

Sheila Regiane Franceschini

**A EXPERIÊNCIA MULTISSENSORIAL E A INTERPRETAÇÃO MUSICAL:
UM ESTUDO DO *CICLO PORTINARI* DE JOÃO GUILHERME RIPPER**

**SÃO PAULO
2010**

Sheila Regiane Franceschini

**A EXPERIÊNCIA MULTISSENSÓRIA E A INTERPRETAÇÃO MUSICAL:
UM ESTUDO DO *CICLO PORTINARI* DE JOÃO GUILHERME RIPPER**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação – Mestrado em Música, do Departamento de Música da Universidade Estadual Paulista - UNESP, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Martha Herr, como requisito para obtenção do título de Mestre em Música.

**SÃO PAULO
2010**

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de
Artes da UNESP

(Fabiana Colares CRB 8/7779)

F815e Franceschini, Sheila Regiane, 1976.
A experiência multissensorial e a interpretação musical : um estudo do *Ciclo Portinari* de João Guilherme Ripper / Sheila Regiane Franceschini. - São Paulo : [s.n.], 2010.
173 f. ; + anexos

Bibliografia
Orientador: Profa. Dra. Martha Herr
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Música – Análise e apreciação. 2. Interpretação musical. 3. Canção (Voz (feminina) e piano). 4. Artes visuais. 5. Interdisciplinaridade. I. Portinari, Candio, 1903-1962. II. Ripper, João Guilherme, 1959-. III. Herr, Martha. IV. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. V. Título

CDD – 780.1

Sheila Regiane Franceschini

**A EXPERIÊNCIA MULTISSENSORIAL E A INTERPRETAÇÃO MUSICAL: UM ESTUDO DO CICLO
PORTINARI DE JOÃO GUILHERME RIPPER**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Música da Universidade Estadual Paulista, sob a orientação da Profa. Dra. Martha Herr, como requisito para obtenção do título de mestre em Música. Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Martha Herr
Departamento de Música – UNESP
Presidente da banca

Profa. Dra. Yara Borges Caznok
Departamento de Música – UNESP

Prof. Dr. Luciano Simões
Departamento de Música - UNICAMP

São Paulo-SP, 18 de junho de 2010

Para Heitor e Wilson, meus amores.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente àquelas que, nos momentos em que eu não julgava possível realizar este trabalho, acreditaram em mim: Iracele Vera Lívero de Souza, Joedy Luciana Barros Marins Bamonte e Renata Cristina Gonçalves dos Santos Serafim.

Aos meus pais, Rubens e Maria do Carmo por não medirem esforços para que eu pudesse realizar meus sonhos.

Ao meu marido Wilson e a meu filho Heitor, pela paciência, força e amor a mim dedicados.

Aos meus familiares: àqueles que me acolheram em São Paulo quando precisei e àqueles que ficaram em Dracena cuidando do meu lar.

À Marlene Galdini, por tudo.

Aos maravilhosos professores que tive, conduzindo-me até aqui, em especial à Marina Cardillo do Rego Lopes.

Aos amigos preciosos que fiz durante a pesquisa e que muito me ajudaram: Achille Picchi, Adriano de Brito Pinheiro, Juliana Starling Stolagli, Lenine Alves dos Santos, Wladimir Farto Contesini de Mattos, Cristine Belo Guse, Gisele Laura Haddad, José Eduardo Oliva Silveira Campos e Thelma Sousa.

Aos diretores e colegas da Unifadra/FUNDEC por todo o auxílio oferecido no decorrer da pesquisa: Edson Kai, Wander Dorival Ramos, Enio Garbeline, Daniela Macário Custódio, Silvia Gonzaga Chagas Gomes de Oliveira e Ana Paula Franco Nobile Bandileone.

Ao compositor João Guilherme Ripper pela concessão de seus trabalhos e informações necessárias à pesquisa.

À professora Lia Tomas, coordenadora e ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação – Departamento de Música, pelo apoio.

Aos profissionais do Instituto de Artes da UNESP, em especial à Marisa Alves pelo carinho e cuidado constantes.

Aos professores Giácomo Bartolini e Yara Borges Caznok pelas observações e informações de alta relevância para este trabalho, durante o exame de qualificação.

À CAPES, pela concessão de auxílio financeiro para realização deste trabalho.

E especialmente, a minha orientadora, professora Martha Herr, pela dedicação e atenção a mim dispensadas, pelo exemplo pessoal e profissional que marcam profundamente a minha vida.

*“Eu não sei nada sobre as grandes coisas do mundo,
mas sobre as pequenas eu sei menos.”*

(Manoel de Barros)

Resumo

Este é um estudo analítico/interpretativo sobre o *Ciclo de Portinari*, um conjunto de oito canções para vozes femininas (soprano e mezzo soprano) e piano, do compositor João Guilherme Ripper (1959-), com textos por Cândido Portinari (1903-1962). Considerando a interação entre os textos literário e musical, típica do gênero "canção", e as relações sensoriais decorrentes da escuta e interpretação musical, a intenção é investigar o tratamento musical do compositor para os textos do artista. Procuraremos estabelecer aproximações entre o texto literário e as artes visuais, identificar analiticamente elementos musicais usados para reforçar o sentido do texto e estabelecer possíveis contribuições para a interpretação na transmissão desses elementos ao público, visando demonstrar experiências multissensoriais justificadas por conceitos de interdisciplinaridade e/ou sinestesia.

Palavras-chave: 1. João Guilherme Ripper 2. Candido Portinari 3. Canção 4 Texto literário 5. Artes visuais. 6. Interdisciplinaridade 7. Sinestesia

Abstract

This is this an analytical/interpretative study of the *Ciclo Portinari*, a set of eight songs for female voices (soprano and mezzo soprano) and piano, by composer João Guilherme Ripper (1959-), with texts by Cândido Portinari (1903-1962). Considering the interaction between the literary and musical texts, typical to the genre "song", and sensory relations arising from listening and musical interpretation, the intention is to investigate the composer's musical treatment of the artist's texts. We will seek to establish approximations between the literary text and the Visual Arts, identify analytically musical elements used to strengthen the sense of the text and establish possible contributions for interpretation in the transmission of these elements to the public, aiming to demonstrate multi-sensorial experiences justified by concepts of interdisciplinarity and/or synesthesia.

Keywords: 1. João Guilherme Ripper 2. Candido Portinari 3. Song. 4 Literary Text 5. Visual Arts 6. Interdisciplinarity 7. Synesthesia

Lista de Figuras

Figura 1. <i>Carlos Gomes</i> . Desenho a carvão sobre papel. 1914. 43 x 42 cm. Brodosqui-SP	21
Figura 2. Disco de correspondência entre cores e notas criado por Isaac Newton	31
Figura 3. Relações entre sons e cores de acordo com L. B. Castel	31
Figura 4. <i>São Jorge e o Dragão</i> . Desenho a nanquim bico de pena e guache sobre papel. 1931. 34 x 53,5cm. Rio de Janeiro-RJ	45
Figura 5. <i>O menino sentado</i> . Desenho a grafite sobre papel. 1933. 13,5 x 20cm. Brodosqui-SP	50
Figura 6. <i>O menino com passarinho e arapuça</i> . Desenho a nanquim bico de pena sobre papel. 1959. 20,5 x 12,5 cm. Rio de Janeiro-RJ	50
Figura 7. Texto manuscrito	52
Figura 8. <i>Os despejados</i> . Pintura a óleo sobre tela. 1934. 37 x 65 cm. Rio de Janeiro-RJ	53
Figura 9. <i>Endomingada</i> . Pintura a óleo sobre madeira compensada. 1961. 47x38cm. Rio de Janeiro-RJ	53
Figura 10. <i>Sonho</i> . Pintura a óleo sobre tela. 1938. 46 x 55 cm. Rio de Janeiro-RJ	55
Figura 11. <i>Namorados</i> . Pintura a óleo sobre tela. 1940. 60 x 73 cm. Rio de Janeiro-RJ	56
Figura 12. Texto manuscrito	58
Figura 13. <i>Denise com pássaro</i> . Pintura a óleo sobre madeira. 1960. 33 x 21,5 cm. Rio de Janeiro-RJ	59
Figura 14. <i>Denise em rosa com cachorrinho</i> . Pintura a óleo sobre madeira. 1960. 36 x 27,3. Rio de Janeiro-RJ	59
Figura 15. <i>Denise a cavalo</i> . Pintura a óleo sobre tela. 1960. 98 x 80 cm. Rio de Janeiro-RJ	60
Figura 16. Texto manuscrito	62
Figura 17. <i>Divina pastora</i> . Pintura mural a têmpera. 1944. 314 x 575 cm. Petrópolis-RJ	63
Figura 18. <i>Nossa Senhora</i> . Pintura a guache sobre papel. 1952. 16 x 14 cm. Brodosqui-SP	63
Figura 19. Texto manuscrito	65
Figura 20. Texto datilografado	67
Figura 21. <i>Quarteto de Músicos</i> . Pintura a têmpera e grafite sobre cartão. 1942. 31,8 x 44 cm. Rio de Janeiro-RJ	67
Figura 22. <i>Marinha</i> . Pintura a óleo sobre tela. 1953. 25 x 44 cm. Rio de Janeiro-RJ	69

Lista de Tabela

Tabela 1. Conjunto de obras vocais	19
Tabela 2. Escalas e cores – Rimsky-Korsakof e Scriabin	30
Tabela 3. Tabela com diferentes tipos de correspondência entre cores e notas musicais	32
Tabela 4. <i>Ciclo Portinari</i> em processos sinestésicos nesta pesquisa.	121

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – AUTORES	16
1.1 JOÃO GUILHERME RIPPER, O COMPOSITOR	
1.2 CANDIDO PORTINARI, O ARTISTA ESCRITOR	
CAPÍTULO 2 – INTERRELAÇÕES ENTRE AS LINGUAGENS ARTÍSTICAS	29
2.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	
2.2 INTERRELAÇÃO POR INTERDISCIPLINARIDADE	
2.3 INTERRELAÇÃO POR SINESTESIA	
CAPÍTULO 3 – ELEMENTOS DE LINGUAGEM VERBAL	44
3.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE OS TEXTOS	
3.2 ANÁLISE DOS TEXTOS	
3.2.1 <i>Só nesse quarto</i>	
3.2.2 <i>As viagens de trem</i>	
3.2.3 <i>Esperei-te olhando a lua</i>	
3.2.4 <i>Se me dessem uma namorada</i>	
3.2.5 <i>Ensaio de oração para minha Denise no seu um e meio aniversário</i>	
3.2.6 <i>Eu a vi</i>	
3.2.7 <i>Concerto</i>	
3.2.8 <i>Saí das águas do mar</i>	
CAPÍTULO 4 - ELEMENTOS DE LINGUAGEM MUSICAL	70
4.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A COMPOSIÇÃO	
4.2 ANÁLISE DO CICLO PORTINARI	
4.2.1 <i>Só nesse quarto</i>	
4.2.2 <i>As viagens de trem</i>	
4.2.3 <i>Esperei-te olhando a lua</i>	
4.2.4 <i>Se me dessem uma namorada</i>	
4.2.5 <i>Oração para Denise</i>	
4.2.6 <i>Eu a vi</i>	

4.2.7 *Concerto*

4.2.8 *Saí das águas do mar*

DISCUSSÕES	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	124
BIBLIOGRAFIA	126
SÍTIOS ELETRÔNICOS	129
DISCOGRAFIA	131
MUSICOGRAFIA	131
ANEXOS	133
ENTREVISTAS COM JOÃO GUILHERME RIPPER	
<i>CICLO PORTINARI</i>	

INTRODUÇÃO

Desde a infância, quando os estudos em piano eram uma grande motivação em minha vida, a necessidade de amadurecimento pessoal e interpretativo, o contato com obras de compositores contemporâneos e uma habilidade perceptiva específica, fizeram com que eu tivesse uma vivência musical intensa e definidora. Eu precisaria, ao longo dos anos, descobrir por que eu, ouvindo sons, percebia cores. Em tudo o que ouvia ou tocava, eu via cores e intensificava, assim, minhas experiências musicais.

Especialmente, a música de um compositor carioca me chamava atenção, pois além de ver cores, podia quase sentir, cheirar e ver o que suas músicas queriam transmitir. Este compositor era João Guilherme Ripper e sua música sempre me instigou e perturbou, pois era para mim uma grande fonte de sensações e imagens.

Com a oportunidade de ingressar ao Programa de Pós-Graduação deste Instituto de Artes e com um contato mais próximo com o compositor que, gentilmente, permitiu o estudo sobre um de seus trabalhos, pude me aproximar do que ocorre com sua composição.

Essa composição tornou-se o objeto de estudo e análise desta pesquisa e exigiu coragem para o desafio que se transformou em obstinação e em esforço de leitura.

Então, buscando investigar as relações de proximidade entre as artes visuais e a música, esta pesquisa propõe o estudo do *Ciclo Portinari* de João Guilherme Ripper (1959-), obra para canto e piano, tendo em consideração a relação texto – música a partir da criação do compositor sobre textos de Candido Portinari (1903-1962), visando principalmente à análise dos procedimentos composicionais adotados pelo compositor e também à interpretação.

O *Ciclo Portinari*, de João Guilherme Ripper, é uma obra composta de oito canções para vozes femininas (soprano e mezzo soprano) e piano, escrita especialmente para as comemorações do centenário de Candido Portinari, no ano de 2003, e que se demonstra relevante ao repertório erudito brasileiro por suas especificidades.

O compositor em questão fez uso de textos produzidos pelo eminente artista ítalo-brasileiro, sendo necessário, diante da relevância desse material, realizar uma pesquisa aprofundada sobre os elementos de linguagem verbal, inerentes ao texto literário e suas possíveis relações com obras de arte visual. Também, demonstra-se importante a análise dos elementos de linguagem musical adotados pelo compositor, tanto nas linhas vocais quanto na linha pianística, para ressaltar ou reforçar as sugestões imagéticas do texto literário, realizando assim, por meio da interpretação, a comunicação destas informações ao público.

Observando-se o objeto de estudo em questão, por meio da escuta musical, pode-se apreender algo de extramusical presente na composição, algo que ultrapassa a fronteira do puramente musical para sugerir imagens e sensações, provocando assim, uma experiência multissensorial.

Diante disso, quais são os elementos verbais (texto literário) e não verbais (artes visuais e música) presentes na obra para confirmar tal proposição? Quais as possíveis relações entre os elementos de linguagem verbal e linguagem musical? Qual o tratamento musical, forma e estrutura, dados pelo compositor? E ainda, como a interpretação pode favorecer ou reforçar essas possíveis sugestões imagéticas ao comunicar estes elementos ao público (ouvinte/leitor)?

É preciso considerar o papel do intérprete como uma atividade de grande relevância: ele não apenas interpreta um texto musical, expressivo e dotado de características próprias, definidas pelo contexto histórico, mas também atua e traz à realidade sentimentos e sensações impressas num texto verbal, construindo relações imagéticas por meio dos sons, as quais podem provocar nos ouvintes reações diversas, seja ele cantor ou pianista. Neste sentido, o texto enquanto imagem literária é uma motivação para o compositor e desencadeia o processo criativo. Nas palavras de Ripper:

(...) minhas canções têm textos próprios ou de outros poetas. O poema tem que me mover para que eu crie a música ou o processo fica inverso: crio a música e vou buscar as palavras que lhe sejam próprias. No final, o resultado tem que ser o mesmo: uma estreita relação entre música e texto. O mesmo se dá com o acompanhamento, que nunca tem um papel subjacente e por isso, tem que interagir com o (a) cantor(a) no mesmo plano sonoro. O piano comenta o texto cantado como um outro personagem, reforçando ou contradizendo a mensagem. Geralmente minhas texturas pianísticas são homofônicas e contrapontísticas ao mesmo tempo. Há, assim, outras vozes que devem ser ressaltadas pelo pianista. Naturalmente, cabe ao cantor ou à cantora a veiculação do texto, da melodia. (RIPPER)¹

E ao identificar, por meio da análise, os elementos de linguagem verbal, os elementos de linguagem musical, forma e estrutura, dados pelo compositor aos textos do artista, pretende-se verificar a possibilidade da ocorrência de experiências multissensoriais e se o compositor procura criar musicalmente um elo entre as artes musicais e as artes visuais.

A hipótese da possibilidade de experiências multissensoriais é reforçada pela idéia de que escuta e/ou apreciação musicais evocam na memória, seja do ouvinte ou do intérprete, imagens e sensações. E então os órgãos dos sentidos se comunicam para favorecer esta percepção.

¹ Entrevista concedida pelo compositor, em 06 de maio de 2007.

Diante da possibilidade de uma interrelação entre a obra musical e as linguagens visuais, no sentido de oferecer meios de compreensão do repertório musical em questão, no qual a interpretação funcione como um intensificador dessa relação, utiliza-se conceitos como *interdisciplinaridade* e *sinestesia*.

Por *interdisciplinaridade* entende-se a relação de reciprocidade entre os diversos campos de conhecimento, na qual essa interação proporciona uma compreensão mais globalizada e abrangente do conhecimento humano. (FAZENDA, 2003, p.75)

Sinestesia é o nome geralmente dado para dois conjuntos (ou "complexos") de estados cognitivos relacionados. (ROBERTSON and SAGIV, 2004, p.12). Entende-se como sendo um fenômeno neurológico em que os sentidos se comunicam para perceber uma mesma manifestação. E a percepção alicerçada pela comunicação dos sentidos favorecerá a compreensão sobre a obra em questão.

Neste trabalho, a sinestesia poderá ser compreendida tanto do ponto de vista artístico, aproximando-se da interdisciplinaridade, como pelo aspecto neurológico. Assim sendo, há um eixo filosófico que sustenta esta idéia, baseada na fenomenologia de Merleau-Ponty, pois para o filósofo todos somos sinestésicos. Segundo a pesquisadora Yara Casnok,

Longe da idéia de lidar com a unidade do múltiplo, com a solidariedade dos órgãos que regulam o equilíbrio e asseguram o funcionamento do todo, como faz a ciência (corpo/máquina ou corpo/sistema), a fenomenologia propõe pensar a sinestesia a partir da totalidade do vivido. Ao mesmo tempo, o objeto não é percebido como um produto da síntese, na qual as equilavências sensoriais tenham sido efetuadas: ele se oferece como uno, antes de ser submetido ao exame dos vários sentidos. A coisa deve sua unidade ao seu pertencimento à camada original do sensível, antes que se definam as diversas qualidades que solicitarão os diferentes sentidos. (2003, p. 128-129)

Desta maneira, investigando a interrelação entre as artes e entendendo a interpretação enquanto meio de expressão, leitura e vivência do objeto artístico, promove-se a construção de saberes significativos para o meio acadêmico, buscando a apreciação musical em diferentes níveis sensíveis.

Serão utilizados como fundamentação os autores Deborah Stein e Robert Spillman que em seu livro *Poetry into Song* (1996) trazem informações sobre a linguagem poética, a linguagem musical e a linguagem dos *performers* aplicadas ao canto, fornecendo meios para uma prática interpretativa eficaz, além de estudos da música brasileira que tratem desta relação. Também serão utilizados conceitos presentes no livro *Fundamentos da Composição Musical*, de Arnold Schoenberg.

A metodologia empregada será baseada inicialmente no levantamento bibliográfico de trabalhos já realizados sobre o assunto que possibilitem o aprofundamento das idéias propostas. Os estudos analíticos a respeito do objeto de estudo se realizarão com o levantamento das peças escolhidas, leitura do texto literário (observando-se a intenção do escritor), contexto histórico no qual se insere a produção literal e métodos interpretativos dos textos em relação à produção de obras de arte.

O estudo da obra se estende também à leitura musical da composição, observando-se a linguagem musical, a definição das ferramentas de análise musical das linhas vocais e pianística e seu potencial imagético narrativo. Na preparação das obras para recital, o estudo técnico das peças será orientado pelos dados obtidos na pesquisa, além de informações do compositor que contribuam para favorecer a interpretação.

Sendo assim, o capítulo 1 do trabalho é sobre os dados biográficos do compositor e do artista/escritor, situando-os no contexto histórico de suas produções artísticas.

O capítulo 2 trata das interrelações entre as linguagens artísticas por meio dos conceitos de interdisciplinaridade e da sinestesia.

No capítulo 3, encontra-se a análise dos elementos de linguagem verbal, de acordo com as referências já mencionadas e levando em consideração alguns aspectos da semântica, e as possíveis relações com pinturas e desenhos do artista/escritor, que por ventura demonstrem uma relação entre texto e imagem.

O capítulo 4 versa sobre os elementos de linguagem musical, procurando fundamentá-la com dados oferecidos pelo próprio compositor, e visando demonstrar as relações entre texto, imagem e música, que possam favorecer a interpretação, seguindo-se das discussões e considerações finais, diante dos dados obtidos.

Espera-se ao final, contribuir significativamente para o meio acadêmico, possibilitando meios e recursos para diversos tipos de leitura pelo intérprete, e propiciar ao ouvinte a mesma experiência multissensorial que o intérprete em seu processo de estudo pode alcançar.

CAPÍTULO 1 – AUTORES

1.1 JOÃO GUILHERME RIPPER, O COMPOSITOR

João Guilherme Ripper nasceu no Rio de Janeiro, no ano de 1959. É compositor e regente, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, tendo ingressado para o Curso de Composição da Escola de Música da UFRJ em 1979.

