro vislumbre de uma obra artística, sucedidos por “devaneios” (BACHELARD) que processam os estímulos e ativam a imaginação. Dessa maneira, a partir de uma obra de arte, de um “ser de sensação” (DELEUZE, 1992, p. 213), gera-se uma nova obra de arte, seja ela “temporal” ou “atemporal”.

Através desse trabalho, ressaltamos algumas convergências entre música e pintura, com a obra musical “Tributo a Portinari” de César Guerra-Peixe e as séries e

quadros de Cândido Portinari, que servem como referência pictórica, e a obra musical “Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*”, de minha autoria, com a pintura “Palhacinhos na Gangorra”, também de Portinari. O fato de o ponto de partida para a concepção das obras musicais ser pictórico, propõe um agenciamento de forças em diferentes dimensões perceptivas: a pintura, na dimensão do espaço, e a música, na dimensão do tempo. A proposta acaba por fundir essas percepções, atribuindo tempo à pintura e espaço à música. Essa comunicabilidade entre o visível e o audível permite que, no momento do processo criativo da música, as sensações sinestésicas conduzam as decisões do compositor em relação aos elementos utilizados para gerar as sonoridades. A construção da estrutura acaba por se formar pela própria música que, através dos seus elementos, atua como formante dela mesma, ainda antes de estar formada (PAREYSON). No diálogo entre autor e obra, a obra “dita” a sua própria lei.

Ambas as composições analisadas são geradas através desse sistema de comunicação cognitiva entre visão e audição, utilizando-se dos mesmos princípios de associação entre *perceptos* e *afectos* de quadros e músicas. Porém, ao compor “Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*”, um novo contexto epistemológico é proposto. A obra de Guerra-Peixe se utiliza de séries de quadros do pintor Portinari, em que o compositor, provavelmente de maneira proposital, não esclarece com exatidão os quadros referenciais para a sua música. Dessa maneira, os movimentos variam-se entre os que se aproximam mais claramente de determinados quadros, como o primeiro (“Família de Emigrantes”), que se aproxima do quadro “Retirantes” da série de 1944, e o terceiro (“Enterro na Rede”), que se aproxima do quadro “Enterro na Rede” da mesma série citada de 1944; o que sugere algumas características de quadros de diferentes épocas do mesmo tema, como o segundo movimento (“Espantalho”), que se utiliza de diferentes referenciais da série “Espantalho”; e o último (“Bumba-meu-boi”), que se utiliza mais da temática folclórica do que propriamente da imagem dos quadros da série “Bumba-meu-boi”, valendo-se mais de propriedades semióticas e de representações, do que de sensações sinestésicas. Diferentemente, a minha composição trata os seus três movimentos como impressões de um mesmo quadro, também de Portinari, extraindo ressonâncias musicais variadas, estruturando os seus principais elementos através de características, ora objetivas, ora subjetivas, da pintura. A definição do quadro, já no título da obra e em nota na partitura, propõe uma apreciação mais detalhada entre as características visuais da pintura e as sonoras da música, o que parece não ser a proposta

inicial da obra “Tributo a Portinari”. Ainda assim, a música “Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra*” se utiliza dos *perceptos* e *afectos* do quadro como “gatilhos” criativos, que, uma vez assimilando-se o universo sonoro proposto pela imagem, a composição se estrutura e se constrói por si só.

O campo de pesquisa sobre a comunicação entre os sentidos através das diferentes manifestações artísticas é muito vasto. Cada vez mais se observa o interesse do meio acadêmico e científico pela área. Uma infinidade de discussões surgem a partir desse tema, com as mais variadas abordagens, constituindo, assim, um terreno fértil para a contribuição na construção do conhecimento.

Compositores têm se dedicado a trabalhar a questão sinestésica em suas artes, conquistando resultados surpreendentes. Jorge Antunes (1942), Rodolfo Caesar (1950) e Silvio Ferraz (1959), para citar alguns nomes de compositores brasileiros da atualidade que trabalham sistematicamente com as relações entre música e imagem, têm incorporado a percepção sinestésica em seu pensamento, sua poética e sua metodologia composicionais, com abordagens variadas desse *métier*. Outros vários compositores se aventuram, de maneira não tão sistemática, mas resultando em obras de inestimável valor artístico e estético.