Ripper teve contato com a música desde a sua infância. Sua mãe tocava piano, violão e acordeon e seu pai foi um assíduo ouvinte de música clássica. Aos 8 anos de idade sua relação com a arte era mais voltada para a criação de poesias. Aos 10 já havia escrito poesias suficientes para ser apresentado em programas de rádio e TV. Somente aos 13 anos passou a se dedicar à música aprendendo a tocar o violão e a criar suas primeiras composições sob a forte influência da bossa nova.

Na Escola de Música da UFRJ, estudou flauta e piano. Entre 1982 a 1983 estudou canto gregoriano no Mosteiro de São Bento (RJ) com o já falecido D. João Evangelista. Em 1985 concluiu o Curso de Composição na UFRJ e em 1987 iniciou o mestrado pela mesma instituição.

Depois de sua trajetória nos meios acadêmicos quando de sua defesa em nível de Mestrado, Ripper procurou aliar as vertentes de sua atividade, desenvolvendo um trabalho sobre a música sacra denominado “Música Sacra – Uma nova proposta”, abordando os problemas e possibilidades para o canto litúrgico. Neste trabalho, a discussão principal é a relação entre arte e liturgia na qual as questões artística e litúrgica exigem adaptações por parte do Ordinário da Missa às melodias pré-determinadas ou de caráter profano. Nessa pesquisa, procurou maneiras de contribuir com a valorização da música litúrgica resgatando aspectos artísticos que pudessem torná-la eficaz em sua função estética e ao mesmo tempo à prática da espiritualidade, considerando essa música como oriunda de uma motivação espiritual que comunica uma mensagem religiosa.

Deste trabalho resultou sua composição *Missa Festiva*, sugerindo soluções para os problemas levantados na pesquisa. Para o compositor esta não é propriamente uma música de concerto, mas sim uma música litúrgica, idealizada para ser executada na Igreja e com referências ao canto gregoriano.

Já em seu Doutorado, cumprido na *The Catholic University of America* entre os anos de 1994 a 1997 e sob a orientação do compositor e violinista Helmut Braunlich e da

musicóloga Emma Garmendia, seu objeto de pesquisa foi a utilização de elementos da música latino-americana nas composições escritas durante o curso.

Neste período, foi vencedor do 1º Concurso de Composição Cidade do Rio de Janeiro em 1995, com a canção “Rio Desvelo”. No ano de 1996, recebeu o terceiro prêmio no mesmo concurso com a obra *Matinas*, para oboé e orquestra de cordas.

Sua primeira ópera chamada *Augusto Matraga*, escrita durante o doutorado, é sobre o conto homônimo de João Guimarães Rosa, a partir de uma encomenda do extinto Departamento de Música da Organização dos Estados Americanos em 1996. O libreto também é de sua autoria e trata da história de Augusto que após um combate mortal com o assassino Joãozinho Bem-Bem, encontra sua redenção. *Augusto Matraga* é obra inédita.

Em 2000 recebeu dos integrantes da Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA), o prêmio na categoria música erudita, por *Domitila – A Marquesa de Santos*, como melhor obra camerística. Ópera composta para soprano, clarineta, cello e piano, teve seu libreto baseado na correspondência amorosa de D. Pedro e a Marquesa de Santos. Foi estreada no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro e depois em diversos locais como o Theatro São Pedro, em São Paulo, Casa de Cultura Estácio de Sá, no Rio de Janeiro, e Auditório do Museu Imperial de Petrópolis, com Ruth Staerke no papel título e direção e André Heller.

Em 2001, Ripper fundou a Orquestra de Câmara do Pantanal (OCP) em Mato Grosso do Sul e dela tornou-se Diretor Musical e Regente. O trabalho da orquestra se caracteriza por abordar um repertório diversificado, com ênfase na música de compositores brasileiros e da região. Dentre suas produções Ripper e a OCP têm feito inúmeras apresentações em todo o país. Somente no ano de 2002 contabilizou 23 apresentações e nos anos seguintes expandiu suas apresentações para outros estados da Federação, como Mato Grosso e São Paulo. Possui um efetivo de 22 instrumentistas de cordas e 4 de sopros. Ripper e a OCP também participaram da produção da trilha sonora do documentário *Terra das Águas*, dirigido por Rosiney Bigatão, que revela a influência da água na vida do peão pantaneiro.

A cultura sul matogrossense também se fez uma importante influência, já que a família de sua mãe é mato-grossense e durante sua infância pode vivenciar suas férias em importantes cidades do estado, como Campo Grande e Corumbá. Sua história musical foi indelevelmente marcada pela riqueza da música regional de maneira que suas composições possuem com ela estreita relação.²

² Dados fornecidos pelo compositor em entrevista concedida em 06 mai 2007.

Outra ópera de grande destaque é *Anjo Negro*, sobre peça homônima de Néelson Rodrigues, estreada em julho de 2003 no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, onde permaneceu em cartaz por todo o mês. O libreto é, praticamente, o texto da peça com poucas modificações. Trata da relação entre Virginia e Ismael, em que a mulher, sendo branca, mata todos os filhos do casal, por ser Ismael um negro inconformado com sua raça. A questão racial e da intolerância à diferença são a tônica do espetáculo. A ópera foi repetida no Theatro São Pedro, em São Paulo, em comemoração aos 90 anos da casa, sob a direção musical de Abel Rocha, no ano de 2007.

Ainda outro espetáculo de grande importância foi a cantata cênica *Peabiru – A Conquista do Novo Mundo*, composta para comemorar os 500 anos de Brasil e montada no palco do Teatro Manoel de Barros, no Palácio Popular da Cultura, em Campo Grande. Contou com cerca de 70 artistas, entre, coralistas, solistas, bailarinos, coreógrafos, instrumentistas, diretores e regente.

As lendas do Peabiru, caminho inca que ligava a costa do Atlântico aos Andes e utilizado pelos bandeirantes na conquista do território brasileiro, são a tônica do texto de Lélia Rita de Figueiredo e retratam a rica história da conquista do Oeste, terras, águas, flora e fauna, o índio guaicuru, a formação e a luta de sua gente, as glórias das descobertas e o esplendor da natureza. O projeto de montagem da cantata foi uma iniciativa da Casa de Memória Arnaldo Estevão de Figueiredo e privilegiou a participação de artistas sul mato-grossenses, como o Coral da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, dirigido por Manoel Rasslan, as coreografias de Maria Helena Pettengil e Sonia Rolon. Entre os participantes de outros estados destaca-se o grupo circense Intrépida Trupe, do Rio de Janeiro.

Recentemente, realizou parceria com um importante grupo de música pantaneira no Mato Grosso do Sul, o Grupo Acaba, que faz um resgate da cultura e da música genuínas da Região. Com eles apresentou *Abertura Pantaneira*. O objetivo final é a criação do concerto *Sinfonia Pantaneira* obra que conta a história do povo pantaneiro.

Realizou a estréia de *Abertura Pantaneira* no dia 23 de agosto de 2003, por ocasião da homenagem aos 104 anos de Campo Grande, no Teatro Aracy Balabanian, promovido pela Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul. A obra em questão se baseia no que é ouvido nas festas juninas de Corumbá, durante a procissão que leva a imagem de São João para ser lavado no rio: *Deus te salve, João Batista sagrado, o teu nascimento nos tem alegrado...*

No Brasil, tem exercido importantes cargos como o de Diretor-Adjunto de Pós-Graduação na UFRJ, onde também ministrou as disciplinas de Harmonia, Análise e Composição. Atualmente é o Diretor da Sala Cecília Meireles no Rio de Janeiro.

Em 28 de julho de 2003 tomou posse na cadeira nº 30 da Academia Brasileira de Música, recebendo elogio acadêmico proferido por Ernani Aguiar que ressaltou a sua ligação com a poesia e destacou suas principais obras. Suas obras vocais são:

Título	Formação	Ano	Poeta
Leilão de Jardim	soprano e piano	1986	Cecília Meireles
Libera me	soprano e órgão	1989	-
Canção do porto	voz média e piano	1989	J. G. Ripper
I Missa Festiva	soprano, barítono, coro misto, órgão (ou piano)	1990	-
Canção Antiga	barítono e piano	1991	J. G. Ripper
Cecília	barítono (ou tenor), violoncelo e piano	1991	Mário Quintana
II Missa Festiva	soprano, contralto, tenor, barítono, quinteto de sopros e órgão	1993	-
Aquela madrugada	soprano e piano	1993	Manoel de Barros,
Rio desvelo	barítono e piano	1995	J. G. Ripper
Alumbramento	coro misto	1997	J. G. Ripper
Preamar	coro adulto, coro infantil, piano e percussão	1998	J. G. Ripper
Peabiru	cantata cênica para soprano, barítono, coro misto, dois pianos, percussão, corpo de baile	2000	Lélia Rita de Figueiredo
Retrato	soprano e piano	2000	J. G. Ripper
Passio	cantata para a Paixão de N. S. Jesus Cristo, soprano, menino cantor, barítono, órgão, orquestra de câmara	2002	-
Ciclo Portinari	soprano, mezzo-soprano e piano	2003	Candido Portinari
Magnificat	solistas, coro e orquestra de câmara	2004	-
Ciclo Pierrot - Seis Canções de Carnaval	barítono e piano	2005	Manuel Bandeira
Cervantinas	mezzo soprano e banda sinfônica	2005	-

Tabela 1 – Conjunto de obras vocais

Ripper realizou ainda arranjos para orquestra de obras populares como *Cunhatai Porã*, (Geraldo Espíndola), 2001 e *Yesterday*, (Lennon e McCartney), ambos para voz e orquestra de câmara, 2001.

Enquanto Diretor da Sala Cecília Meireles, por ocasião das comemorações de 40 anos da mesma, Ripper encomendou obras sinfônicas a compositores residentes no Rio de Janeiro e foi responsável pela publicação de um livro de arte contando a história dessa sala.

Das mais importantes atividades realizadas recentemente por João Guilherme Ripper foi sua participação em audiência pública junto à Comissão de Educação do Senado Federal, ao lado de Turíbio Santos, violinista, na defesa pela "Inclusão da Música Como Disciplina

Obrigatória no Currículo Escolar", no ano de 2006, e contando com a participação de vários representantes do setor, como professores e intérpretes, além do Ministro da Educação, Fernando Haddad. Ripper defendeu a necessidade do Ensino Musical que se faz, inclusive, pelo seu caráter interdisciplinar, reforçando conteúdos de outras disciplinas, beneficiando o aprendizado em outras áreas, favorecendo o senso crítico e a conscientização.

Entre suas obras mais recentes estão *Magnificat*, para solistas, coro e orquestra de câmara e escrita para os 30 anos da Camerata Antiqua de Curitiba (2004), *Ciclo Pierrot - Seis Canções de Carnaval*, sobre poemas de Manuel Bandeira, para barítono e piano (2005) e *Cervantinas*, para mezzo soprano e banda sinfônica, encomendada pela Banda Sinfônica do Estado de São Paulo (2005).

Em 2008, ele foi o compositor em residência do 39º Festival Internacional de Campos do Jordão, no qual muitas de suas obras orquestrais e de câmara foram apresentadas.

1.2 CANDIDO PORTINARI, O ARTISTA ESCRITOR

Candido Portinari (1903-1962) nasceu numa fazenda de café nos arredores de Brodosqui, interior de São Paulo, em 30 de dezembro de 1903. Filho de imigrantes italianos que vieram ao Brasil no final do século XIX em busca de trabalho nas colheitas de café, ele era o segundo filho dos doze que tiveram Baptista Portinari e Dominga Torquato.

A pobreza era presente e marcou indelévelmente a vida de Candido Portinari. E ele a retratou em muitas de suas obras, assim como a infância simples e repleta de brincadeiras. Jogando futebol com outros meninos na antiga Praça Santo Antônio, hoje denominada Praça Candido Portinari, ele destroncou a coxa direita, fato que o marcaria pelo resto da vida, visto que passou a mancar.

Ele cresceu entre trabalhadores do campo, imigrantes como seus pais. Por isso, certas imagens jamais se apagariam de sua memória: a terra roxa e vermelha, os campos de futebol, missas, casamentos, enterros na rede, festas caipiras, jogos infantis, os meninos na gangorra, as bandas de música, os retirantes, a inocência, a fome, o sofrimento e o trabalho. Temas vividos e fixados na memória desde a infância. (BALBI, 2003, p. 20)

Aos 10 anos de idade fez o retrato do compositor *Carlos Gomes*, considerado seu primeiro trabalho artístico, um desenho a carvão.

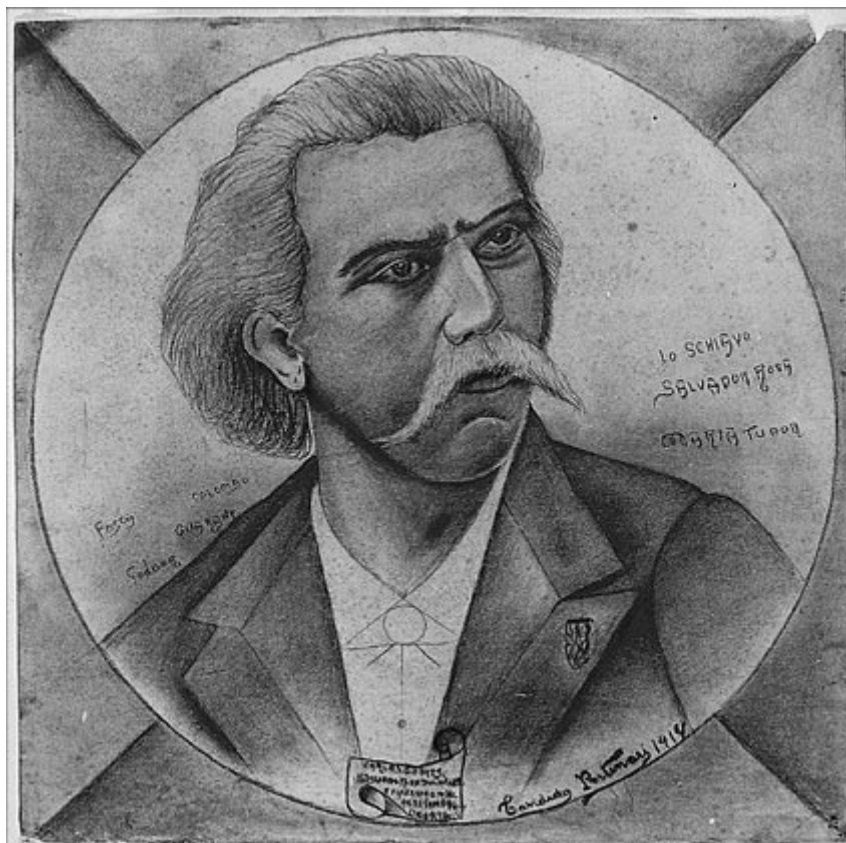


Figura 1. Carlos Gomes – Desenho a carvão sobre papel – 1914 – 43x42 cm. Brodosqui-SP

Esta é a mais antiga obra do artista localizada pelo Projeto Portinari. O artista fez este desenho para homenagear a banda de música Carlos Gomes, onde seu pai tocava tuba. Serviram-lhe de inspiração a marca de cigarros com o mesmo nome, muito conhecida nessa época, e uma fotografia do compositor (Projeto Portinari)³

Em 1918, quando passou pelo vilarejo um grupo de pintores e escultores italianos incumbidos de decorar a Igreja Matriz de Brodosqui, Portinari passou a ajudar-lhes cabendo-lhe pintar as estrelas no teto da igreja.

Motivado a se tornar-se um pintor, partiu para o Rio de Janeiro onde ingressou como aluno na Escola Nacional de Belas Artes-ENBA, a única escola brasileira a oferecer aulas formais de artes plásticas e arquitetura, ainda que distantes dos padrões contemporâneos europeus. Ser pintor foi o maior desejo de Portinari e, tão convicto de sua vocação, enfrentou muitas dificuldades financeiras para alcançá-lo.

Nos primeiros anos de Rio, ele sobreviveu de vários ofícios: pintou letreiros de livraria, monogramas em carroças e até carros fúnebres em Niterói. Só a partir de 1924, passaria a realizar retratos sob encomenda – e os faria às dezenas durante toda a vida. (BALBI, 2003, p. 23-24)

Quando da ocorrência da Semana de Arte Moderna de 1922, Portinari estava ainda na Escola Nacional de Belas Artes e, portanto, não vivenciou a efervescência daqueles dias, em

³ Projeto Portinari – Disponível em <<http://www.portinari.org.br>> Acesso em 18 nov 2009.

que a busca por uma manifestação mais nacionalista era o cerne do movimento modernista. Ele mesmo, em entrevista, teria criticado os ‘falsos modernistas’, aqueles que em sua concepção “não estudaram a essência e o processo acadêmico, e rebelam-se contra ele, porque apresenta dificuldades, e não porque seja uma expressão de velhice ou cansaço” ⁴. Sobre arte nacional ele diria: “Arte brasileira só haverá quando os nossos artistas abandonarem completamente as tradições inúteis e se entregarem, com toda alma, à interpretação sincera do nosso meio.” (3-4)

Na época suas exposições ocorriam nos “salões anuais”, objetivando bolsas de estudos à Europa. Em 1926, participou com dois retratos no salão da Escola Nacional de Belas Artes concorrendo pela primeira vez ao prêmio. Concorreu ao prêmio em agosto de 1927 com três retratos, alcançando a Grande Medalha de Prata, mas somente em 1928 sagrou-se vencedor com o retrato de *Olegário Mariano*. Manoel Bandeira escreveu sobre Portinari em seu artigo publicado no jornal pernambucano *A Província*: “Já concorreu mais de uma vez ao Prêmio de Viagem do Salão, mas foi sempre prejudicado pelas tendências modernizantes de sua técnica. Desta vez fez maiores concessões ao espírito dominante na Escola, do que resultou apresentar trabalhos inferiores aos dos outros anos: isso lhe valeu o prêmio.” (4)

Em Paris, Portinari permaneceu por dois anos dedicando-se à observação atenta de obras reconhecidas, nos vários museus que pode visitar. Ao dedicar seu tempo ao estudo e observação de trabalhos consagrados e muito menos à produção de novas telas, Portinari foi criticado por alguns amigos que diziam estar desperdiçando tempo, dinheiro e energias. Queriam vê-lo pintando, mas Portinari queria aprender com os grandes artistas para posteriormente produzir algo significativo, que realmente representasse sua origem e sua gente.

Todos os dias, ele levantava bem cedo, tomava café com leite, apanhava um *croissant* e se metia na rua. Seu destino eram os museus do Louvre, pela manhã, e o Luxemburgo, à tarde. Ou vice-versa. Em seguida, percorria as galerias de arte. Rapidamente, descobriu parceiros para essa jornada diária. Seus amigos eram todos pintores, muitos deles portugueses, como Eduardo Viana. Juntos, atravessavam as tardes em algum café parisiense discutindo pintura “como uns demônios”, sem dar atenção a qualquer outro tema. A discussão continuava jantar adentro e só se encerrava lá pelas onze da noite, quando iam dormir.” (BALBI, 2003, p. 28)

⁴ Cronobiografia de Candido Portinari, p. 3. Disponível em <<http://www.portinari.org.br>> Acesso em 18 nov 2009. As demais citações, quando não forem especificamente de outros autores, foram retiradas desta Cronobiografia, sendo indicadas pelas páginas em que se encontram, logo após as mesmas.

Neste período conheceu Maria Victoria Martinelli com quem se casou e teve um filho chamado João Candido. Ela o acompanhou por toda vida mesmo tendo se separado de Portinari após 30 anos de casamento.

Voltando ao Brasil, em 1931, ele recomeçou sua produção, principalmente a de retratos, para garantir a sobrevivência de sua família e vislumbrou um novo ambiente artístico no Rio de Janeiro. A Revolução de 1930 transformou o país em vários setores, e as instituições artísticas e culturais foram amplamente renovadas. O arquiteto Lúcio Costa foi indicado para assumir a direção da ENBA e criou a Comissão Organizadora do Salão para a qual foi convidado Portinari. Neste ano o salão promoveu a participação de trabalhos de inúmeras tendências e não houve a concessão de prêmios. É nesta época que o líder modernista Mário de Andrade conheceu o trabalho de Portinari e por ele se encantou, nascendo uma devotada amizade que se prolongou por muitos anos.

Portinari e Mário de Andrade trocavam em cartas notícias, conquistas e ideais de uma arte esteticamente nacional, profundamente brasileira, tanto quanto social. Uma arte social seria a inquietação destes modernistas, cujas preocupações eram não mais “descobrir o homem brasileiro apenas enquanto etnia: o que importa, sob o impulso renovador dos anos 30, é descobrir o homem social brasileiro”. (7)

Foram muitos os amigos de todas as horas na vida de Portinari. Desde a juventude, no Rio, ele gostava de estender conversas sobre a arte – sua e a dos outros. Mais tarde, já casado com Maria, preferia receber os afetos em casa. Entre os mais chegados, porém, um parece ter tido papel especial. Mais do que amigo, o escritor, crítico e animador cultural Mário de Andrade (1893 – 1945) foi um rastreador da trajetória artística de Portinari, elogiando-o pelos jornais, apontando as qualidades do pintor ainda em botão, aconselhando-o” (BALBI, 2003, p. 63)

Ainda, segundo a pesquisadora Annateresa Fabris, “a arte, além de exercer seu papel de agente de transformação social, deveria ser criadora de uma consciência nacional.”

À procura de uma expressão brasileira, Mário de Andrade valoriza em Portinari o elemento nacional, atento, de um lado à caracterização de um inconsciente coletivo e, de outro, à relação com a tradição e com a cultura internacional. Através da idéia do protótipo, consegue mostrar como Portinari é capaz de superar o caráter limitador do regionalismo, criando sínteses nacionais e descobrindo a unidade subjacente do ser brasileiro. É importante assinalar que, ao caracterizar a pesquisa nacional de Portinari, Mário de Andrade a coloca sob o signo da determinação interior, próxima de sua idéia de um nacionalismo “inconsciente de si mesmo”, isto é, não “imposto como uma estética”. (...) O Portinari dialógico é uma consequência do artesão consciencioso, do experimentador inquieto sempre à procura da melhor solução, que coloca a história da arte à prova na medida em que a atualiza e lhe confere um novo valor moral. É nesse contexto que surge a definição de Portinari como “antiindividualista”, isto é, como aquele artista capaz de sintetizar

em si o pessoal e o coletivo, profundamente penetrado pela consciência artesanal, que orienta e coordena sua criação. (FABRIS, 1995, p. 30-31)

Em torno de Portinari se concentraram intelectuais que viram nele o representante plástico do Modernismo no Brasil. E imbuído de tais idéias, neste período ele começou a produzir pinturas murais, dedicando-se à têmpera e ao afresco. Em 1935 sua experiência lhe valeu uma cadeira na Universidade do Distrito Federal, na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, na qual ensinou pintura mural e de cavalete. Os melhores profissionais estavam ali concentrados e proporcionando uma integração das atividades de pesquisa e de ensino, junto a uma liberdade intelectual entre alunos e professores. Sua generosidade atraía alunos admirados e interessados em aprender seu ofício que tinham para com o professor um respeito familiar.

O escultor Celso Antônio relembra o espírito da UDF: “Lutamos juntos ensinando arte moderna na antiga Universidade do Distrito Federal. A nossa atuação foi curta, mas tivemos a ventura de injetar sangue novo nas veias da juventude da época, apesar de termos pela frente a corrente acadêmica”.(9)

Portinari estreou nos Estados Unidos no ano de 1935. O Instituto Carnegie, em Pittsburgh, nas comemorações de seu fundador, enviou convite ao Brasil para participar de sua exposição internacional de pintura. A exposição reuniu obras de 21 países e oito artistas brasileiros foram escolhidos, entre eles Portinari que expôs a tela *Café*, considerada uma das melhores telas expostas dentre as 365, naquele evento.

Portinari integrou equipes de trabalho interdisciplinar cujo objetivo era integrar pintura, escultura, arquitetura e paisagismo para a construção da nova sede do Ministério da Educação. Desta equipe fizeram parte jovens arquitetos como Oscar Niemeyer, Jorge Moreira, Ernani Vasconcellos, Lúcio Costa entre outros, escultores como Bruno Giorgi e o paisagista Roberto Burle Marx, durante a permanência de Gustavo Capanema como Ministro da Educação. Portinari foi o responsável pela execução dos murais, em afresco.

Em 1938, também para o Ministério da Educação, Portinari realizou uma grande quantidade de trabalhos, estudos em carvão, crayon, têmpera, guache, aquarela e desenhos, adotando temáticas nacionais e étnicas ou que contivessem um valor social. E daí em diante seus trabalhos e ideais passaram a despertar maior interesse por expositores e editores de revistas que procuravam publicá-los, como os da revista *Fortune*, em 1939. Neste ano realizou também uma exposição considerada uma das mais importantes de sua carreira, no Museu Nacional de Belas Artes, com 269 obras. (13)

Em 1941 foi publicado o álbum *Portinari, His Life and Art*, editado pela The University of Chicago Press e neste período ele pintou a *Capelinha da Nonna*, construída no jardim da casa de seus pais para sua avó Pellegrina, que não podia mais ir à igreja. Em 1942, já reconhecido internacionalmente, fez os murais na Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, em Washington. Pintou uma tela representando Santo Antônio e o Menino Jesus para decorar o altar da igreja de Brodosqui e ainda uma série de painéis para a Rádio Tupi, no Rio de Janeiro, encomendados por Assis Chateaubriand, tendo como tema a música popular. Para a Rádio Tupi de São Paulo, Portinari executou a *Série Bíblica*. E de acordo com Mário de Andrade:

Muito místico, embora pouco religioso, o que iria dar ao artista a sua simbólica era sempre a Bíblia. Mas o Velho Testamento mais generalizador, e não a grandeza particularista dos Evangelhos. Se é certo que preocupa o espírito de Candido Portinari a situação angustiosa do mundo atual, com seus totalitarismos e suas guerras, e se é certo que foi essa solidariedade principal que determinou a simbologia dramática dos quadros bíblicos, eu creio que vinha se ajuntar a isso a luta particular do artista, muito solicitado pelos 'donos da vida', o capitalismo, os elementos políticos oficiais e oficiosos, a aristocracia burguesa, que o adotavam, o cumulavam de encomendas e honras, ameaçando destruir a liberdade e a pureza da sua criação. (19)

Portinari continuou retratando sua gente, sua origem, as paisagens e histórias do interior, mas também o homem brasileiro, trabalhador, pobre e sofrido. Na série *Retirantes* ele retrata pela primeira vez a tragédia da seca e a saga do homem nordestino.

Ele também ilustrou o livro *Memórias Póstumas de Braz Cubas*, de Machado de Assis, cuja primeira publicação da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil trouxe 88 ilustrações de Portinari reproduzidos na Imprensa Nacional.

Com a morte de Mário de Andrade, em 1945, Portinari sofre a grande perda do seu maior incentivador e amigo. O Estado Novo em crise, a derrota do nazi-fascismo e o fortalecimento das idéias democráticas, são o impulso para o engajamento de artistas e intelectuais. Portinari se alia ao Partido Comunista e, estimulado por suas propostas transformadoras, candidata-se a deputado federal. Portinari não conseguiu se eleger, nem mesmo em outras candidaturas como a de Senador, anos mais tarde, mas deixou seu posicionamento político e opção pela dignidade humana. Em 27 de dezembro de 1946 o jornal *Hoje* publicou artigo assinado por Portinari, com o título “O Partido Comunista defende a família, uma família que tenha o que comer e o que vestir”.(26)

Eis as razões de sua motivação:

Confesso que foi grande a minha emoção ao saber da inclusão do meu nome na chapa do Partido Comunista. Se não se tratasse desse

partido, de maneira nenhuma aceitaria. Você compreende, não tenho jeito para deputado, mas pertencço ao povo, com todos os seus defeitos e qualidades, por isso lutarei pelo partido do povo (...) Resolvi aceitar a inclusão do meu nome porque considero o Partido Comunista como a única grande muralha contra o fascismo e a reação, que tentam sobrenadar ao dilúvio a que foram arrastados pelos acontecimentos. É preciso haver uma mudança, o homem merece uma existência mais digna. Minha arma é a pintura. (24)

Com o fechamento do PCB, partidários, membros da diretoria e do conselho administrativo e professores são chamados a depor na polícia, no processo que investigou o partido como uma organização a serviço de Moscou. Portinari e Oscar Niemeyer foram convocados.

Portinari continuava trabalhando intensamente realizando exposições em Paris, nos Estados Unidos e na Argentina, onde expôs pela primeira vez em 1947, sendo Buenos Aires considerada um pólo de atividades culturais de grande importância na época. Por lá conheceu poetas como o cubano Nicolas Guillén e o espanhol exilado na Argentina, Rafael Alberti. Guillén dedicou a Portinari um poema:

Asi con su mano dura,
hecha de sangre y pintura
sobre la tela
sueña y fulgura
un hombre de mano dura
& Portinari lo consuela
e si se enferma, lo cura
al hombre de mano dura
que está gritando en la tela
hecho de sangre y pintura
sueña y fulgura. (27)

Em 1947, Portinari se exila no Uruguai em decorrência da perseguição aos comunistas durante o Governo Dutra. Para lá foi acompanhado de sua irmã Inês, permanecendo até junho de 1948.

Voltando ao Brasil, continuou inaugurando painéis como *Primeira Missa no Brasil* e *Tiradentes*, e ilustrando outras obras de Machado de Assis como *O Alienista*, editado por Raymundo Castro Maya. Pelo painel *Tiradentes* ele recebeu a Medalha de Ouro da Paz no II Congresso Mundial dos Partidários da Paz em Varsóvia, Polônia, no ano de 1950.

Em 1951, um movimento de anistia lançado para alcançar presos ou perseguidos por ‘delito de opinião’ e a inauguração da I Bienal de São Paulo, destinando uma sala especial para Portinari, tornaram-se mais uma conquista em sua carreira.

Em 1952 ele realizou mais um painel intitulado *Chegada da Família Real Portuguesa à Bahia* por encomenda do Banco da Bahia. No mesmo ano, o Secretário Geral da Organização das Nações Unidas anunciou a oferta, feita pelo governo brasileiro, de dois

painéis, executados por Portinari para decorar um dos salões da nova sede da entidade, em Nova York. Portinari fez um cartaz com os estudos para os painéis denominados *Guerra e Paz*.

Em Brodósqui executou um conjunto de obras sacras para a Igreja Matriz de Batatais, na qual fora batizado e em 1953 este trabalho foi inaugurado na cidade de Batatais. A despeito de sua posição política e de críticas sofridas a respeito de suas pinturas sacras já realizadas Portinari se defendeu: “pinto a dor, a alegria, o trabalho, a miséria, o meu povo, enfim. Eu não poderia, sem fugir à realidade, deixar de fazer quadros de fundo religioso.” (32)

Com 50 anos de idade, Portinari passou a apresentar problemas de saúde em consequência da intoxicação por chumbo contido nas tintas das quais ele fazia uso. Expôs no Museu de Arte Moderna um número de 100 obras e conclui a segunda *Via Sacra* para a Igreja Matriz de Batatais.

Em 1954, inaugurou exposição individual no Museu de Arte de São Paulo, em homenagem ao IV Centenário de São Paulo, com mais de 100 obras, além das maquetes para os painéis da ONU. Profundamente afetado pelos males da intoxicação, ficou, por determinação médica, impossibilitado de pintar. Ele queixando-se disse: “Estou proibido de viver”.(33)

Concluídos os painéis *Guerra e Paz*, Portinari os entregou ao governo brasileiro para serem doados à ONU, em 1956. Medindo cada um 14 x 10 m, foram realizados em segmentos de 2,20 m x 5 m, em óleo sobre madeira compensada, por nove meses, com a ajuda dos auxiliares Enrico Bianco e Rosalina Leão e inaugurados pelo então Presidente da República, Juscelino Kubitschek, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, atraindo a atenção de muitos que lá foram prestigiar este grande trabalho. Em 1957 os painéis *Guerra e Paz* são finalmente doados à ONU, em cerimônia oficial, porém sem a participação das autoridades americanas e nem tão pouco a presença do próprio Portinari, que não fora convidado em razão de suas convicções políticas. Rosalina Leão, sua assistente que esteve presente na cerimônia relatou: “Não se achava presente nem um único membro da ONU a não ser o delegado geral [sic]. Não estava presente um único crítico de arte, um único artista, um único jornalista. Não houve divulgação na imprensa. Não houve convites”. (37)

Tais aborrecimentos somados ao profundo sofrimento pela restrição de suas atividades com as tintas levaram-no a escrever suas memórias, chamada *Retalhos da minha vida de infância*: “Nasci numa fazenda de café. Meus pais trabalhavam na terra...”. Esta espécie de diário ele escreveu no período de 1957 até 1958, descrevendo suas passagens por Brodósqui

quando tinha ainda 15 anos. Deu-se início a atividade literária, quando então passou a dedicar-se à poesia, assim o fazendo até seus últimos dias.

Saí correndo, tive tempo ainda de apanhar o trem em movimento. A última imagem que me ficou gravada na memória foi a de meu pai, levantara-se para se despedir, ainda posso vê-lo: de capote escuro atravessando o largo da estação. Não teve tempo de me dizer nada. (37)

As perseguições políticas, a separação conjugal após 30 anos de casamento e as restrições médicas em relação ao uso de suas tintas são os motivos de uma profunda tristeza que abate Portinari, nesta fase refletida em sua produção poética e nas cartas que trocou com amigos.

Mesmo separado de Maria, ela continua ajudando na organização de sua agenda, embora não morassem mais juntos. Essa fase melancólica só termina com o nascimento de Denise, sua neta, para a qual pintou 16 retratos e fez inúmeras poesias. Em seu nascimento ele anunciou: “Minha neta me libertará da solidão”. Quando a neta completou um mês, escreveu:

“Hás de
amar o sol e a lua, a
poesia e as estrelas.
Irás a Brodósqui onde
o céu é maior. Todas as
estrelas, vestidas de festa,
aparecerão para te ver.” (42)

Em 1961 seus problemas de saúde se agravaram. Mesmo assim continuou realizando seus projetos e exposições. Seu ultimo esforço foi realizar a exposição no Palácio Real, em Milão, com 200 obras. Portinari faleceu em 6 de fevereiro de 1962.

Anos após sua morte, quando alguns críticos de arte se empenhavam em denegrir a memória do pintor, Clarival do Prado Valladares escreveria:

Portinari participou da elite intelectual brasileira ao lado dos mais notáveis poetas, políticos, escritores, arquitetos, educadores e jornalistas, no período exato em que todos eles provocavam uma notável mudança na atitude estética e na cultura dos grandes centros brasileiros. De nenhum outro artista ou sábio, pintor ou escritor, recebemos um legado de transcendência lírica da nossa história comparável ao dele. (35)

Assim, Portinari é reconhecido como um dos maiores artistas brasileiros, como já dissera seu amigo Mário de Andrade sobre ele: “a mais útil, a mais exemplar aventura de arte que já se viveu no Brasil”. (FABRIS, 1995, p. 26)

CAPÍTULO 2 – INTERRELAÇÕES ENTRE AS LINGUAGENS ARTÍSTICAS

2.1 – CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Ao analisar o *Ciclo Portinari* em seus elementos no sentido de ressaltar neles a ocorrência de experiência multissensorial, observa-se que o texto literário possui um potencial imagético, referindo-se a descrições de cenas ou narrativas que remetem às memórias do autor e descrições estas que correspondem às mesmas que dão vida às suas pinturas e desenhos. Portanto, está presente a relação entre o texto literário e os trabalhos de artes visuais produzidos pelo mesmo, como será verificado em capítulo posterior.

No texto musical, por sua vez, o compositor faz uso de determinados elementos que acabam reforçando este potencial imagético presente no texto, tais como *forma*, que segue a do próprio texto literário; *padrões rítmicos* que dão a idéia de movimento ou relaxamento e por vezes descrevem meios de locomoção e efeitos, *tessituras* que designam o próprio espaço e seus planos, a distância e a proximidade entre o enunciador e o ouvinte, *centros tonais* variados para indicar mudanças de ambientes ou cenas, tempo presente ou passado, *timbres* (vocais e pianístico) para acentuar ou discriminar momentos específicos na obra.

Tais idéias sugerem a existência de possíveis associações entre imagem e som, bem como na percepção simultânea destas por meio dos sentidos, sejam essas associações estimuladas, intencionais ou involuntárias no processo de estudo e apreciação do fenômeno artístico, qualquer que seja ele.

Estas associações enumeradas pelo cientista grego Ptolomeu já no século II, têm sido intensamente realizadas por artistas plásticos, poetas e músicos dos séculos XIX e XX que vêm como produto uma obra que propicia uma experiência ou apreciação multissensorial. Segundo Jorge Antunes,

A associação entre som e cor é uma tendência humana cuja evidência se manifesta desde há muito tempo. Assim, enquanto em Pintura se fala de tom, timbre, harmonia, - expressões tiradas da Música – nesta se fala de cromatismo, coloratura, colorido (orquestral) – termos próprios à Pintura. (ANTUNES, 1982, p. 9)

Artistas como Wassily Kandinsky (1866-1944), Arnold Schoenberg (1874-1951), Alexander Scriabin (1871-1915) e Nicolai Rimsky-Korsakoff (1844- 1908), entre outros, procuraram em seus trabalhos essa associação ou proximidade entre as linguagens artísticas, especialmente as artes visuais e as musicais. Eles eram estudiosos destas manifestações artísticas por acreditarem numa idéia de arte global/monumental ou ainda no conceito de arte

total (*Gesamtkunstwerk*) desenvolvido pelo compositor Richard Wagner (1813-1883), bem como na reciprocidade de seus conteúdos e conceitos na qual todos os sentidos fossem estimulados e solicitados.

Kandinsky, pintor russo, tem várias séries de pinturas com títulos referentes ao universo musical, como a série *Compositions* e *Improvisation*. Em suas obras ele buscou expressar elementos musicais como timbre, altura e volume próprios da arte musical, de maneira visual. Atribuía às artes, especialmente à música, um caráter transcendental, espiritual. Ele criou uma performance com dança, música e luzes em sua peça *Der gelbe klang* (*O som amarelo*), que não chegou a ser montada mas inspirou Schoenberg, compositor com quem tinha grande amizade, na concepção de um drama musicado chamado *Die glückliche hand* (*A mão feliz*), em 1913.

E ainda o compositor russo Scriabin, que compôs a sinfonia *Prometheus*, para orquestra, piano, órgão e órgão de cores (instrumento que criou no qual cada nota tocada aciona uma cor específica), igualmente demonstrou seu interesse na associação entre som e cor. Suas propostas a respeito do tema influenciariam uma geração de outros músicos e pesquisadores na busca por tentativas multissensoriais.

Ele, assim como Rimsky-Korsakoff, atribuiu cores aos tons desenvolvendo suas sequências de cores de acordo com as escalas maiores, como demonstra Jorge Antunes (1982, p. 14):

Tom	Modo	Rimsky-Korsakof	Scriabin
Do	Maior	Branco	Vermelho
Sol	Maior	Castanho dourado, brilhante	Rosa alaranjado
Ré	Maior	Amarelo como o Sol	Amarelo brilhante
Lá	Maior	Rosado, claro	Verde
Mi	Maior	Azul safira, cintilante	Branco azulado
Si	Maior	Azul escuro tipo ferro	Branco azulado
Fá #	Maior	Verde acinzentado	Azul brilhante
Ré b	Maior	Crepuscular, cálido	Violeta
Lá b	Maior	Violeta acinzentado	Violeta purpúreo
Mi b	Maior	Cinza azulado	Cor de ferro brilhante
Si b	Maior	-----	Cor de ferro brilhante
Fá	Maior	Verde	Vermelho

Tabela 2 – Escalas e cores – Rimsky-Korsakof e Scriabin

Nas figuras abaixo, observam-se as associações entre som e cor realizadas por outros pesquisadores. Alguns, como Isaac Newton (1643-1727), explorou a relação matemática entre as sete cores, na decomposição da luz, com as sete notas da escala musical; Louis Bertrand

Castel (1688-1757), físico e matemático criou um instrumento chamado *clavecin oculaire* que produzia o som simultaneamente à cor considerada correspondente a nota, segundo ele.

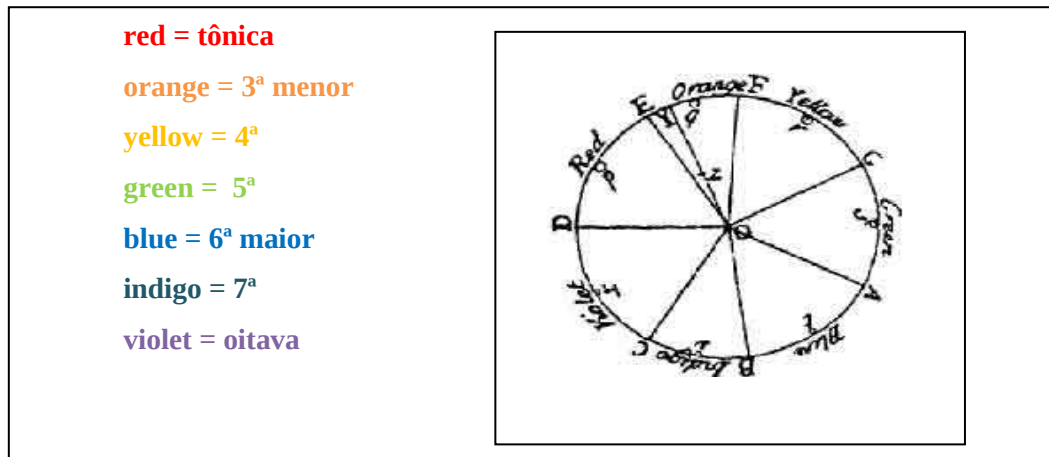


Figura 2. Disco de correspondência entre cores e notas musicais criado por Isaac Newton.

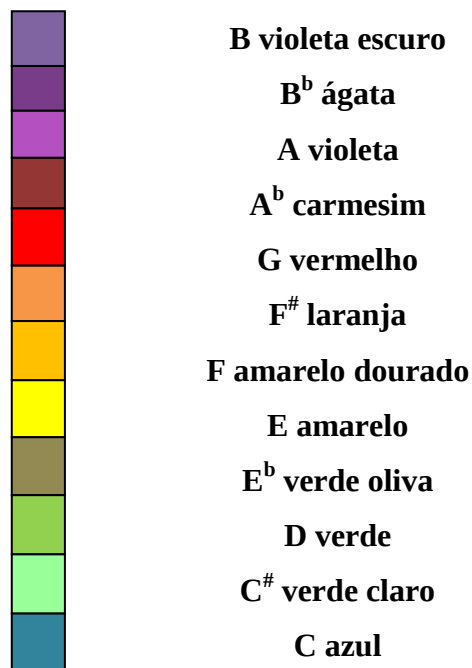


Figura 3. Relações entre sons e cores de acordo com L.B. Castel⁵

⁵ Disponível em <<http://homepage.eircom.net/~musima/visualmusic/visualmusic.htm>> Acesso em 10 mar 2010.