A percepção sinestésica em música abre caminhos não só para a criação musical, mas também para a compreensão de técnicas, estilos, e estéticas musicais desde o fim do século XIX até a atualidade. Correntes estéticas musicais, como Impressionismo e Expressionismo, e algumas consideradas mais abstratas, como Serialismo e Música Eletroacústica, transcendem a percepção sonora, recorrendo a outros meios como a percepção visual e a percepção tátil e espacial para buscarem um sentido mais integral de sua arte e sustentar os seus argumentos sonoros como síntese de imagens e sensações.

Assim, as propriedades conectivas da música fluem em várias vertentes, inculindo-se em vários caminhos, permeando-se de muitos universos sensoriais, comunicando-se com todas as áreas do conhecimento, bem como os gregos antigos já supunham no período Helênico. As diversas manifestações artísticas que, segundo Goethe (e, mais adiante, Deleuze) possuem a mesma origem e nascem no mesmo lugar, também são “tocadas” pela música, comunicando-se, associando-se, complementando-se, ativando-se, inspirando-se, sugestionando-se e fecundando-se de sentido artístico e poético.

5. Referências

- AIDAR, Laura. **Retirantes de Portinari: análise da obra**. Toda Matéria. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/retirantes-candido-portinari/#:~:text=Retirantes%20%C3%A9%20uma%20pintura%20feita%20em%201944%20pelo,no%20Museu%20de%20Arte%20de%20S%C3%A3o%20Paulo%20%28MASP%29>>. Acesso em: 10 jul. 2022.
- AIDAR, Laura. **Bumba meu boi**. Toda Matéria. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/bumba-meu-boi/>>. Acesso em: 6 jan. 2023.
- ARISTÓTELES. **Metafísica**. Baurú: Edipro, 2006.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BALBI, Marília. **Portinari: O pintor do Brasil**. São Paulo: Boitempo editorial, 2003.
- BARRETO, Almir Cortes. **Improvizando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira**. Campinas, 2012. Tese de Doutorado – Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/856383>>. Acesso em 8 jun. 2024.
- CAESAR, Rodolfo. **O tímpano é uma tela!** In: Catálogo da Exposição Arte e Música, novembro e dezembro de 2008, Rio de Janeiro. Terceira versão. Itaú Cultural, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em https://www.academia.edu/1489464/O_T%C3%ADmpano_%C3%A9_Uma_Tela_terceira_vez%C3%A3o. Acesso em: 28 jan. 2024.
- CAZNOK, Yara Borges. **Música: Entre o audível e o visível**. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.
- CHION, Michel. **Le poème symphonique et la musique à programme**. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1993.
- Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão. **Dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil**. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. São Luís: Iphan/MA, 2011. Disponível em <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_bumba_meu_boi\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_bumba_meu_boi(1).pdf)>. Acesso em 8 de jun. 2024.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- DIAS, Lu. **Portinari – Enterro na rede**. Disponível em: <<https://virusdaarte.net/portinari-enterro-na-rede/>>. Acesso em 12 jul. 2022.
- FABRIS, Annateresa. **Portinari e a arte social**. In: Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v. XXXI, n. 2, p. 79-103, dezembro 2005.
- FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