Three Centuries of Color Scales

		C	C#	D	D#	E	F	F#	G	G#	A	A#	B
Isaac Newton	1704	Red		Orange		Yellow	Green		Blue		Purple		Pink
Louis Bertrand Castel	1734	Blue	Teal	Green	Yellow	Orange	Red	Dark Red	Pink	Purple	Dark Purple	Black	White
George Field	1816	Blue		Purple		Red	Orange	Yellow	Green		Dark Green		Black
D.D. Jameson	1844	Red	Orange	Yellow	Green	Blue	Purple	Dark Purple	Pink	Dark Pink	Black	White	
Theodor Seemann	1881	Red	Orange	Yellow	Green	Blue	Purple	Dark Purple	Pink	Dark Pink	Black	White	
A. Wallace Rimington	1893	Red	Orange	Yellow	Green	Blue	Purple	Dark Purple	Pink	Dark Pink	Black	White	
Bainbridge Bishop	1893	Red	Orange	Yellow	Green	Blue	Purple	Dark Purple	Pink	Dark Pink	Black	White	
H. von Helmholtz	1910	Yellow	Green	Blue	Purple	Pink	Red	Orange	Yellow	Green	Blue	Purple	Pink
Alexander Scriabin	1911	Red	Pink	Yellow	Green	Blue	Dark Blue	Purple	Dark Purple	Pink	Dark Pink	Black	White
Adrian Bernard Klein	1930	Red	Orange	Yellow	Green	Blue	Purple	Dark Purple	Pink	Dark Pink	Black	White	
August Aeppli	1940	Red	Orange	Yellow	Green	Blue	Purple	Dark Purple	Pink	Dark Pink	Black	White	
I. J. Belmont	1944	Red	Orange	Yellow	Green	Blue	Purple	Dark Purple	Pink	Dark Pink	Black	White	
Steve Zieverink	2004	Yellow	Green	Blue	Purple	Pink	Red	Orange	Yellow	Green	Blue	Purple	Pink

© 2004, Fried Collopy—@rhythmicLight.com

Tabela 3. Tabela com diferentes tipos de correspondência entre cores e notas musicais.⁶

Como foram diversos os pontos de vista sobre as associações entre sons e cores, pois cada um dos pesquisadores e compositores realizou sua própria escala tonal estabelecendo analogias variadas, a dificuldade na classificação destas associações é muito grande diante da ausência de pontos convergentes.

Verifica-se, então, que múltiplas foram as formas de aproximação entre as linguagens artísticas e a associação entre sons, cores e até mesmo cheiros. Desde a simples atribuição de cores às obras de grandes compositores até o desenvolvimento de instrumentos de cores estabelecendo relação entre as frequências do som, timbres e cores, o uso de termos comuns às artes visuais e à música (forma, movimento, ritmo, cromatismo, tonalidade) para justificar ou fundamentar uma obra abstrata, por exemplo, ou ainda, como a música inspirava a pintura e vice-versa.

Importante se faz considerar que do Romantismo até o Século XX, muitas foram as discussões a cerca da fusão entre as linguagens artísticas como forma de expressão única e integral do indivíduo por meio de sua obra, e a própria separação das artes que considera suas especificidades para ressaltar conteúdos comuns entre elas. Segundo Bosseur,

Conduzidos por um impulso espiritual que visava uma espécie de retorno à unidade original da criação artística, pintores e músicos foram levados, particularmente a partir do período romântico, a recusar a separação das artes, julgada arbitrária, e a interrogar-se sobre a analogia das sensações visuais e sonoras. Esta aspiração responde à concepção de obras polissensoriais ou exprime-se na vontade de uma fusão entre várias práticas a fim de chegar à obra de arte integral. (BOSSEUR, 1998, p. 9-10 – tradução nossa)⁷

⁶ Disponível em <<http://rhythmiclight.com/archives/ideas/colorscales.html>> Acesso em 19 abr 2010.

⁷ *Portés par un élan spirituel visant à une sorte de retour à l'unité originelle de la création artistique, des peintres et des musiciens ont été amenés, en particulier à partir de l'époque romantique, à refuser la séparation jugée arbitraire des arts et à s'interroger sur l'analogie des sensations visuelles et sonores. Cette aspiration*

As discussões sobre obra de arte total, na qual a integração de várias linguagens artísticas seja um ideal a ser atingido como forma de expressão integral do indivíduo, podem gerar entendimentos vários sobre a necessidade ou não de uma fusão entre as artes, bem como o reconhecimento das especificidades que cada linguagem traz consigo. A idéia romântica de que a separação entre as artes era excessivamente estática gerava nos teóricos a defesa dessa fusão e com isso uma certa negação daquilo que era inerente a cada uma delas.

Étienne Souriau tratou de estabelecer outras formas de classificação entre as artes em seu livro *Correspondance des arts*, escapando a este aspecto estático e linear. Ao invés da classificação acadêmica que dividia as disciplinas artísticas em artes da visão ou artes do espaço (arquitetura, escultura, pintura), artes da audição ou artes do tempo (música e artes da linguagem) e artes do movimento ou artes de síntese (dança, teatro, cinema), Souriau optou com classificá-las em artes não representativas (abstratas) e artes representativas aliadas aos conceitos de linha, volume, cor, luz, movimento, som articulado e som musical, podendo ser aplicados aos dois níveis apresentados e, com isso, possibilitando uma transição entre uma linguagem e outra.

Para Bosseur,

Étienne Souriau está perfeitamente consciente disso uma vez que declara como essencial que observemos com a máxima atenção o que divide as artes entre si tanto quanto o que as une, apesar de suas diferenças. É necessário apreender com exatidão a natureza do corte que as separa, das barreiras que as isolam e através das quais se estabelecem suas correspondências... (BOSSEUR, 1998, p. 13 – tradução nossa)⁸

Assim se observa, segundo Souriau,

A arte, essa promoção heróica da existência, ora visionária e ora concretamente manipuladora, ora difícil, hesitante, entravada, secular e lenta, ora fulgurante e imperial, ora humanamente visível e próxima, ora enigmática e distinta, tem inúmeras presenças, Seus domínios são imensos e ela os atravessa com um mesmo arrebatamento. Mas em seu centro, para nosso estudo direto e positivo e a fim de facilitar a aproximação, apresenta uma constelação de nove domínios simples, nove atividades organizadas, situadas no labor concreto e na experiência do homem. É aí que se pode depreender, na comparação de tais atividades, o que há de essencial, cujo teor antológico é de grande alcance. (SOURIAU, 1983, p. 51)

répond à la conception d'oeuvres polysensorielles ou s'exprime la volonté d'une fusion entre plusieurs pratiques afin de parvenir à l'oeuvre d'art intégrale.

⁸ *É. Souriau en est bien entendu, de nous rendre compte avec autant d'attention de ce qui divise entre eux les arts de ce qui les unit, malgré leurs différences. Il faut saisir avec exactitude la nature de la coupure qui les separe, des cloisons qui les isolent et á travers lesquelles s'établissent leurs correspondances...*

Também Kandinsky considerou a necessidade da identidade dos meios na qual cada arte existe e é capaz de se exprimir graças ao que lhe é próprio, e deve ser estudado em seu contexto. Em seu livro *Do Espiritual na Arte*, ele escreveu,

Não basta comparar os procedimentos das mais diferentes artes: esse ensino de uma arte por outra não pode dar frutos se permanecer unicamente exterior. Deve ajustar-se aos princípios de uma e de outra. Uma arte deve aprender de outra arte o emprego de seus meios, inclusive os mais particulares, e aplicar somente dela. Mas não deve o artista esquecer que a cada meio corresponde um emprego especial que se trata de descobrir. (KANDINSKY, 2000, p. 58)

Ele ainda coloca que “cada arte ao se aprofundar fecha-se em si mesma e separa-se. Mas compara-se às outras artes, e a identidade de suas tendências profundas as leva de volta à unidade.” (KANDINSKY, 2000, p. 59) Com isso ele defende a identidade da linguagem artística de forma que nenhuma pode tomar o lugar da outra, propondo a união delas com o desejo de ver surgir a verdadeira arte monumental.

Essa arte monumental, baseada na interrelação das linguagens artísticas pode levar artistas (pintores, poetas, músicos), intérpretes e o próprio receptor, num tríduo leitor/ouvinte/espectador, à experiência multissensorial.

Diante disso, na busca por essa combinação das funções sensoriais nas artes, não há como se falar numa padronização de experiências, uma vez que em cada período histórico, as teorias respectivas tentaram explicar e justificar os processos perceptivos na criação e apreciação de uma obra.

Além disso, essa experiência multissensorial dependerá do repertório imagético e sonoro que cada receptor possui, bem como das vivências e experiências que ele traz consigo e que definem sua capacidade perceptiva sobre as coisas.

Numa abordagem fenomenológica podemos citar Merleau-Ponty que nos diz:

Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda. A ciência não tem e não terá jamais o mesmo sentido de ser que o mundo percebido, pela simples razão de que ela é uma determinação ou uma explicação dele. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 3-4)

Em outras palavras, a relação do espectador com a obra será marcada pela percepção que o mesmo possui a respeito desta obra, pela unidade entre os sentidos que interliga o

espectador ao mundo e o mundo ao espectador, considerando suas vivências e conhecimentos obtidos, e construindo novos conhecimentos.

2.2 – INTERRELAÇÃO POR INTERDISCIPLINARIDADE

Buscando o significado para o termo interrelação, considerando o prefixo latino *inter*, verifica-se que este pode significar entre, dentro de, sobre, aproximação, introdução, superposição e até mesmo transformação. Já o termo *relação*, também de origem latina, indica vínculo, ligação, conexão, correspondência. Sendo assim, pode-se entender interrelação como uma relação mútua estabelecida entre dois ou mais elementos.⁹

Já por interdisciplinaridade, etimologicamente e por justaposição, podemos entender como sendo relação entre disciplinas (*inter* + *disciplinaridade*). Porém, o conceito é bem mais amplo e advém da idéia de disciplina como conjunto de conhecimentos específicos sobre algo, guardando características próprias em matéria de ensino, formação, métodos e materiais. Ao pensar as linguagens artísticas como disciplinas distintas, evocamos conceitos de codisciplinaridade nos quais um conjunto de concepções nos permite unificar o conhecimento das diversas disciplinas mantendo a originalidade de cada uma delas. (POMBO, 1994, p. 92)

Sendo assim, enquanto disciplinas, as artes visuais, competentes para expressar tudo quanto relativo ao “visual”, e a música para expressar o “sonoro”, mesmo sendo recíprocas, mantém suas características próprias permitindo a interrelação entre seus elementos fundamentais e a conseqüente produção de novos conhecimentos, baseados nos fenômenos perceptivos respectivos a esta relação.

Para este tipo de atividade disciplinar, do ponto de vista da exploração científica, dá-se o nome de interdisciplinaridade. Segundo Olga Pombo, o prefixo *inter* indica não apenas pluralidade, justaposição mas também um espaço comum de coesão dos saberes, o que supõe abertura de pensamento na busca por novos conhecimentos frutos dessa coesão. (POMBO, 1994, p.93). É, de acordo com vários teóricos, o intercâmbio mútuo e integração existente entre as disciplinas, propiciando um enriquecimento recíproco.

Tampouco, a interdisciplinaridade não pode ser confundida com pluralidade pois esta não conduz a uma integração e coesão de saberes, apenas à justaposição de conhecimentos relativamente próximos entre si. A interdisciplinaridade elabora uma síntese de métodos e aplicações, buscando um conhecimento novo advindo dessa coesão.

⁹ Dicionários Houaiss e Michaelis. Disponível em < <http://dic.busca.uol.com.br/> >. Acesso em 10 mar 2010.

Sendo assim, as linguagens artísticas encontram um lugar para o confronto e a integração de seus conteúdos, no qual o indivíduo atua na obtenção de um conhecimento especificamente novo sobre algo, especialmente a obra de arte, resultado da fruição, da reflexão e compreensão da experiência vivida. Esse lugar é o da interdisciplinaridade. Nesse sentido, as linguagens artísticas são também, além de disciplinas, expressão e comunicação estabelecidas entre um emissor que é o autor, o intérprete (quando necessário) e o receptor que é o leitor/ouvinte/espectador.

A interdisciplinaridade é uma necessidade para uma compreensão mais ampla nos vários setores do conhecimento, considerando as contribuições que cada disciplina pode oferecer.

Interdisciplinaridade é uma exigência natural e interna das ciências, no sentido de uma melhor compreensão da realidade que elas nos fazem conhecer. Impõe-se tanto à formação do homem quanto às necessidades de ação. (FAZENDA, 2003, p. 43)

Sendo assim, os artistas do século XX que transitavam entre os vários meios de manifestação artística, sejam pintores, escritores ou músicos, no desejo de produzir novos conhecimentos sobre a interrelação destas disciplinas, buscaram experimentar as formas de associação entre sons e cores, não apenas com o objetivo multissensorial, mas pela necessidade de transpor os limites formais e estéticos da produção artística, numa integração entre as linguagens que lhes eram comuns. Os pintores se dedicaram mais que os músicos nas experiências de associações e, portanto, produziram mais obras que exemplificam essas experiências.

De acordo com Bosseur, pintores como Georges Braque (1882-1963), Pablo Picasso (1881-1973) e Juan Gris (1887-1927) que buscaram explorar a representação dos objetos em suas várias dimensões pela decomposição das formas, usaram os elementos musicais, sejam instrumentos ou partituras, e a admiração por músicos da época, como inspiração para seus trabalhos. Para Bosseur,

Por meio de seus instrumentos, a música participou do nascimento de uma das revoluções formais mais importantes deste século. As representações deste momento feitas por Braque, Picasso e Gris respondem no entanto a motivações muito diversas. Dos três, Georges Braque era, sem dúvida, o mais sensível ao universo musical; tinha estudado flauta e violino, e colocado em seu ateliê vários instrumentos. Além do interesse que manifestava por Bach e Mozart, cujos nomes surgirão com frequência em sua obra, alimentava uma profunda admiração por Debussy (o *Duo*, de 1937), por Darius Milhaud (com quem cooperou no balé *Salade*, de 1924) e

sobretudo por Erik Satie. (BOSSEUR, 1998, p. 133 – tradução nossa)¹⁰

Os cubistas tinham o interesse de transpor os ideais tradicionais e por isso mesclavam os elementos musicais com outros suportes, propondo fusões, criando novos objetos, ou seja, se palavras, notações e até a representação física dos instrumentos musicais originavam obras visuais, também estas poderiam levar a um momento musical instantâneo. Segundo Bosseur,

De fato, as pinturas cubistas confrontam, dentro de uma mesma obra, diversos elementos que pertencem, a diversos títulos, ao mundo da música, misturando-os de tal forma que os aspectos citados são nela fundidos; em um mesmo espaço encaixam-se com efeito palavras, notações, e a representação física do instrumento, que eventualmente interfere na do músico. Como linhas, as cordas poderão tornar-se pautas, como arabesco, uma chave poderá aparentar-se à caixa de ressonância de um violino, etc. Se o cubismo apresenta uma visão desmembrada das figuras que ele submete ao olhar, pode-se considerar que o mesmo ocorre com o fenômeno musical, sendo que algumas telas oferecem, aqui e acolá, todos os tipos de índices que contribuem para forjar um momento musical, mais ou menos como um instantâneo. (BOSSEUR, 1998, p. 137 – tradução nossa)¹¹

Os meios de reprodução musical do século XX facilitaram aos pintores o acesso à música, enquanto suporte, para inspirar suas produções. A música, como ponto de partida para a produção de obras de arte visual, gerava criações nas quais o instrumento musical era visto em seu aspecto plástico, submetendo-o a transformações físicas. E enquanto fenômeno, a música, por sua vez, estava repleta de informações visuais, influenciada por contextos sociais, políticos e psicológicos. Este ponto de vista é baseado na idéia de romper com a tradição, considerada antiquada e ultrapassada, próprio dos vanguardistas. Bosseur assim comentou:

Distorção, desmantelamento, dissecação, tal é o destino freqüentemente reservado aos suportes sonoros, instrumentos de música ou discos, na produção de um certo número de artistas,

¹⁰ *Par le biais de ses instruments, la musique a participé à la naissance d'un des bouleversements formels les plus importants de ce siècle. Les représentations qu'en ont données Braque, Picasso et Gris répondent pourtant à des motivations très diverses. Des trois, c'est sans aucun doute Georges Braque qui était le plus sensible à l'univers musical; il avait étudié la flûte, le violon et placé dans son atelier plusieurs instruments. Outre l'intérêt qu'il portait à Bach et à Mozart, dont les noms interviendront souvent dans son oeuvre, il nourrissait une profonde admiration pour Debussy (le Duo de 1937), pour Darius Milhaud (avec qui il collabora pour le ballet Salade de 1924) et surtout pour Erik Satie.*

¹¹ *Les peintures cubistes confrontent en fait au sein d'une même oeuvre de multiples éléments qui appartiennent, à divers titres, au monde de la musique, les entremêlant de telle sorte que les aspects cités en viennent à fusionner; dans un même espace s'imbriquent en effet mots, notations, représentation physique de l'instrument, qui interfère éventuellement avec celle du musicien. En tant que lignes, les cordes pourront devenir portée, en tant qu'arabesque, une clé s'apparenter à l'ouïe d'un violon, etc. Si le cubisme présente une vision démultipliée des figures qu'il soumet au regard, on peut estimer qu'il agit de même avec le phénomène musical, certaines toiles livrant, pêle-mêle toutes sortes d'indices qui concourent à forger un moment musical, un peu comme un instantané.*

sobretudo na época do movimento Fluxus e do Novo Realismo; o objeto em questão parece destinado a retornar definitivamente ao silêncio (Christian Dotremont dizia que “a música é o silêncio do pobre”) depois de ter passado por todos os tipos de provas; é o que comprovam numerosas esculturas de Arman. Segundo o testemunho de Pierre Cabanne, André Breton teria exclamado diante de uma das *Cóleras* de Arman: “É assim que gosto de música!” Ao ver esses instrumentos destruídos, esmagados, não podemos nos impedir de pensar no estrondo causado por sua destruição; nesse caso, não são sons “domesticados”, devidamente selecionados como musicais, que imaginamos, mas ruídos ligados à própria materialidade do instrumento em seu estado mais rudimentar. “Se pegarmos um violino, dando-lhe uma pequena pancada”, declara Arman, “fazemos uma fenda. Alteramos o violino sem modificá-lo. Se lhe dermos uma grande pancada e ele estourar, teremos um violino destruído, inutilizável. Se inserirmos os pedaços em uma caixa, se os fixarmos no plexiglas, modificamos a qualidade e a identidade do objeto, uma vez que petrificamos um estado, congelamos o instante.” (BOSSEUR, 1998, p. 141-142 – tradução nossa).¹²

Mesmo quando a experiência multissensorial não foi o objetivo central de uma produção artística, a interrelação entre as linguagens artísticas ocorreu pela intenção dos artistas em produzir obras de arte que utilizavam elementos das diversas manifestações de arte. Isso demonstra que se assim o fazem, fazem por meio de uma ação interdisciplinar, no qual os conteúdos dessas linguagens foram utilizados para romper conceitos e transpor limites, criando uma arte libertária e transformadora, tanto para o criador quando para o indivíduo espectador.

Em se tratando do *Ciclo Portinari*, havendo elementos de linguagens artísticas diversas, fundidos numa mesma obra, há também a possibilidade do surgimento de novas concepções no que se refere ao momento da apreciação e da leitura, justificando as variadas experiências multissensoriais.

Diante disso, tal experiência, pretendida ou não numa determinada obra de arte é plenamente possível se justificada pela ação interdisciplinar na qual o indivíduo dialoga com o autor, com as diversas formas de compreensão desta mesma obra, valendo-se dos conhecimentos que várias disciplinas possam oferecer. Também o momento da criação é

¹² *Distorcion, démantèlement, dissection, tel est le sort fréquemment réservé aux supports sonores, instruments de musique ou disques, dans la production d'un certain nombre d'artistes, notamment à l'époque du mouvement Fluxus et du Nouveau Réalisme; l'objet en question semble destiné à retourner définitivement au silence (Christian Dotremont disait volontiers que 'la musique est le silence du pauvre') après avoir subi toutes sortes d'épreuves; c'est ce dont témoignent de nombreuses sculptures d'Arman. Selon le témoignage de Pierre Cabanne, André Breton se serait exclamé devant une des Colères d'Arman: 'C'est comme ça que j'aime la musique!' À la vue de ces instruments brisés, écrasés, on ne peut pourtant pas s'empêcher de penser au fracas que suppose leur destruction; dans ce cas, ce ne sont pas des sons 'apprivoisés, dûment sélectionnés comme musicaux, que l'on imagine, mais des bruits liés à la matérialité même de l'instrument, dans ce qu'elle a de plus brut. 'Si l'on prend un violon, en lui donnant un petit coup', déclare Arman, 'on lui fait une gence. On a altere le violon sans le changer. Si on lui donne un grand coup et qu'il éclate, on en fait un violon abîmé, inutilisable. Si on inclut les morceaux dans une boîte, si on les fixe dans le plexiglas, on a changé la qualité et l'indétité de l'objet puisqu'on a pétrifié un état, arrêté l'instant'*

interdisciplinar se o artista utiliza conhecimentos de outras linguagens para realizar a sua obra de arte que se torna o objeto de fruição pelo leitor/ouvinte/espectador. E por último, o intérprete, após realizar sua leitura da obra de arte, também comunica sua experiência numa ação interdisciplinar e a partilha com o receptor.

2.3 – INTERRELAÇÃO POR SINESTESIA

Ao buscar uma compreensão para o que seja experiência multissensorial observa-se que ela se apresenta como uma experiência em que vários sentidos são solicitados e/ou estimulados. E sendo assim, esse tipo de experiência pode ocorrer em todo trabalho artístico que se utiliza das diversas linguagens relacionadas a cada um dos sentidos, como os trabalhos que se enquadram no conceito de obra de arte total, por exemplo, justificados pela ação interdisciplinar, como já exposto. Nestes casos há uma união de várias linguagens, sem que percam suas qualidades, na expectativa da multissensorialidade.

Porém, há um tipo específico de experiência multissensorial no qual um fenômeno perceptível por um determinado sentido se faz perceptível por meio de outro sentido, também. Ou seja, há uma colaboração entre os sentidos na percepção de algo, involuntária e simultaneamente, de forma aditiva e não excludente. Para isto se dá o nome de sinestesia. Termo de origem grega significa união de sensações (*sin*= união + *aesthesia* = sensação).

A sinestesia, numa abordagem neurofisiológica, é descrita por alguns estudiosos, como Simon Baron-Cohen, como sendo uma disfunção neurológica¹³, o que justificaria a utilização de uma terminologia médica quase depreciativa, como os termos “padecer”, “desequilíbrio”. Por outros, é considerada apenas uma propriedade ou habilidade cerebral no qual um sentido evoca a função de outro, na percepção de um mesmo fenômeno e que está presente em todos desde o nascimento, manifestando-se na fase adulta em apenas uma porção da população, aquela que admite ser portadora, cerca de 0.05%, segundo os pesquisadores Lynn Robertson e Lynn Sagiv (2005, p. 3)

A psiquiatra Daphne Maurer acredita que as conexões cerebrais no desenvolvimento cognitivo ocorridas nos primeiros três meses de vida do recém nascido são manifestações sinestésicas e que, portanto, todos os indivíduos vivem experiências sinestésicas. No que concordam outros pesquisadores, porém demonstrando que muitos perdem essa propriedade com o tempo. (MAURER apud BARON-COHEN, 1997, p. 225)

¹³ Ver Robertson, Lynn & Sagiv Noam. Synesthesia. Perspectives from Cognitive Neuroscience. In *Synesthesia in Perspective*. Noam Sagiv. p. 6.

Segundo Vilayanur Ramachandran, pesquisador da Universidade da Califórnia no Departamento de Psicologia e Ciência Cognitiva, a razão pela qual a sinestesia ocorre, do ponto de vista neurofisiológico, é explicada pelo resultado da ativação cruzada nas várias regiões do cérebro, pela sua proximidade, ocorrendo o entrecruzamento das conexões cerebrais, bem como das funções sensoriais. (2003, p. 52-53)

De acordo com o pesquisador Noam Sagiv a compreensão da sinestesia abrange e facilita o entendimento sobre o funcionamento normal de aspectos importantes da cognição humana, como a percepção, a atenção, a memória e o pensamento, entre outros. Segundo Sagiv,

No contexto da Ciência cognitiva, a compreensão da sinestesia envolve não só dados sobre o fenômeno, mas também sobre o que ele nos diz sobre a cognição normal. Deve ficar claro que sinestesia abrange muitos aspectos importantes da cognição humana: percepção e atenção, consciência, memória e aprendizagem, linguagem e pensamento e, finalmente, o desenvolvimento. (SAGIV apud ROBERTSON & SAGIV, 2005, p. 5 – tradução nossa).¹⁴

O também pesquisador Sean Day, enquanto sinesteta, que estuda o fenômeno e mantém uma lista de sinestetas no mundo todo, catalogou mais de 60 tipos de sinestesia que combinam dois ou mais sentidos.¹⁵

Os dados percentuais revelam a incidência de alguns tipos específicos de sinestesia. Estima-se que 1 em cada 500 indivíduos visualizam grafemas e notas musicais coloridas; para cada 3000 indivíduos 1 apresenta a sinestesia de cores associadas a sons musicais e/ou sensações de paladar e, 1 em cada 25.000 indivíduos apresentam as formas múltiplas de sinestesia.¹⁶ As pesquisas também demonstram uma maior ocorrência entre as mulheres por estarem as sinestésias ligadas à dominância do cromossomo X.¹⁷

Algumas características mais comuns da sinestesia são, por exemplo, o caráter genético e, em geral, a manifestação em vários membros de uma só família. A sinestesia é automática e involuntária. Também não pode ser aprendida e, normalmente, é durável e permanente sendo ligada à memória e às emoções. Ela é projetada e sentida no entorno corporal. Os sinestetas podem também apresentar uma memória superior aos demais e, em alguns casos, dificuldades no raciocínio matemático e na orientação espacial. E ainda, a

¹⁴ *In the context of cognitive science, understanding synesthesia involves not only documenting the phenomenon but also asking what it tells us about normal cognition. It should be clear by now that synesthesia touches many major aspects of human cognition: perception and attention, consciousness, memory and learning, language and thought, and, finally, development.*

¹⁵ Disponível em <<http://home.comcast.net/~sean.day/html/types.htm>> Acesso em 10 abr 2010.

¹⁶ Ver Robertson, Lynn & Sagiv Noam. Synesthesia. Perspectives from Cognitive Neuroscience. In Some Demographic and Socio-cultural aspects of Synesthesia. Sean Day. 2005, p. 12.

¹⁷ Disponível em <<http://home.comcast.net/~sean.day/html/definition.htm>> Acesso em 10 abr 2010.

sinestesia pode ser congênita ou adquirida, provocada por patologias e acidentes cerebrais ou ainda ocorrer por efeito do uso de drogas e substâncias alucinógenas. (BASBAUM, 2002, p. 32)

Não se trata, portanto, de acreditar na sinestesia como sendo um sexto sentido, uma manifestação mística ou de caráter espiritual, mas sim de entendê-la como uma condição determinada neurologicamente, seja por caráter genético, patológico ou indutivo.

Em se tratando destas características convém expor a série de abordagens e classificações a que o termo é submetido. Segundo o pesquisador Sérgio Basbaum, as abordagens mais comuns a respeito do termo são: a) as de caráter neurológico que considera a sinestesia constitutiva ou patológica e as discussões perceptivas das associações de modalidades sensoriais; b) as do ponto de vista artístico e todas as tentativas, desde o Renascimento até o momento presente, visando à combinação dos diversos sentidos na apreciação das obras de arte; c) as dos próprios depoimentos de sinestetas, sejam natos ou pelo uso de substâncias psicoativas; d) a sinestesia como figura de linguagem. (2002, p. 25-26).

Basbaum também cita a classificação proposta por Baron-Cohen e Harrison na qual existem duas categorias distintas, a sinestesia e a pseudo-sinestesia. A sinestesia inclui os casos de sinestesia constitutiva que é aquela em o indivíduo nasce com ela e de caráter neurológico; a sinestesia adquirida por disfunção neurológica de caráter patológico e a sinestesia em consequência do uso de substâncias psicoativas. Como pseudo-sinestesia seriam compreendidas a metáfora sinestésica na qual os trabalhos de arte possuem signos relativos a outra modalidade sensorial, e a associação na qual a sinestesia é treinada e influenciada culturalmente. Esta categoria poderia se aproximar do conceito de interdisciplinaridade, verificada a fusão de informações e conteúdos. (2002, p. 27)

Porém, para efeito de estudo, Basbaum estabelece sua própria classificação como sendo: a) sinestesia fenômeno-neurológica (que abarca a sinestesia constitutiva, a sinestesia induzida pelo uso de drogas, a adquirida e as associações sensoriais em não sinestetas); b) sinestesia na arte (que reúne a intenção de fusão dos sentidos nos vários períodos da história); c) os depoimentos de sinestetas e d) as metáforas sinestésicas. (2002, p.28)

O pesquisador Sean Day simplifica ainda mais classificando em dois tipos: a *synesthesia proper* (também chamada adequada) na qual os estímulos para uma entrada sensorial desencadeiam sensações em um ou mais modos sensoriais; e a *synesthesia cognitive*

ou *category*, que envolve sistemas de categorias cognitivas ligados à cultura como a aprendizagem das letras, números ou nomes.¹⁸

Como já colocado, o interesse pela associação entre os sentidos, historicamente, justificou-se por idéias religiosas e/ou místicas dadas para estes fenômenos por unir formas de representações visuais e sonoras. Também as culturas milenares valorizaram a expressão artística por diversos meios, unindo música, teatro e dança num mesmo espetáculo.

Mas apenas no século XIX a sinestesia aparece como investigação científica e então o estudo das relações entre os órgãos dos sentidos e a percepção, especialmente nas associações entre sons e cores, tomando maiores proporções também no campo da Fenomenologia, da Neuropsicologia e da Ciência Cognitiva e passando a merecer mais atenção na última década.

Na fenomenologia de Merleau-Ponty as sensações e a percepção são postulados fundamentais e por meio deles são possíveis a compreensão na existência e na comunhão entre os indivíduos e o mundo, para a construção do conhecimento e da consciência das coisas.

Segundo Casnok a “sensação e o sentir são uma modalidade da existência e não podem, por isso, se separar do mundo”. Para ela,

No sentir, não há diferença entre sensação e percepção. A sensação não é um primeiro estágio da percepção, um ato inaugural do conhecimento e ela não procede de atos de uma consciência da qual o analista pode desembaraçar os fios intencionais – ela pertence ao mesmo tempo ao sentiente (aquele que sente) e ao sentido, ao corpo e ao mundo. (2003, p.123)

Seguindo a máxima de Merleau-Ponty, de que “o visível é o que se apreende com os olhos, o sensível é o que aprende pelos sentidos” (1999 p. 28), ao considerar o sensível, verifica-se que os órgãos dos sentidos e suas funções são vistos como uma modalidade de ligação entre o indivíduo e o mundo, na qual um sentido solicita o outro.

Sendo assim, o sensível constitui os sentidos e ao se admitir a unidade do sentir, todos podemos ser sinestésicos. De acordo com Casnok,

Se se admite uma unidade primordial do sentir e uma indiferenciação também primordial do sensível, o termo sinestesia perde sua função restritiva de qualificar apenas alguns seres humanos dotados dessa capacidade: para a fenomenologia, todos somos potencial e ontologicamente sinestésicos. (2003, p. 128)

É por isso que as experiências do indivíduo no mundo, enquanto ser e em relação às coisas e ao mundo são valorizadas. Nestes termos, a experiência multissensorial seria inerente ao indivíduo, sendo justificada por meio da sinestesia, tanto como fenômeno neurológico,

¹⁸ Disponível em < <http://home.comcast.net/~sean.day/html/definition.htm> > Acesso em 10 abr 2010.

respeitando-se a capacidade individual determinante para experiências absolutamente diferenciadas e involuntárias, quanto no sentido filosófico que justifica a abordagem artística, aproximando-se do conceito de interdisciplinaridade, seja qual for a acepção que o termo sinestesia assuma.

Diante destes dados e segundo informações disponíveis no sítio eletrônico mantido pelo pesquisador Sean Day¹⁹, compositores como Rimsky-Korsakov, Amy Beach, Jean Sibelius e Olivier Messiaen seriam considerados sinestetas por suas experiências e o desenvolvimento de métodos ou instrumentos musicais com finalidades sinestésicas. Outros seriam considerados pseudo-sinestetas, como Kandinsky, Paul Klee e Scriabin por realizarem associações entre som e cor independentemente da real ocorrência dos processos sinestésicos, para influenciar nos indivíduos sensações correspondentes.

Em entrevistas com o compositor João Guilherme Ripper, ele faz menção à intenção pela sinestesia na interrelação entre texto / música, por meio de significados que emergem do texto, numa abordagem artística. Ele acolhe a idéia de que as influências históricas ajudam a consolidar esses significados, e o uso dos diversos elementos de linguagem musical também sofrem influencia dos contextos culturais. Quando perguntado sobre sinestesia ele assim explicou:

A resposta passa obrigatoriamente pelas sugestões sensoriais que o compositor procura induzir através de sua música, incapaz de definir qualquer coisa por si só, mas que na companhia do poema são claramente reconhecidas. Acredito, também, que determinados gestos melódicos e harmônicos, por sua larga utilização no decorrer dos últimos 300 anos, já tenham se cristalizado em significados mais ou menos convencionados, como as expressões de "noturno", tristeza, amor, religiosidade, etc. (RIPPER, 2010)²⁰

Assim, Ripper poderia também, de acordo com esta pesquisa, ser incluído no grupo de pseudo-sinestetas por pretender a sinestesia, numa abordagem artística, sem que necessariamente a mesma ocorra em termos neurológicos.

¹⁹ Disponível em < <http://home.comcast.net/~sean.day/html/types.htm> > Acesso em 29 abr 2010.

²⁰ Dados obtidos por meio da resposta à Carta ao compositor, em 10 abr 2010.

CAPÍTULO 3 – ELEMENTOS DE LINGUAGEM VERBAL

3.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE OS TEXTOS

Escrever, para Portinari, foi uma atividade assumida quando, por causa das restrições médicas em torno da intoxicação por chumbo, ficou impossibilitado de pintar. Era também uma maneira de dar vazão a muitas de suas impressões e experiências. Portanto, para melhor compreender os textos é necessário ressaltar que ao escrever Portinari procurava “pintar” suas memórias e histórias. Chamaremos de caráter pictórico tal propriedade que confere ao texto uma característica de pintura, retratando paisagens, cenas e fatos.

Para muitos estudiosos o caráter pictórico é uma qualidade expressiva que se espera de um texto literário e, assim sendo, a leitura torna-se uma experiência emotiva e intelectual para o leitor que seria favorecido no fenômeno apreciativo (BONNICI e ZOLIN, 2005, p. 57-58). Segundo a pesquisadora Solange Ribeiro de Oliveira,

As aproximações entre as artes sempre fascinaram os estudiosos do fenômeno estético. Datam da antiguidade algumas metáforas célebres, atribuídas por Plutarco a Simônides de Ceos: a pintura é poesia muda, a poesia, pintura falante, a arquitetura, música congelada. A frase inicial da *Ars Poetica* de Horácio, *Ut pictura poesis*, que no sentido estrito, relaciona literatura e artes plásticas (a poesia deve ser como um quadro), acaba por representar genericamente os estudos voltados para as afinidades entre as artes, sublinhando a relação da literatura ora com um ora com outro dos sistemas artísticos.” (2002, p. 9)

Portinari assim desenvolveu seus escritos, principalmente porque não se considerava um poeta ou escritor, comparável aos seus contemporâneos como Mário de Andrade, entre outros e não se julgava certo ou errado em relação a seus textos.²¹ Sobre o seu maior sonho ele dizia: “se não fosse pintor, queria ser pintor”.²² Ele era, antes de mais nada, um pintor e diante dessa clareza sobre sua função artística, e sobre seu papel enquanto artista social é que ele pintou e escreveu sobre temáticas de finalidade social e descreveu com maestria suas experiências vividas, suas lembranças da infância, transformando cada palavra de seus textos numa verdadeira viagem ao passado, reportando-se às cenas e fatos de sua vida.

[...] Todo artista, que meditar sobre os acontecimentos que perturbam o mundo, chegará à conclusão de que, fazendo seu quadro mais “legível”, sua arte, em vez de perder, ganhará e muito porque receberá o estímulo do povo. (PORTINARI apud FABRIS, 1995, p. 118)

²¹ Revista Veja on line. Disponível em <http://veja.abril.com.br/160703/p_102.html> Acesso em 13 abr 2010.

²² Revista Boemia. Disponível em <<http://www.revistaboemia.com.br/Pagina/Default.aspx?IDPagina=193>> Acesso em 10 abr 2010.

Algumas de suas obras como *São Jorge e o Dragão* existem sobre as formas de desenho a nanquim bico de pena e guache sobre papel, de 1931, desenho esboçado em lápis sobre papel, de 1940; pintura em mural e têmpera, de 1943 e poema escrito em 1958. A fruição de uma mesma obra, sob a perspectiva de linguagens artísticas distintas demonstra a grande capacidade de Portinari em retratar um mesmo assunto.



Figura 4. *São Jorge e o Dragão*. Desenho a nanquim bico de pena e guache sobre papel. 1931. 34 x 53,5 cm (aproximadas). Rio de Janeiro-RJ

São Jorge e o Dragão

Recortado no céu adormeci
 Sonhei que os Santos e os anjos me vieram ver
 Doia nos olhos a luz que suas vestes refulgia
 Sabiam que sofria penaram no meu entristecer

Cada um dizia o que convinha e sumia
 Ficou o mais velho para me fazer companhia
 Sugeriu uma viagem à Lua
 Para visitar São Jorge. Lá chegamos e na montanha

Mais alta, no sopé há o rio navegável em que íamos
 Embarcar num arado que nos levava à casa do Santo
 O vento e as feições se lhe via e o brando sussurrar lhe ouvia
 Depois de dois dias chegamos ao campo

Batemos palmas, vieram o cavalo e o dragão
 São Jorge não estava. Ali no jardim havia flores

Atrás da maior se escondia o meu amor com filho e outro em embrião

A lua ao virar nos despejou. Falaram em maio
Mês das flores, de novenas e de felicidade
Caído embaixo da mesa acordei. Não foi desmaio
Montei a potranca, fui comprar cigarros na cidade

Candido Portinari
Nov. 1958

Em 1961, ao contemplar o tríptico de *Grünewald*, em Colmar, França, Portinari escreve um poema de igual nome, no qual dialoga com o crucificado, repleto de compaixão, diante do sofrimento que Cristo encarna. E dentre outros trabalhos, a ilustração de livros também foi uma de suas atividades profissionais que demonstra sua habilidade em descrever um tema por meio do imagético. De Machado de Assis, ilustrou *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e de Graciliano Ramos, *Vidas Secas*, entre outros. Também foi o responsável pelo desenho utilizado nas capas do programa geral de trabalhos e dos anais do Congresso da Língua Nacional Cantada, em 1937, organizado por Mário de Andrade, na época responsável pelo Departamento de Cultura de São Paulo.

Dos textos utilizados por João Guilherme Ripper que compõem o *Ciclo Portinari*, nem todos possuem uma ligação direta com pinturas ou desenhos, mas evocam, sobremaneira, assuntos comuns de inúmeras obras de arte visual realizadas por Portinari.

Também são textos pertencentes a publicações distintas, como *Portinari Poemas*, editado em 1962 e publicado nos anos de 1964 e 1992 (segunda edição) além de fragmentos esparsos não contidos em apenas uma só obra. Serão utilizadas neste trabalho a publicação de 1992 e os textos disponíveis no sítio eletrônico do Projeto Portinari.²³

Para análise dos textos, serão considerados alguns aspectos, tais como:

- 1) A busca pelo sentido do texto, sob o ponto de vista da “semântica”, entendida aqui como “teoria da significação” ou “estudo do significado”. Tais textos são ricos em detalhes e possuem forte narratividade, sendo necessária a verificação dos enunciados e significados e ainda avaliar os recursos fônicos, métricos, sintáticos e figuras de construção utilizados. (FIORIN, 2001, p. 36-37)
- 2) No seu livro *Poetry into Song*, Stein e Spillmann defendem a idéia de que o equilíbrio entre o texto e a música é a essência da canção, sem a subordinação de uma linguagem por outra. A base para uma performance eficaz está no estudo

²³ Projeto Portinari. Disponível em <<http://www.portinari.org.br>>

aprofundado dos elementos do texto e na leitura atenta de seu conteúdo e forma, na identificação da *persona* e no modo de endereçamento.

- 3) O caráter pictórico, já mencionado, que pode revelar associações com obras de arte visual, alicerçado em aspectos histórico-sociais contextualizados da vida de Candido Portinari.
- 4) A proximidade entre o compositor e a família do artista que facilitou o acesso ao acervo e a escolha pelos textos, favorecendo o processo de transformação em canções.

Estes textos se revelam compostos por versos livres, aqueles considerados desprovidos de regularidade métrica ou segmentos rimantes, razão pela qual dispensam-se os procedimentos de escansão. Caracterizam-se, ainda, pelo uso intenso de figuras de linguagem, remetendo ao imagético.

3.2 ANÁLISE DOS TEXTOS

O *Ciclo Portinari* é formado por textos diversos e trechos de poemas do escritor. Alguns foram publicados outros não. Os textos “Só nesse quarto”, “As viagens de trem” e “Saí das águas do mar” são trechos do poema “O menino e o povoado”, publicado no livro *Poemas Portinari*, assim como “Ensaio de oração para minha Denise no seu um e meio aniversário” também publicado no mesmo livro. A primeira edição deste livro foi feita no ano de 1964, pela Editora José Olympio. A edição utilizada como referência neste trabalho é do ano de 1999. Os textos “Esperei-te olhando a lua”, “Se me dessem uma namorada”, “Eu a vi” e “Concerto” são textos não publicados e alguns até em manuscrito, porém digitalizados e disponíveis no sítio eletrônico do Projeto Portinari.

3.2.1. *Só nesse quarto*

O texto que dá origem à primeira canção do ciclo é um fragmento da poesia “O menino e o povoado”, presente no livro *Poemas Portinari*, pg. 19.

Só nesse quarto,
Faço uma incursão no
Passado. Vejo-me armando arapuca,
Sou prisioneiro eu mesmo

Houve alegrias
Misturadas com sarampo.
Quebrei a perna ao chegarem

Mas tudo se iluminou: a lua
Branca sorria. Acenavam-me as gabirobeiras:
Em cada uma eu via a tua imagem...