- FARIA, Antonio Guerreiro de; BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti; SERRÃO, Ruth, org. **Guerra-Peixe: um músico brasileiro**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2007.
- FERRAZ, Silvio. **Livro das sonoridades**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.
- FERRAZ, Silvio (org.). **Notas. Atos. Gestos**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- FICAGNA, Alexandre Remuzzi. **Entre o sonoro e o visual: composição por imagens**. Campinas, 2014. Tese de Doutorado – Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: < <https://www.academia.edu/resource/work/41788823> >. Acesso em 22 abr. 2023.
- FRANZEN JR., Celso. **Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra* – I. Alegro**. Edição própria, 2023. 1 partitura (74 p.). Orquestra.
- FRANZEN JR., Celso. **Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra* – II. Largo**. Edição própria, 2023. 1 partitura (38 p.). Orquestra.
- FRANZEN JR., Celso. **Ressonâncias sobre *Palhacinhos na Gangorra* – III. Brincando**. Edição própria, 2023. 1 partitura (35 p.). Orquestra.
- FREITAS, José Carlos de. **Espantalhos: uma metáfora dos sujeitos**. In: CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL, 17, 2009, Campinas. Anais do 17º, Campinas, SP.: ALB, 2009. Disponível em <http://www.alb.com.br/portal.html>. Acesso em: 22 jul. 2023. ISSN: 2175-0939
- GOETHE, J. W. **Doutrina das cores**. 4ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.
- GROYS, Boris. **Na mira da teoria e outros ensaios**. Copenhague/Rio de Jane COLE, Campinas, SPiro: Zazie Edições, 2021.
- GUERRA-PEIXE, César. **Tributo a Portinari**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura (69 p.). Orquestra.
- GUINSBURG, J. **O Expressionismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002
https://youtu.be/pDhID7QXX_o
- JUNG, C. **A energia psíquica**. 14 ed. Petrópolis: Vozes, 2013.
- KANDINSKY, Wassily. **Ponto, linha, plano: contribuição para a análise dos elementos picturiais**. 2 ed. Lisboa: Edições 70, 1970.
- KITSON, Michael. **O Mundo da Arte: O Barroco**. Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda, 1979.
- KLEE, Paul. **Bases para la estructuración del arte**. Buenos Aires: Need, 1999.
- KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- KOSTKA, Stefan. **Materials and techniques of twentieth-century music**. Nova Jersey: Prentice Hall, 1990.
- LACOSTE, Jean. **A filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.
- LEIBIG, Susan. (Org.) **O cérebro que aprende**. São Paulo: All Print Editora, 2008.
- LIAN, Henrique. **Semântica e retórica na Sinfonia Titã**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

- LYOTARD, Jean-François. **O inumano: considerações sobre o tempo**. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.
- MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 6ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4 ed. Brasília, DF: Musimed, 1996.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. 2 ed. Rio de Janeiro: Contra capa Livraria, 2008.
- PADBERG, Martina. **Impressionismo**. Colônia: H. F. Ullmann, 2009.
- PAREYSON, Luigi. **Estética: teoria da formatividade**. Petrópolis-RJ: Vozes, 1993.
- PORTINARI, Cândido. **Espantelho**. Bing.com. Disponível em: <<https://www.bing.com/images/search?q=c%c3%a2ndido+portinari+espantelho&id=57076D5831A4FE7F8466FEEA9F160B271F4DC130&form=IQFRBA&first=1&discovery=1>>. Acesso em 10 jul. 2022.
- PORTINARI, Cândido. **Bumba-meu-boi**. Bing.com. Disponível em: <<https://www.bing.com/images/search?q=c%c3%a2ndido+portinari+bumba+meu+boi&qv=c%c3%a2ndido+portinari+bumba+meu+boi&form=IGRE&first=1&tsc=ImageHoverTitle>>. Acesso em 12 jul. 2022.
- ROCHA, Ricardo. **Regência: uma arte complexa**. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2004.
- RODRIGUEZ, Sofia Hennen; ASSUMPCÃO, Aline; CAMPOS, Pedro Herzilio Ottoni Viviani de; GONÇALVES, Bianca; JESUS, Erick Santos de; KAJIVA, Elizabeth Alfredi de Mattos; LUCHIARI, Fábio; RIZZUTTO, Márcia de Almeida; VERA, Florence White de; WINTER, Cecilia. **Projeto interdisciplinar de estudo e conservação da série “Retirantes” de Candido Portinari no Museu de Arte de São Paulo**. Investigações em conservação do patrimônio. Grupo espanol de conservación n°19/2021, p. 292-308. Disponível em: <https://www.academia.edu/resource/work/88046440>
- SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música: edição concisa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- SANTOS, Joelina Maria da Silva. **As toadas do Bumba-meu-boi: sobre enunciados de um gênero discursivo**. Tese de Doutorado. Araraquara: Universidade Estadual Paulista, 2011.
- SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **Sobre a visão e as cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.
- SILVA, Flavio. Org. **Francisco Mignone: catálogo de obras**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2007.
- TOMÁS, Lia. **Ouvir o logos: música e filosofia**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio**. São Paulo: All Print Editora, 1999.

ZONTA, Sandro Lucio. **Manhãs, poentes, zênites e noites: aspectos da representação de luz e sombra na música de Harry Crowl**. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2013.