Eu lidava mais com os
Bichos, as árvores, as águas,
O céu estrelado e o vento...
Também com a minha bonitinha e meu
Chapéu: existirão ainda?

Mais tarde tratei com os
Homens: e a tristeza veio e
Permaneceu – nunca mais me alegrei.

Na infância amei uma coisa branca
Esperava-a nas esquinas
Pressentia-a de longe.
A lua de São Jorge alumiaava
A estrada para ela.

A primeira estrofe do texto, abertura do ciclo, é uma quadra que funciona como uma espécie de portal do tempo em que o enunciador ou *persona*, que é o próprio poeta, sozinho em seu quarto se reporta as memórias do passado, descrito no primeiro e segundo versos. O termo “passado” no início do terceiro verso supõe o decurso temporal do qual resulta a descrição de um novo ambiente e ações próprias ocorridas nesse lugar e tempo. Sendo assim, os dois primeiros versos identificam o presente, enquanto o terceiro e quarto versos identificam o lugar da infância. O terceiro e quarto versos narram, inclusive, de maneira jocosa, uma brincadeira da infância, caracterizada, pelo uso da figura de linguagem chamada paronomásia, pela aproximação de palavras com sons parecidos e significados diferentes: “Vejo-me armando arapuça”.

Embora considerados versos livres, uma vez que a regularidade métrica é ausente, possuem um ritmo determinado por frações sonoras que são as sílabas átonas e tônicas em cada verso. A quadra termina, ironicamente, com o resultado inesperado da travessura: “Sou prisioneiro eu mesmo”

Seguem-se dois tercetos, cujo ambiente se mantém na infância e suas memórias. Há no segundo verso do primeiro terceto o uso da metonímia, quando o termo “sarampo” é utilizado

para designar uma transposição de significado, aqui indicando tristeza ou desencanto, que pressupõe uma relação de contrariedade/reciprocidade: /alegria/ e /tristeza/.

A mudança de ambiente se dá com outra frase de caráter irônico que indica o fim de um temperamento mais alegre para outro que se inicia no terceto seguinte, mais nostálgico e lírico, indicando o modo de endereçamento, ou seja, para quem se dirige o texto. “Quebrei a perna ao **chegarem**.” Quem chegou? Pessoas chegaram, aquelas pelas quais o poeta demonstra expectativa dessa chegada. Esta frase mantém o temperamento irônico enquanto a frase seguinte conduz para um sentimento de esperança pelo uso do verbo “iluminar”. “Mas tudo se **iluminou**: a lua”

Os termos “perna”, “lua”, “branca”, “gabirobeiras” e “imagem”, são todos, recursos pictóricos figurativos que, ao serem mencionados no texto, evocam diretamente as imagens correspondentes e confirmam a idéia de retratar uma cena ou paisagem por meio dos mesmos. Os verbos “sorria” e “acenavam-me” indicam a personificação dos elementos “lua” e “gabirobeiras” e, juntamente com os outros verbos, descrevem as ações na narrativa.

O fim nostálgico, pelo uso das reticências e do último verso que inspira um sentimento saudosos, encerra este momento e ambiente, especificando a quem se destina a mensagem e, portanto, mais um modo de endereçamento: “Em cada uma eu via a **tua** imagem.”

A quarta estrofe é uma quintilha, de caráter narrativo, na qual nos conta sobre elementos da natureza com os quais tinha maior intimidade, no tempo descrito pela narrativa. O uso do verbo “lidar” indica este contato e proximidade com os mesmos e todos mantém o caráter pictórico que reforça a visualidade do texto. No segundo verso o uso do polissíndeto ocorre com a repetição dos artigos *as*, enquanto conectores dos termos da oração.

No terceiro verso a terminação reticente logo após o termo *vento* mantém o temperamento nostálgico e os últimos versos referem-se a uma bonitinha e um chapéu e indagando: “Existirão ainda?”

Na quinta estrofe outro ambiente se apresenta; o sentimento de tristeza que acompanha as relações humanas revela um retorno ao presente no qual a alegria não está.

Finalizando, a última e sexta estrofe apenas faz menção a um lugar da infância, uma lembrança saudosas de um amor: uma coisa branca. Muitas das pinturas de Portinari retratam pequenos animais, do cotidiano rural, como cabritos ou gatos. O termo “branca” reforça mais uma vez a qualidade imagética do termo “coisa”, bem como o termo “lua” que “alumiava” iluminando a estrada para o ser amado.



Figura 5. *O menino sentado*. Desenho a grafite sobre papel. 1933. 13,5x20 cm. Brodosqui-SP



Figura 6. *Menino com passarinho e arapuca*. Desenho a nanquim bico-de-pena sobre papel. 1959. 20,5 x 12,5 cm. Rio de Janeiro-RJ

3.2.2. *As viagens de trem*

O segundo texto é outro trecho da poesia “O menino e o povoado”, acima citada, p. 21.

As viagens de trem foram as melhores.
 Olhando as árvores, as casas, os animais e
 Os fios telegráficos, ia sonhando.
 As paisagens e seus habitantes
 Vistos dali pareciam contentes...
 Tudo endomingado. Apreciava o
 Ruído do trem. Nas paradas, nas
 Pequenas estações, lá estavam os
 Mendigos, cegos ou sem perna, os
 Meninos apregoando alguma coisa e as
 Filhas do chefe vendendo café em
 Uma janela. Mocinhas nascidas
 Ali, ansiosas por respirar outros
 Ares. Tristes mas esperançosas.
 Talvez seus sonhos se realizassem...
 O sonho era um príncipe. Ele não
 Viria. Elas seriam logradas, mas
 Era bom morrer
 Sonhando com o príncipe.

Trata-se de uma narração, no qual o enunciador é o poeta e na qual o próprio descreve as cenas das viagens de trem se reportando a outra de suas memórias de infância no interior. Nas palavras de Antonio Portinari, irmão de Candido Portinari: “No povoado, o silêncio era cortado apenas pelo trenzinho da Mogiana, que passava no espigão do moirão queimado. Passado aquele momento, voltavam a monotonia e a tranqüilidade.” (PORTINARI, 1980, p. 119)

A estação de trem de Brodósqui era uma grande atração na cidade de modo que muitas das novidades eram ali disseminadas. A movimentação das pessoas e a curiosidade pela chegada de tantos quantos ali se encontravam estimulava a todos. A descrição das paisagens vistas dali e nas viagens; as brincadeiras de meninos; a venda do café pelas mocinhas nascidas ali, esperançosas por encontrar seu príncipe, que não viria; e o sonho que permaneceria.

O texto é repleto de visualidade, pois os termos utilizados além de remeterem a imagens são acompanhados de outros que lhes qualificam e trazem ao texto uma riqueza de detalhes. Observa-se tal relação entre os termos “viagens de trem, melhores” / “habitantes, contentes” / “mendigos, sem perna” / “mocinhas” / “ansiosas” / “esperançosas” / “tristes”. Os verbos “olhando”, “sonhando” e “apreciava” reforçam a idéia de visualidade e o caráter pictórico das cenas descritas.

O termo “endomingado” qualifica a narração pois dá às cenas a qualidade da tranqüilidade do dia de domingo: o sossego, a reunião das pessoas em torno de algum evento familiar ou religioso, os trajés utilizados para ir à igreja, referindo-se ao domingo. Uma

pintura de Portinari com o título “Endomingada” retratou uma mulher com trajes sóbrios e elegantes.

Seguindo o texto, o sonho das mocinhas que era encontrar seu príncipe encantado em alguma das paradas do trem e que as levasse dali, bem como as ações em torno da chegada do trem, sugere o sentido saudoso de inspiração e nostalgia.

O ritmo presente no texto pela identificação das sílabas tônicas das palavras e seus acentos será oportunamente tratado no texto musical de maneira a descrever o trem, seu apito e seus ruídos. A própria leitura do texto já sugere os sons próprios de um trem em sua chegada, mas seu aspecto central é o caráter pictórico já mencionado e as descrições e qualificações das ações ali ocorridas.

O enunciador é o poeta que emerge no texto por meio de suas memórias de infância reveladas. As elipses, que são a omissão de um termo facilmente identificável, estão presentes em “ia sonhando” e “apreciava o ruído do trem” com a omissão da 1ª pessoa do verbo, “eu”.

AP. 38.1.37

As viagens de trem foram os melhores
 Olhando as colinas, as casas, os animais
 Os fios telegraficos ia sonhando
 E o coração ~~preludava~~... feliz
 As paisagens e seus habitantes
 Nistos d'ali parecia contentes...
 Tudo endomingado. apreciava o
 Ruído do Trem. Mas quando era
 Pequenas estações; lá estavam os
 Meninos e as meninas com seus
 Olhinhos ^{apregoados} ~~abertos~~ alguma coisa e as
 folhas do chapéu pendendo café com
 Uma panela. As mocinhas dançava
 -dos ali uncinadas por sapinhos deitadas
 dezo. Tristes mas esperanças...
 Talvez seu sonho se realizasse...
 Ver o Trem passar em ligação
 Entre as grandes cidades.
 Com as grandes cidades... não
 O sonho era um príncipe... não
 Viria... seriam legados, mas
 Antes porque não cessava sonhando
 A espera do príncipe?



34

Figura 7. Texto manuscrito.²⁴

²⁴ AP-38.1: Portinari, Candido. [Poemas: quarenta e nove]. [S.l., 19--]. 47 f. [manuscrito]



Figura 8. Os despejados. Pintura a óleo sobre tela. 1934. 37 x 65 cm. Rio de Janeiro-RJ



Figura 9. Endomingada. Pintura a óleo sobre madeira compensada. 1961. 47 x 38 cm. Rio de Janeiro- RJ

3.2.3. *Esperei-te olhando a lua*

O texto seguinte faz parte de um caderno de poemas manuscritos e inéditos, não publicados ainda, os quais o compositor teve acesso junto ao acervo familiar de Portinari; é um poema que o compositor considera lírico²⁵ aquele que por suas características desperta emoções e sentimentos mais profundos naqueles que a apreciam. Essas características são as que conferem ao texto o ritmo e musicalidade, por meio da combinação dos sons tônicos e átonos, a progressão das frases, e a presença de recursos como assonâncias, aliteraões, ecos, entre outros. (BONNICI, T. e ZOLIN, L. 2001, p. 77-78) Temas como o amor, a desilusão, a esperança e seus contraditórios, são utilizados neste tipo de poesia.

No caso de “Esperei-te olhando a lua”, os temas explorados são o desejo de estar junto a amada; sua beleza onipresente e sonho de ser belo tanto quanto sua amada para assim ser aceito por ela; a desilusão de não encontrá-la e sua ausência; o deixar-se enganar e a esperança que nele há; e, enfim, a virtude de amar que está na capacidade de sonhar e no poder de caminhar sobre o vento.

Os temas são explorados pela contraditoriedade ou oposição aqui representados pelas expressões “esperei-te” e “não vieste”; “um sonho” e “não se assemelha contigo”; “enganas-me” e “esperança”; “ausente em tua beleza” e “te mostras em qualquer parte”.

O potencial imagético também presente está no uso de expressões como “lua desbotada” e “tão bonita” que descrevem uma relação de distância em relação a amada e a desilusão de não tê-la. O uso do termo lua é metafórico e reforça a idéia de algo inatingível e distante da realidade do poeta. O poeta não faz uso de rimas mas abusa de interjeições que mantém o clima saudoso e nostálgico.

Esperei-te olhando a lua desbotada
e não vieste
De tão bonita que és
Só um sonho mas não se assemelha contigo
Ah! Estás ausente em tua beleza
Enganas-me sempre porque há em mim a esperança
Mas amando-te sonho e caminho sobre o vento
Ah! Porque te mostras em qualquer parte
Ah! Se eu fosse belo...

²⁵ De acordo com dados fornecidos pelo compositor em entrevista concedida em 30 de julho de 2009.



Figura 10. Sonho. Pintura a óleo sobre tela. 1938. 46 x 55 cm. Rio de Janeiro-RJ

3.2.4. *Se me dessem uma namorada*

Outro texto também pertencente ao já mencionado conjunto de poemas manuscritos e inéditos é o que segue. “Se me dessem uma namorada” também é um poema lírico, portanto guarda as características já mencionadas de forte apelo emocional.

Se me dessem uma namorada fingindo gostar de mim
 tocaria todos os sinos, sairia a cavalo por esses mundos
 Em cada árvore, em cada verão em cada azul
 a veria refletida
 Ela não precisaria me acompanhar
 Medo da verdade
 A teria sempre no pensamento
 me comunicaria nas manhãs de orvalho
 Deste tempo andaria de bicicleta ou a cavalo
 e a cavalo certo de não a encontrar
 Porque a lua não me dá uma namorada?

Neste, o desejo de ter uma namorada que ao menos finja o amor é o tema do qual decorrem as ações em que o poeta se posiciona cheio de vitalidade: “tocaria os sinos”; “sairia a cavalo”; “andaria de bicicleta”. A visualidade está presente no terceiro e quarto versos: “Em

cada árvore, em cada verão, em cada azul a veria refletida” aqui reforçada pela repetição do termo “cada”, caracterizando o polissíndeto. E mais uma vez a “lua” é colocada com o sentido de algo inatingível ou distante da realidade do poeta, que deixa a função de enunciador, passando-a para a lua, que tem então o poder de dar a ele o que ele deseja.



Figura 11. Namorados. Pintura a óleo sobre tela. 1940. 60 x 73 cm. Rio de Janeiro-RJ

3.2.5. *Ensaio de oração para minha Denise no seu um e meio aniversário*

O texto a seguir foi escrito para Denise, neta de Portinari, no seu aniversário de um ano e meio e é uma das inúmeras obras realizadas em sua homenagem. Ele escreveu, desenhou e pintou Denise em várias situações. Sobre sua neta, ele disse: “Minha neta me libertará da solidão”. (41)

No período em que Portinari, já doente, sofria com a vida solitária, separado de Maria após um casamento de 30 anos, e pelas restrições médicas, Denise foi o motivo de alegria e encorajamento que o levou a produzir uma grande parcela de obras, em seus últimos anos de vida. O próprio manuscrito do texto apresenta um pequeno desenho de Denise. O título do texto é “Ensaio de oração para minha Denise no seu um e meio aniversário.”

Senhor, Tua branca espada não deixará
Que penetrem em meu pequeno
Coração: o egoísmo, a vaidade, a
Desconfiança e os males...

A luz refletida de
Tuas coisas me iluminará na estrada real
Distanciando-me da treva
Ao lado dos outros nas lutas

Seja eu areia macia que não incomoda
Que meu olhar atravesse o opaco e perceba
A erva de Deus não a esmagando
Sob meus pés

Dai-me muito amor. Eu o distribuirei
Nas filas intermináveis
Se esta prece ouvires forte serei
E diariamente a farei

Meditando-a com meus
Atos de cada instante
Caminharei iluminada, sem me
Perder na escuridão.

Amém.

Paris, 6 de novembro de 1961.

Para minha Denise com muita saudade e todo o amor do Vovô Candinho.

(Portinari Poemas. p. 83)

São cinco quadras sem segmentos rimantes mas repletas de elementos expressivos de grande espiritualidade e visualidade.

O enunciador, neste texto, é Denise ou outro personagem feminino que evoca ao Senhor, pedindo proteção ao seu coração, livrando-a do egoísmo, da vaidade, da desconfiança e dos males. Crendo, a luz de Deus a iluminará na estrada real, distanciando-a da treva, nas lutas. Assim ela promete, ser suave como a areia macia, ser perspicaz e atenta. Ao pedir amor, deseja distribuí-lo a tantos quantos, e ao ser ouvida, forte será e diariamente fará esta oração. Em suas meditações, certa de sua fé, caminhará iluminada e não se perderá. Finaliza a oração com a expressão Amem! Ao final, a dedicatória de Portinari, além do local e da data em que foi escrito o texto, demonstra o profundo amor que dedica a sua Denise, assinando carinhosamente “Vovô Candinho”.



Figura 13. Denise com pássaro. Pintura a óleo sobre madeira. 33 x 21,5 cm. 1960. Rio de Janeiro-RJ



Figura 14. Denise em rosa com cachorrinho. Pintura a óleo sobre madeira. 36 x 27,3 cm. 1960. Rio de Janeiro-RJ



Figura 15. Denise a cavalo. Pintura a óleo sobre tela. 98 x 80 cm. 1960. Rio de Janeiro-RJ

3.2.6. *Eu a vi*

O próximo texto também é um poema lírico não publicado pertencente ao conjunto de poemas manuscritos. Com o título “Eu a vi”, o texto terá como tema a figura de Nossa Senhora e sua descrição.

Nascido em família com fortes tradições católicas, Candido Portinari aprendeu com sua avó a respeitar os ícones religiosos dos santos, embora não fosse religioso.

Conforme Antonio Portinari nos conta,

O menino Candinho atizava o fogo, enquanto a Nona picava o toicinho para o almoço.

- Nona, é verdade que Deus e o pai dele são como a roda do moinho do Seu Olímpio?

A velha parou de bater a faca:

- A semana passada na hora da janta você fez a mesma pergunta e ninguém respondeu, agora vem você de novo com essas bobagens.

Sentou no banco, puxou o menino para perto de si e, passando a mão em sua cabeça, tentou dar umas explicações com palavras meigas:

- Você já é um “hometo”, foi à igreja muitas vezes, viu as imagens de Deus, de Nossa Senhora e dos Santos. O “maledeto” que te falou essas mentiras...

- Já sei, Nona, se ele continuar falando mentira vai para o inferno. O tio Davi falou lá no paiol para eu não contar, para guardar na minha cabeça, que Deus e o pai dele são como a roda, não têm começo nem fim.

- Pelo menos ele falou que Deus existe e que é bom?

- Ele fez como a senhora, pôs a mão na minha cabeça e disse que Deus está sempre junto com as crianças. Falou também que gosta de ver a senhora ensinar a rezar. (PORTINARI, 1980, p. 88)

No texto ele nos revela que, mesmo considerando-se agnóstico, possuía uma espiritualidade e um profundo respeito pelas crenças e manifestações de fé. Assim, ele descreveu Nossa Senhora.

Eu a vi, eu a vi entre as mulheres
 Estava toda de branco, mais branca
 Daquele carneirinho de neve. Luminosa.
 Tudo ao redor refletia a claridade
 Assim de Nossa Senhora
 Silenciosa se move – vem o bater de
 Suas asas se houve. Esvoaça de
 mansinho, imperceptível
 Como uma aparição
 O coração palpitou, com
 Sua presença
 Também irei a Belém – sei o caminho.
 Arranjarei um burrico. Crusaremos os
 Mares e os areaes. Pedirei um guarda-
 Chuva grande; nos temporais agasalhará a ti e ao menino.
 (acervo familiar)

O primeiro verso apresenta o recurso literário da apóstrofe, como uma interpelação emotiva de pessoas ou coisas personificadas. “Eu a vi entre as mulheres”. (Eu vi Nossa Senhora). A descrição de sua luz, da cor de suas vestes brancas como carneirinho de neve e a claridade refletida de seus movimentos demonstram a forte visualidade do texto.

Descreveu também o quão emocionado ficou em sua presença e desejou, assim, ir a Belém, junto com ela, no lombo de um burrico, conhecedor do caminho que é, cruzando mares e areiais e, graciosamente, protegendo a Ela e ao menino dos temporais com um grande guarda-chuva. O menino de que trata o texto é a figura de Cristo.



Figura 17. Divina pastora. Pintura mural a têmpera. 1944. 314 x 575 cm. Petrópolis-RJ



Figura 18. Nossa Senhora. Pintura a guache sobre papel. 1952. 16 x 14 cm. Brodosqui-SP

3.2.7. Concerto

O texto “Concerto” foi encontrado em duas variações, sendo a primeira um manuscrito que traz um erro de grafia no título: Portinari escreveu “Conserto”. Este texto   trecho do poema “Aparições” e foi o que o compositor utilizou no *Ciclo Portinari*, com pequenas alterações realizadas por ele a serem explicitadas posteriormente.

1)

Montados no galho de uma árvore do pasto
 Tocava bombardino. Os anjos dos arredores
 Vinham me acompanhar com seus violinos
 Os bois se aglomeravam silenciosos
 Para nos ouvir. O sol retardava
 a descida a lua se avivava
 Minha alegria era imensa. Aos poucos vinha
 o escuro e me amedrontava. Os anjos
 se iam; a música cessava. O gado
 um atrás do outro tomava seu trilho
 Sozinho tratava de sair, assobiava
 ligeiro e forte, numa carreira chegava
 em casa. A luz mortíça do lampião
 projetava nas paredes sombras
 movediças e inquietantes
 Nessa noite fiquei com os nervos
 Expostos: qualquer ruído me atemorizava
 Nunca mais vi os anjos e nem o bombardino

Observa-se que Portinari menciona em seus textos cenas do cotidiano rural que vivenciou na infância. Essa é uma temática das mais constantes em suas obras, sejam textos, pinturas ou desenhos. No presente texto ele usou algumas das experiências que teve vendo seu próprio pai tocar na banda de música da cidade de Brodosqui. Seu contato com a música originou tal narração. Segundo Antonio Portinari,

A banda atendia ao compasso e ao ritmo de maneira coordenada. O povo estava parado, atento, ninguém dizia palavra. A banda deu a volta e entrou na praça, marchando com passo firme até chegar perto da capela, deu uma parada e meia-volta volver. Nessa altura, Garibaldinho não se agüentou, agarrou o menino Candinho e saiu correndo feito um maluco. Já no coreto, a banda dava os últimos acordes; o homem do bumbo, para encerrar, bateu ao mesmo tempo bumbo e pratos. O menino se assustou, mas se refez logo, viu que era assim mesmo, coisas da banda. Correu e abraçou o pai. Os outros moleques ficaram espiando aquele menino que tinha o pai com o pistão novo na mão. O metal brilhava, como se fosse de ouro. Os músicos faziam festa e davam doces a Candinho que, de cima do coreto, observava a criançada pulando e brincando com os cachorros. (PORTINARI, 1980, 77-78)

Assim, teremos como enunciador o próprio poeta que montado no galho da árvore toca, ele mesmo, seu bombardino. Na companhia dos anjos que tocam seus violinos, todos se apresentam para um público de bois silenciosos para ouvi-los. Até mesmo o sol retardava sua descida e a lua chegando cheia de vida causava grande alegria. A chegada da noite é relacionada com o medo, eis que nesse momento os anjos iam embora e a música cessava, reforçando assim um ambiente solitário e angustiante. Também o gado retornava, um após

outro, em seu trilho; e ele sozinho voltava pra casa, ligeiramente, assobiando para esquecer o medo. A luz fraca do lampião e as sombras projetadas nas paredes aumentavam o medo e o nervosismo, bem como os ruídos que o atemorizavam. Nessa altura, não via mais anjos e nem o bombardino. Termos como “bombardino”, “anjos”, “violinos”, “bois”, “sol” e “lua” foram associados à alegria e ao prazer, de estar na companhia destes e tocando um instrumento musical. A ausência desses elementos, ao contrário, foi associada ao medo, reforçado ainda por outros termos como “escuro”, “luz mortiça”, “lâmpião”, “sombras movediças e inquietantes”, “noite” e “nervos expostos”. Tais termos, inclusive, trazem ao texto o potencial imagético.

AP. 40.1.19
consente X XIV
 Montado no galho d'uma árvore do pasto
 Tocava bombardino. Os anjos dos arredores
 Vinham me acompanhar com seus violinos
 Os bois se aglomeravam silenciosos
 Para nos ouvir. O sol retardava
 A descida e lua se colava
 Minha alegria era imensa. Aos poucos vinha
 O escuro, as sombras, e os anjos
 Se iam, ~~a~~ música cessava. Quando
 Um atroz do outro tomava seu trilho
 Sozinho tratava de saltar, assobiava
 Ligeiro e forte, numa corrente de ar
 Em casa, a luz mortiça do lampião
 Projetava nas paredes sombras
 Movediças e inquietantes.
 Nessa noite fiquei ~~como~~ como os nervos
 Expostos, qualquer ruído me atemorizava.
 Nunca mais vi os anjos e nem o bombardino



Figura 19. Texto manuscrito.²⁸

²⁸ AP-40.1: Portinari, Candido. [Poemas: vinte e cinco]. [S.l., 19--]. 25 f. [manuscrito]

A segunda variação não tem título e está datilografada. Nela nota-se a troca, no verso 11, da frase “Sozinho tratava de sair, assobiava” pela frase “Tratava de sair armado do meanvio”. E nos últimos versos, a troca das frases “Nessa noite fiquei com os nervos” e “Expostos: qualquer ruído me atemorizava” pela frase “Nessa noite o menor ruído me atemorizava”, finalizando com a frase “Não vi mais os anjos e o bombardino”, já sem o advérbio “nem”.

2) Sem título

Montados no galho de uma árvore do pasto
 Tocava bombardino. Os anjos dos arredores
 Vinham me acompanhar com seus violinos
 Os bois se aglomeravam silenciosos
 Para nos ouvir. O sol retardava a descida
 A lua se avivava
 Minha alegria era imensa. Aos poucos
 vinha o escuro e me amedrontava. Os anjos
 se iam; a música cessava. O gado
 um atrás do outro tomava seu trilho
 Tratava de sair armado do meanvio
 Ligeiro e forte tratava de sair, numa carreira
 Chegava em casa. A luz
 Mortiça do lampião projetava nas
 Paredes sombras movediças e inquietantes
 Nessa noite o menor ruído me atemorizava
 Não vi mais os anjos e o bombardino

O texto utilizado no *Ciclo Portinari* foi o primeiro analisado. Nele constam as alterações propostas pelo compositor referentes aos termos “de uma” que passa a “duma”, “montados” por “montado”, “pasto” por “campo”, “carreira” por “correria”. Há também a supressão do termo “nem” no último verso. Estas alterações assim como repetições de frases ou termos têm justificativa puramente musical, apenas.

AP-36.1.15

Montados no galho de uma árvore do pasto
 Tocava bombardino. Os anjos dos arredores
 Vinham me acompanhar com seus violinos
 As boia se aglomeravam silenciosos
 Para não ouvir. O sol retardava a descida
 A lua se avivava
 Minha alegria era imensa. As poucas
 vinha a escura e me amedrontava. Os anjos
 se iam; a música cessava. O gado
 um atrás do outro tomava seu trilho
 Tratava de sair armado de ranvio
 Ligeiro e forte tratava de sair, numa carreira xk
 Chegava em casa. A luz
 Mortiça do lampião projetava nas
 Paredes sombras movediças e inquietantes
 Nessa noite o menor ruído me atemorizava
 Não vi mais os anjos e o bombardino.

Figura 20. Texto datilografado.²⁹

Figura 21. Quarteto de Músicos. Pintura a têmpera e grafite sobre cartão. 1942. 31,8 x 44 cm (aproximadas). Rio de Janeiro-RJ

²⁹ AP-36.1: Portinari, Candido. [Poemas: dezesseis]. [S.l., 19--]. 16 f. [datilografado, manuscrito]

3.2.8. Saí das águas do mar

“Saí das águas do mar” é o último dos textos utilizados no *Ciclo Portinari*, é outro trecho do poema “O menino e o povoado”, como segue.

Saí das águas do mar
E nasci no cafezal de
Terra roxa. Passei a infância
No meu povoado arenoso.

Andei de bicicleta e em
Cavalo em pêlo. Tive medos
E sonhei. Viajei no espaço.
Fui à lua primeiro do que o sputnik.

Caminhei além, muito além, para
Lá do paraíso. Desci de páraquedas (sic),
Atravessei o arco-íris, cheguei
Nos olhos-d’água antes do sol nascer

(“O menino e o povoado”. *Portinari Poemas*. Pag. 3-4)

Depois de sair de Brodosqui, Portinari foi morar no Rio de Janeiro, onde viveu seu período de mais intensa criatividade e donde também retratou em suas obras experiências e fatos marcantes. Ele era um contemplador da natureza e seus elementos, utilizados recorrentemente em seus trabalhos.

Neste texto, que encerra o ciclo, ele retorna à infância, saído das águas do mar, mencionando sua origem, nas terras roxas de cafezais e do povo que ali vivia. Relembra, mais uma vez, as brincadeiras de criança, do andar de bicicleta e a cavalo, dos medos e sonhos, da lua como algo a ser alcançado. O caráter jocoso se revela no uso do termo “sputnik”, que possui uma interessante sonoridade e com o qual o escritor imaginou uma corrida à lua, chegando em primeiro lugar, em contraste com canção anterior já analisada, aqui ele pode realizar os seus sonhos.

Além do paraíso ele desceu de páraquedas, atravessou o arco-íris e chegou nos olhos d’água, antes do sol nascer. Ludicamente, encerra com versos de grande musicalidade, este poema de três quadras, sem elementos rimantes, mas com grande expressividade.

Todos os textos escolhidos para compor o *Ciclo Portinari*, embora não sejam sequenciais nem contínuos, sugerem climas contrastantes e guardam entre si o forte potencial imagético, descritivo e qualificativo das cenas e narrações ali dispostas. O compositor ao escolhê-los diz ter considerado, primeiramente, o caráter pictórico destes textos e a possibilidade de usá-los musicalmente. Por meio do piano e do canto, explorando tessituras,

texturas, harmonias, andamento e ritmo, desejou ampliar a expressão metafórica presente no texto.³⁰ Tais procedimentos serão abordados em capítulo específico.

Assim, os textos de Candido Portinari se revelam como textos visuais quando dispõem os termos de maneira detalhista e descritiva, aguçando sentidos e sensações, bem como se apresentam como pinturas escritas, quando compartilha tantos temas, eventos, memórias e experiências da vida do artista, reiteradamente explorados em outras obras de arte visual.

A apreciação das obras de Portinari, sejam obras de arte visual ou literária e independentemente do tempo e lugar em que foram criadas, possibilita uma experiência multissensorial e uma vivência interdisciplinar, sendo entre si complementares e sincrônicas.



Figura 22. Marinha. Pintura a óleo sobre tela. 1953. 25 x 44 cm. Rio de Janeiro-RJ

³⁰ Dados fornecidos pelo compositor em entrevista realizada em 30 de julho de 2009.

CAPÍTULO 4 – ELEMENTOS DE LINGUAGEM MUSICAL

4.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A COMPOSIÇÃO

De acordo com Ripper, o caráter pictórico dos textos de Candido Portinari foi a razão fundamental que o levou a escolhê-los e musicá-los. As qualidades imagéticas ali encontradas aproximam o pintor Portinari do escritor Portinari, e revelam, por meio de palavras, a descrição de paisagens, cores e situações do cotidiano brasileiro. O *Ciclo Portinari* foi composto por Ripper no ano do centenário de Portinari, em 2003, para um concerto do CCBM de São Paulo, em homenagem ao pintor.³¹

As relações entre o texto e imagem foram tratadas musicalmente por meio de escolhas na harmonia, na tessitura das vozes, textura, andamento e ritmo. Enquanto as vozes realizam a narrativa, o piano atua como uma espécie de comentarista, ampliando assim a expressão metafórica do texto.³² Segundo Ripper,

O tratamento da música numa obra para canto e piano é, inevitavelmente, pleno de referências ao texto, mesmo naqueles casos em que o compositor opta por um acompanhamento mais simples, repetitivo, que funciona apenas como pano de fundo harmônico, deixando toda a carga dramática à cargo da melodia cantada. (RIPPER)³³

Como já dito em capítulo anterior, não existe uma continuidade entre os textos e sim um contraste entre eles, o que será devidamente verificado na análise dos elementos musicais empregados pelo compositor.

A organização dos textos parece seguir uma sequência formada por quatro pares de canções, agrupadas por características comuns, inerentes a elas, como segue:

- 1) “Só neste quarto” e “As viagens de trem” – retorno às memórias de infância do escritor.
- 2) “Esperei-te olhando a lua” e “Se me dessem uma namorada” – caráter sentimental marcado por seus desejos mais íntimos.
- 3) “Oração para Denise” e “Eu a vi” – caráter religioso e de espiritualidade.

³¹ O compositor, além de sua grande admiração por Portinari, tem profundas ligações de amizade com a família Portinari, o que também justifica a escolha dos textos. E o filho de Portinari, João Candido, é um amigo muito próximo do compositor e uma tia-avó do compositor, a pintora mato-grossense Inez Correa da Costa, foi discípula de Portinari, Burle-Marx e Bianco. Informações obtidas por meio de entrevista com o compositor em 30 jul 2009.

³² Informações obtidas por meio de entrevista com o compositor em 30 jul 2009.

³³ Informações constantes na resposta à Carta ao Compositor em 10 abr 2010.

- 4) “Concerto” e “Saí das águas do mar” – fechamento do ciclo ressaltando hábitos e aspectos da origem simples do escritor.

No que se refere aos elementos da linguagem musical, trataremos da forma, das escalas que baseiam a obra, a métrica, a tessitura, a textura e o timbre, a dinâmica, os ritmos e os motivos referentes à linha melódica vocal e pianística, mencionados especificamente em cada canção.

4.2 ANÁLISE DO CICLO *PORTINARI*

O *Ciclo Portinari*, de João Guilherme Ripper, é uma obra composta de oito canções para vozes femininas (soprano e mezzo soprano) e piano. Nesta obra o compositor realiza algumas intervenções nos textos, porém sem o comprometimento dos mesmos, ressaltando o caráter pictórico e respeitando a articulação dos textos, nas linhas melódicas vocais.

Os elementos aqui analisados serão utilizados como base da interpretação na preparação da performance.

4.2.1. *Só nesse quarto*

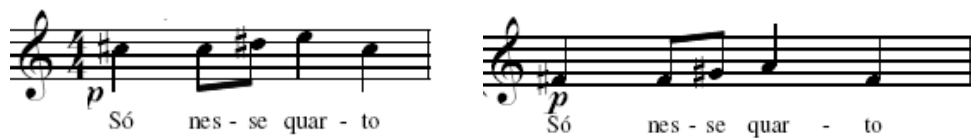
A primeira das canções do ciclo é escrita para duo de vozes femininas (soprano e mezzo-soprano) e piano. Indica andamento metronômico de $\text{♩} = 72$, com métrica quaternária e a indicação de caráter *Calmo, meditativo*.

O piano faz a introdução numa cadência com centro tonal em Mi Maior, pela presença das notas características de uma armadura de clave nesta tonalidade. Neste trecho de caráter polifônico, o piano desenvolve um padrão rítmico sob a forma de grupos de colcheias, iniciando com a mão esquerda e juntamente com a direita nos compassos 2-3, com a inserção de notas de escala cromática na mão esquerda e em movimento descendente, como preparação para o início da linha vocal no compasso 4.



Essa introdução sugere um efeito quase “hipnótico” e a idéia de “viagem no tempo” nas memórias do escritor, pela repetição do padrão rítmico desenvolvido em movimentos sinuosos (descendentes e ascendentes). A indicação da dinâmica *p* sugere ao piano uma textura leve que vai tomando maior consistência com o início da melodia vocal, da qual é base harmônica pela execução arpejada dos acordes na mão esquerda.

O texto poético é inserido pelas linhas vocais que apresentam um padrão rítmico desenvolvido sob a forma de eco, num intervalo de 5ª justa descendente entre as frases. As repetições de alguns padrões e do próprio texto parecem reforçar a idéia presente neste texto e esse é um recurso constante em todo o ciclo do qual o intérprete, seja o cantor ou o pianista, deve fazer uso para tornar mais expressiva sua performance, por meio de timbres diferenciados, refletindo introspecção.



A mudança de métrica no compasso 6 para 3/4 e retorno ao 4/4 no compasso 7 é justificada pela articulação do texto e acentua a mudança de ambiente no texto pela mudança do centro tonal nos mesmos compassos. As mudanças de centro tonal em todo ciclo parecem estar relacionadas com mudanças de ambiente ou cena, mas no caso desta canção também podem estar ligadas à estrutura do poema. Todas estas mudanças sugerem ao intérprete nuances que podem ser aproveitadas na música, como se estivessem inserido nos ambientes.

Considerada esta mudança de ambiente, do texto emerge o caráter jocoso das brincadeiras de infância e o padrão rítmico introduzido pela mezzo-soprano reforça esta idéia. A instabilidade tonal presente neste trecho, o cromatismo, o uso do *rit* e do *crescendo* são meios de preparação para o um novo centro tonal e momento correspondente.

O compasso 12, com centro tonal em Lá Maior e o contraste com a dinâmica anterior por meio do *p* e da expressão *a tempo*, apresenta uma outra cena do passado do escritor. A melodia dobrada pelo piano e a manutenção de acordes arpejados indicam reforço, e o uso das dinâmicas já mencionadas pode sugerir o uso de um timbre vocal mais claro. No compasso 14 o desenvolvimento de uma espécie de contracanto em oitavas pelo piano e a indicação *crescendo* prenunciam nova mudança tonal, que ocorre no compasso 16, ensejando outra mudança de cena.

Na linha vocal o padrão rítmico utilizado segue a articulação do texto e, em movimento descendente, com o uso de *mf* e *crescendo*, antecipa o contraste com a linha da soprano, em região aguda e com o uso do *f*, nos compassos 17-18. O uso dessa região mais aguda pela soprano dá o sentido de visualidade à música quando refere-se aos termos “tudo”, “iluminou”, “lua” e “sorria”, e pode ser desempenhada com mais vigor. O *decrescendo* no compasso 19 sugere a suavidade típica dos finais de frase.

Neste trecho, ritmicamente e melodicamente, é dado às vozes um tratamento canônico, no qual o piano também desempenha as mesmas melodias, num desenvolvimento contrapontístico.

16
S. *cresc.*
tu-do se i-lu-mi-nou A lu-a bran-ca sor-ri-a sor-ri-a

Mez. *mf cresc.*
Mas tu-do se i-lu-mi-nou: A lu-a bran-ca sor-ri-a

Pno. 16

No trecho seguinte as vozes desenvolvem a melodia num movimento paralelo mantendo intervalos de quartas e terças, típico da música caipira, enquanto o piano retoma a função de acompanhamento, sustentando as vozes e ampliando a expressão metafórica do texto nos compassos 20 e 22 com o uso de acordes na mão direita. O piano dobra as linhas vocais nos compassos 21 e 23, em função da personificação do termo “gabirobeiras” e pela valorização do trecho “tua imagem”, associado a uma pessoa próxima ou íntima. Os padrões rítmicos acompanham a articulação do texto, numa expressão *mf*.

20
S. *mf*
A-ce-na-vam-me as ga-bi-ro-bei-ras Em ca-da u-ma eu vi-a-tu-a-i-

Mez. *mf*
A-ce-na-vam-me as ga-bi-ro-bei-ras Em ca-da u-ma eu vi-a-tu-a-i-

Pno. 20

O piano, então, retorna ao desenho melódico inicial realizando notas em escala cromática decrescente, na mão esquerda, entre os compassos 23-26.

23
S.
ma-gem

Mez.
ma-gem

Pno. 23 *dim.*

O piano continua a realizar o acompanhamento na forma de acordes arpejados, pela mão esquerda, agora sobre o primeiro grau de Mi Maior, acrescido da sexta nota (dó#), passando ao acorde menor de IV grau invertido, da mesma escala. A mão direita ataca um acorde sobre o IV grau donde se reinicia a linha vocal pela mezzo-soprano e realizando com o piano um esquema do tipo “pergunta-resposta”, no qual a voz executa o canto e o piano o contracanto, uma 4ª acima, mantendo a idéia de *canon*. Assim sendo, o piano interagindo com o canto, também “canta”.

27

S

Mez.

p Eu li-da-va mais com os bi-chos as ár-vo-res nas á-guas

Pno.

O compasso 30 prepara a mudança de centro tonal para ré# menor e o piano e voz dobram suas melodias nos compassos 31-32, mais uma vez para indicar reforço. Há a supressão do termo “estrelado” como qualidade do “céu”, em relação ao texto original, no trecho “o céu e o vento”.

31

S

Mez.

O céu e o ven-to *cresc.* Tam-bém com a

Pno.

No trecho dos compassos 33-34 o piano reforça harmonicamente a melodia vocal, com oitavas que recaem sobre as sílabas tônicas do texto, com dinâmicas que vão de *crescendo* a *fp* para acentuar ainda mais a expressividade do texto, especialmente na palavra “bonitinha”.

34

S

Mez.

fp

mi - nha bo - ni - ti - nha é meu cha - péu E - xis - ti - rão a -

Pno.

fp

A pergunta “Existirão ainda?” é desenvolvida pela mezzo-soprano, enquanto a pergunta “Existirão?” é repetida pela soprano, intercaladamente, numa dinâmica *p*. Nos compassos 38-39 o novo centro tonal sugere novos ambientes, com a voz de soprano terminando de maneira ascendente e a mezzo-soprano de maneira descendente o que causa contraste com o piano em movimento ascendente que finaliza sua linha melódica no compasso 41 em métrica ternária.

37

S

p E - xis - ti - rão E - xis - ti - rão?

Mez.

in - da? E - xis - ti - rão a in - - - da?

Pno.

No compasso 42, retornando para a métrica quaternária, inicia-se nova tonalidade, em Dó lídio. O sentido do texto e a novo centro tonal talvez representem o retorno ao tempo presente. O padrão rítmico realizado pela soprano é repetido pelo piano no mesmo esquema pergunta-resposta. A linha vocal realizada pela soprano termina com movimento descendente no compasso 44 o que sugere um clima melancólico, normalmente presente na canção brasileira. As variações de timbre na voz devem acompanhar as sugestões sensoriais que o texto verbal traz.

Todo este tratamento baseado no sentimento de tristeza e que emerge do próprio texto é observado no trecho seguinte, com a frase “nunca mais me alegrei”, no qual o piano e as vozes têm as melodias dobradas em movimento paralelo descendente, intensificando o caráter melancólico pelo uso de *p*, *ritenuto* e fermata, e que deve ser ressaltado pelos intérpretes.

Convém lembrar que em relação ao texto original, na música há a supressão do termo “Permaneceu”, antes da frase “Nunca mais me alegrei”.

Nova mudança de métrica para 3/4 e de tonalidade inauguram novo ambiente, o escritor está agora no tempo presente, porém apenas evocando suas memórias, pois já retornou de sua viagem no tempo. O centro tonal que se apresenta é o de Dó Maior, desenvolvido com o arpejo dos acordes acrescidos da sétima nota e com o uso das expressões *mf* e *a tempo*.

A soprano realiza a frase musical numa curva descendente-ascendente que culmina com a execução das notas mais agudas na palavra “branca”, portanto, valorizando o termo. O piano apresenta notas longas, em pedal, que sugerem uma mescla de ressonâncias, numa textura mais fluida, dando maior expressividade ao trecho.

No compasso 51 temos o uso do acorde de Lá b (considerado enarmonicamente Sol#) e a mudança para Mi Maior no compasso 52. Há também a variação de número em relação ao texto original, mudando-se de “Esperava-a nas esquinas” para “Esperava-a na esquina”.

49
S
mei u-ma coi-sa bran-ca
p
Pres-sen-
Mez.
Es-pe-ra-va-a na es-qui-na
Pres-sen-
Pno.
49
p

A mezzo soprano retoma a frase melódica e, no compasso 54, juntamente com a soprano, em terças paralelas, lembrando a música caipira e talvez trazendo à memória parte do passado vivido no interior pelo escritor. O texto termina num mesmo padrão rítmico e agora em intervalos intercalados de terças e sextas, com a expressão *tempo rubato*, ou seja, com certa liberdade de interpretação.

55
S
ti-a de lon-ge
tempo rubato
a lu-a de São Jor-ge a-lu-mi-
Mez.
ti-a de lon-ge
tempo rubato
a lu-a de São Jor-ge a-lu-mi-
Pno.
55
rit.

Enquanto isso o piano retorna ao tema da introdução com pequenas variações nos compassos 61 e 64 até o final, o que pode ser considerado como uma coda que ao mesmo tempo finaliza a música e resume a canção, reexpondo fórmulas já utilizadas anteriormente.

59

S a - va a es - tre - la pa - ra e - la

Mez. a - va a es - tre - la pa - ra e - la

Pno. *p rã.* *a tempo*

O trecho dos compassos 65-67 é uma retomada dos compassos 40-41 e o último sistema repete o mesmo padrão rítmico, porém em outro centro tonal, terminando num acorde arpejado em movimento descendente, chegando a uma nota lá, sugerindo uma cadência imperfeita, algo que pede resolução ou sequência, o que ocorrerá na canção seguinte, com a menção “Ataca ‘As viagens de trem’”, que também é uma viagem no tempo passado e a continuação da primeira canção.

63

S

Mez.

Pno. *rã* *pp*

67

S

Mez.

Pno. *rã* *pp*

Ataca
"As viagens de trem"

4.2.2. As viagens de trem

Nesta segunda canção, também escrita para duo de vozes femininas e piano, o andamento metronômico é, igualmente, de $\text{♩} = 72$, o que reforça a idéia de continuação. Porém, o elemento de contraste em relação à primeira canção é demonstrado pela indicação *Moderato*, pela expressão *mf* e pela realização de intervalos conjuntos pelo piano, numa espécie de “cluster”, em região aguda, num padrão rítmico que sugere o apito e a marcha de um trem em movimento. Nos três primeiros compassos o apito é realizado com o seguinte padrão:



No quarto compasso inicia-se o trem em movimento, com um baixo em quintas, marcado pela mão esquerda, enquanto a mão direita desenvolve a marcha, tudo em staccato.



No compasso 6 as vozes iniciam a linha melódica, reproduzindo intervalos em trítomos, reproduzindo o apito, enquanto efeito sonoro, do trem em movimento e realizando assim, uma articulação eficiente e muito peculiar do texto.

Soprano

mf As vi - a gens de trem fo-ram as me - lho - - - res

Mezzo-Soprano

mf As vi - a gens de trem fo-ram as me - lho - - - res

Piano

O piano reproduz a aceleração da marcha do trem com o uso de quiálteras na mão direita, enquanto a esquerda continua realizando um baixo que é a própria pulsação da música. Assim, o piano assume um papel do trem na canção, enquanto a mezzo-soprano simula os efeitos sonoros do apito e do movimento do trem, no trecho.

10

S

Mez.

Pno.

16

S

Mez.

Pno.

fi - os te - le - grá - fi - cos i - a so - f nhan - - - do

A partir do compasso 16 a mão esquerda desempenha acordes num fraseado que cresce em intensidade a cada compasso enquanto a mão direita realiza grupos de quiálteras e, ao chegar no compasso 19, realiza um intenso acorde que se repete nos compassos seguintes com a expressão *f*. O uso freqüente das quiálteras faz com o piano tenha um caráter descritivo do trem em marcha e simulando a parada ou chegada do trem no compasso 23 com um grande acorde em fermata.

A instabilidade tonal deste primeiro trecho se contrasta com o trecho seguinte que assume um centro tonal em fá menor. Com uma indicação “Um pouco menos”, referindo-se ao andamento, a soprano inicia o trecho no compasso 23 e prossegue num outro ambiente sonoro. O piano no compasso 24 dá suporte melódico para a voz realizando variação do tema com o uso de quiálteras, a dinâmica *p* e a indicação *expressivo*. Estes elementos, bem como o sentido do texto, são referenciais para uma interpretação adequada. O *ritenuto* no compasso 29 gera o suspense necessário para uma nova mudança no compasso 30 com métrica ternária. Há aqui a mudança no texto original com a supressão do verbo “vistos” antes da frase “dali pareciam contentes”

O compasso 30 se inicia com um acorde pelo piano que sustenta a retomada das vozes em intervalos de quartas e alcança no compasso seguinte, com o retorno da métrica binária o andamento inicial, pela indicação “Tempo I”. Surge um novo ambiente e cenário, e o desenvolvimento em quartas paralelas se mantém, enquanto o piano retoma a marcha do trem acelerando, por meio do padrão rítmico, sua velocidade. O termo “endomingado”, a indicação *crescendo* e o andamento que o trecho assume ajudam o intérprete a realizá-lo de maneira vigorosa.

Tempo I

S
30
Tu-do en-do-min - ga - - - do A-pre-ci - a - va o ba - ru - lho do

Mez.
3
Tu-do en-do-min - ga - - - do A-pre-ci - a - va o ba - ru - lho do

Pno.
30
cresc.

Especialmente no trecho dos compassos 40-41 e 52-53 o piano dobra as melodias realizadas pelas vozes femininas, reforçando a representação sonora. E nos compassos 44-45 e 48-49 o piano repete esse padrão como potencializador dos efeitos sonoros que as vozes realizam.

S
39
que-nas es - ta - ções lá es - ta - vam men - di - gos ce - gos ou sem per - na Os me-

Mez.
39
que-nas es - ta - ções lá es - ta - vam men - di - gos ce - gos ou sem per - na Os me-

Pno.
39
cresc.

S
43
ni - nos a pre - go - an - do al - gu - ma coi - sa e as fi - lhas do

Mez.
43
ni - nos a pre - go - an - do al - gu - ma coi - sa e as fi - lhas do

Pno.
43

47

S

che - fe ven-den - do ca - fé em u - ma ja - ne - la Mo - ci - nhas nas - ci - das a -

Mez.

che - fe ven-den - do ca - fé em u - ma ja - ne - la

Pno.

Nos compassos 54-55 o padrão é repetido mais uma vez com a indicação de *ritenuto* sugerindo o trem reduzindo sua velocidade para retomar no compasso 56 até parar no compasso 59 quando o piano sustenta um acorde até o compasso 61, e outro nos compassos 62-63, dando base harmônica para a soprano realizar sua linha melódica nos compassos seguintes e juntamente com a mezzo a partir do compasso 62. O texto “Talvez seus sonhos se realizassem. O sonho era um príncipe” vem acompanhado da expressão *f*, e por essa razão deve alcançar máxima expressão.

51

S

li an - si - o - sas por res - pi - rar - ou - tros a - res

Mez.

Pno.

51

56

S

f Tal - vez seus so - nhos

Mez.

p Tris - tes, mas es - pe - ran - ço - sas *cresc.* *mf* es - pe - ran - ço - sas

Pno.

p *atempo* *cresc.* *f*

No compasso 64 o piano retorna à marcha do trem, como no início da canção e igualmente as vozes recomeçam em quartas paralelas simulando o apito do trem até o final, no qual o piano relembra recursos já utilizados na canção.

61 5

S se re-a-li-zas-sem O so-nho e-m um prin-ci-pe E-le não vi- *mf*

Mez. *f* O so-nho e-m um prin-ci-pe E-le não vi- *mf*

Pno. 61 *f* *mf* 3

Para finalizar, no trecho entre os compassos 79-82, com as expressões *precipitando* e *f* e *ff* e o uso de quiálteras, o piano representa a chegada do trem e seu último apito num acorde ressaltado pelo uso de fermata.

79

S

Mez.

Pno. 79 *f precipitando* *ff*

4.2.3. Esperei-te olhando a lua

A terceira canção deste ciclo é para solo de soprano e piano. O caráter lírico do texto literário provoca uma mudança de atmosfera, agora mais inspiradora e não tão ligada às memórias de infância do escritor, mas sim às emoções e aos desejos mais íntimos e maduros.

Esta canção traz a indicação *noturno*, enquanto estilo, para ser interpretado como obra inspirada na noite, já que o próprio título se refere à “lua”. De textura rarefeita, cuja

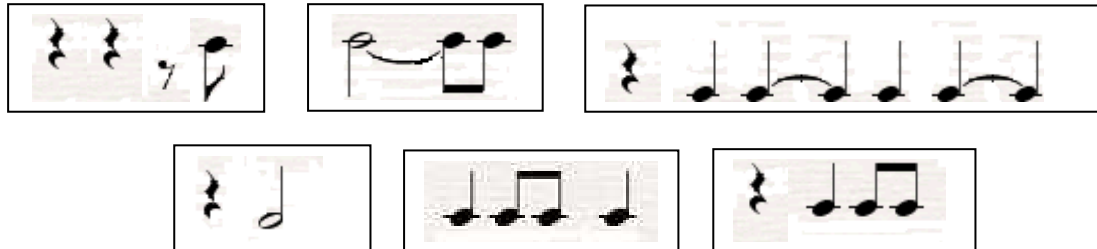
característica principal é uma melodia cantante com acompanhamento arpejado, a canção apresenta tessitura média, andamento metronômico de $\text{♩} = 60$ e métrica ternária.

A linha melódica realizada pela soprano segue a tendência já apresentada nas canções anteriores, aquela em que o caráter pictórico do texto torna-se figurativo pelo uso de movimentos ascendentes e descendentes, além de grandes saltos intervalares para valorizar a articulação das palavras num perfeito encaixe entre sílaba tônica e o primeiro tempo do compasso, como em “esperei-te”, ou para nomear termos como “lua”, que denota o sentido de distância. Assim também ocorre com a palavra “desbotada”, porém desenvolvida em movimentos descendentes para expressar um sentido mais melancólico. A frase “e não vieste” repetida como um eco, também se apresenta descendentemente.

Já o piano desenvolve um desenho rítmico dividido em vozes, apresentado a cada quatro compassos e com sucessivas variações, até o compasso 12, quais sejam:



Variações:



Assim, as combinações desses desenhos formam o padrão rítmico do piano, como se pode observar.

Noturno $\text{♩} = 60$

Soprano

pp Es-pe - rei - te o - lhan - do a lu - a des-bo -

Piano

pp

mf

O texto “De tão bonita que és” com um *crescendo* e um *p*, logo depois, indica uma valorização do termo “bonita”, pela intensidade com que deve ser realizado e pela sustentação da voz pelo piano, na forma de acorde. No compasso 14 a mudança de centro tonal, mais uma vez, sugere a mudança de ambiente e o piano parece assumir o papel de comentarista, com a realização de padrões rítmicos já explorados pela voz, em compassos anteriores.

No compasso 17, o acorde realizado pelo piano e a indicação *com o canto* dão à linha vocal ainda mais liberdade na execução, pois também é presente a expressão *à vontade*. A frase é então desenvolvida ressaltando-se a sílaba tônica da palavra “contigo”, com a nota mais aguda do trecho e *crescendo*, finalizando com um efeito semelhante a um *legato* indicando que não se pode respirar neste momento, pela presença da ligadura tracejada.

Os movimentos melódicos acentuam a expectativa pelo clímax que o texto literal alcança juntamente com o texto musical, no compasso 19. Neste trecho, inaugura-se um novo momento na canção, com as expressões *mf* e *a tempo*, no qual piano e voz dobram a melodia, com um acompanhamento arpejado pela mão esquerda, simulando um violão.

18
S
ti - go *mf a tempo* Ah! Es - tás au - sen - te em tu - a be - le - za *p* En -

18
Pno.
mf a tempo *f*

No compasso 22 a mudança de centro tonal e o contraste de dinâmica entre o *f* do piano e *p* da voz evidenciam novo ambiente.

23
S
ga - nas - me sem - pre por - que há em mim a es - pe - ran - ça Mas a - man - do - te so - nho e ca - *cresc.*

23
Pno.
p *cresc.*

O uso do *crescendo* e do *ritenuto* preparam a retomada no compasso 28, do tema anteriormente exposto, mas diferentemente dos compassos 19-21, na reexposição do tema à voz é permitida uma cesura, anterior ao compasso 28 e o piano faz uso de quiálteras para realizar variações da melodia executada pela voz, no trecho dos compassos 28-30.

27
S
mi - nho so - bre o ven - to Ah! *mf a tempo* Por - que te mos - tras em qual - quer par - te

27
Pno.
rit. *mf a tempo* *f*

Com uma mudança de métrica para 2/4 no compasso 32 o piano realiza um acorde construído o V grau do que parece ser a tonalidade Lá Maior, acrescido da sétima e nona notas e com a indicação *retardando muito* e *decrecendo*. Evidencia-se, então, a preparação para a retomada do padrão rítmico inicial, no compasso 33.

No trecho dos compassos 40-41, a voz realiza a última expressão de desejo, como uma exclamação sussurrada, pois estão presentes as expressões *pp* e *à vontade*. A nota mais aguda

torna-se a mais expressiva por culminar com a sílaba tônica da palavra “belo”, valorizada neste trecho.

Para concluir, o piano realiza a sustentação da linha melódica vocal, por meio de um acorde formado de quintas diminutas superpostas (sol#-ré e fa#-do) sobre a nota si, no compasso 41, e nos últimos compassos com a presença de um encadeamento semelhante a uma cadência perfeita (V-I) porém com acordes acrescidos da nona e sexta notas e invertidos para que dobrem com a voz a nota correspondente à melodia principal, já que a expressão *com o canto* se faz presente, numa dinâmica **ppp**, trazendo para a música a expressividade quase desvanescente do texto literário.

The image shows a musical score for voice and piano. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system starts at measure 32. The vocal line (S) is mostly rests. The piano accompaniment (Pno.) features a complex texture of overlapping chords and moving lines. Dynamics include 'pp' and 'ppp'. The second system starts at measure 38. The vocal line has lyrics: 'à vontade Se eu fos-se be - lo...'. The piano accompaniment continues with similar textures. Dynamics include 'ppp' and 'ppp'.

4.2.4. *Se me dessem uma namorada*

A canção *Se me dessem uma namorada* foi feita para solo de mezzo-soprano e piano, em métrica ternária e apresentando a indicação *com entusiasmo*, num andamento metronômico de $\text{♩} = 86$.

Os padrões rítmicos desenvolvidos pelo piano sugerem uma polirritmia, já que a mão esquerda evoca um compasso binário composto enquanto a mão direita realiza a métrica ternária com acento e fraseado recaindo sobre o terceiro tempo. A linha vocal se inicia no

compasso 2 e se desenvolve de acordo com a articulação do texto. A expressão de dinâmica *mf* reforça o entusiasmo pretendido pelo autor no início da canção que é realçado pelo *crescendo* e pelo *f*, recaindo sobre o termo “mim” em nota aguda nos compassos 7-8.

Com entusiasmo ♩ = 86

Mezzo-Soprano

mf Se me des-sem u-ma na-mo-ra - - - da fin

Piano

mf

Mez.

6 gin - do gos-tar de *f* mim

6 *p sub* to-ca-ri - a to - dos os

Pno.

f *p sub*

Movimentos descendentes parecem, até então, ser utilizados para expressar um desejo ou uma necessidade não atendida, de caráter melancólico, contrariamente aos movimentos ascendentes que parecem acompanhar textos de euforia ou de contentamento. Desde os primeiros compassos pode-se verificar o uso de movimentos contrários para expressar sentimentos opostos ou contrastantes.

Os padrões rítmicos adotados a partir do compasso 9, o acompanhamento pianístico na forma de acordes em *stacatto*, e o uso das expressões *p* e *sub*, numa execução evidentemente ternária prenuncia mais uma mudança relacionada às memórias do escritor. A mudança de métrica no compasso 12, assim como em outras canções se justifica pela articulação do texto, e as expressões *cresc*, *sfz* e *mf*, trazendo à interpretação o sentido necessário.

Mez. 10
si-nos, sa-i-ri-a a ca-va-lo por es-ses mun-dos Em ca-da ár-vo-re, em ca-da ve-

Pno. 10
cresc. sf

As memórias do escritor são repletas de objetos, seres e cores da infância, como “sinos”, “cavalo”, “árvore” e “azul”. Por analogia, a linha vocal lembra o badalar do sino, a disparada do cavalo e, para designar a cor azul, utiliza o movimento ascendente como se reportasse ao que é celeste. O piano, por sua vez, desenvolve um padrão rítmico que simula uma marcha ou banda num coreto, nos compassos 12-14, com sucessivas mudanças de métrica, que colaboram para dar enfoque à idéia de movimento.

No compasso 15 o acorde dissonante dá sustentação à voz que livremente articula o texto e juntamente com o piano dobra a melodia correspondente à palavra “refletida”, já no compasso 16. O padrão rítmico utilizado no início da canção retorna no compasso 17 com a expressão *a tempo*, desenvolvendo-se em outro centro tonal. As mudanças de centro tonal parecem corresponder, como já comentado, às mudanças de ambiente ou cena e se fazem importantes no âmbito da interpretação já que delas emergem sentimentos e formas de expressão.

Mez. 13
rão em ca-da a-zul a ve-ri-a re- fle - ti - da

Pno. 13
mf sf com o canto p a tempo

O caráter sentimental do texto literário é ressaltado por uma rítmica simples que acompanha e favorece a própria articulação do texto, entre os compassos 19 e 28. As palavras “pensamento” e “orvalho” têm suas sílabas tônicas reforçadas pelas notas mais agudas e longas do trecho e finalizadas por movimento descendente.

Mez. 23 A te-ri-a sem-pre no pen-sa men-to me co-mu-ni-ca-ri-a nas ma-nhãs de or-

Pno. 23

O piano, mesmo mantendo o padrão rítmico, dá suporte à linha vocal, dobrando com ela a melodia entre os compassos 23-28, o que significa reforço às idéias propostas no texto.

Mez. 29 va-lho

Pno. 28

No trecho entre os compassos 29-32 temos uma preparação para mudança de centro tonal e, portanto, a apresentação de outro ambiente poético, desenvolvendo-se o padrão rítmico com acentos que reafirmam a idéia de métrica binária embora com signo de compasso 3/4. As expressões de dinâmica presentes são o *p*, *crescendo* e *mf*, demonstrando a intensidade com que o pianista deve realizar o trecho. As formas arpejadas da mão esquerda, a partir do compasso 33, parecem manter a idéia de polirritmia. A mão direita, com seus acordes, dá base harmônica e melódica à linha vocal. As expressões *p sub* (piano) e *mf sub* (voz) são intercaladas a cada dois compassos, nos quais o piano realiza movimentos ascendentes e descendentes com seus padrões rítmicos, recaindo maior intensidade no termo “cavalo” nas suas duas ocorrências, ou seja, nos compassos 38 e 41-42. Quando houver diferentes dinâmicas adotadas entre a voz e o piano, num mesmo trecho, cada qual deve fazer uso daquelas que lhes são próprias visando a efeitos expressivos, como se verifica nos compassos abaixo.

Mez. 34 *mf* Des-te tem-po an-da-ri-a de bi-ci-cle-ta ou a ca-va - - - lo

Pno. 34 *p sub* *mf sub* *p sub*

O padrão melódico vocal continua o mesmo, desenvolvido de acordo com a articulação do texto e ressaltando as sílabas tônicas das palavras com seu encaixe em tempos ou partes de tempos fortes ou o acento pelo uso de notas agudas. No compasso 41, como alteração de ambiente, observa-se a mudança de centro tonal e a forma de acompanhamento pelo piano.

Mez. 40 e a ca-va - lo cer-to de não a en-con-trar

Pno. 40 *mf sub* *p sub*

No compasso 45, retoma-se o padrão rítmico inicial pelo piano e o desenvolvimento da última frase melódica pela voz que num movimento ascendente, dobrando a melodia no compasso 46 e com o uso de *ritenuto* e *crescendo*, finaliza o texto com a inquietude da pergunta: “Porque a lua não me dá uma namorada?”, como um grito urgente.

Mez. 45 *p cresc.* Por-que a lu-a não me dá u-ma na-mo-ra - - - da?

Pno. 45 *cresc.* *rit.* *f a tempo depois acelerando*

O piano, com as expressões *f* e *a tempo depois acelerando*, desenvolve sua linha melódica com grupos de semicolcheias que lembram uma valsa dançante ou um carrossel em

disparada, e com ela a urgência de saciar o desejo que é o próprio título da canção, finalizando com acentos, *ff*, *ritenuto* e *sfz*.

Mez. 49

Pno. 49

ff rit.

sfz

4.2.5. Oração para Denise

Em *Oração para Denise*, o duo feminino retorna numa atmosfera mais espiritual ou religiosa. A indicação *Andante religioso* e andamento metronômico $\text{♩} = 60$ criam contraste com o andamento da canção anterior. O piano tem a função de parecer-se com um órgão litúrgico pela presença das expressões *p* e *sonoro e sempre legato, como um órgão*. Já as vozes desenvolvem a melodia em intervalos de terças em movimento paralelo, característica dos hinos sacros e das músicas caipiras, também.

Andante religioso $\text{♩} = 60$

Soprano

p Se - nhor, tu - a bran-ca es - pa - da não dei - xa - rá que pe - ne - trem em

Mezzo-Soprano

p Se - nhor, tu - a bran-ca es - pa - da não dei - xa - rá que pe - ne - trem em

Piano

p sonoro e sempre legato, como um órgão

No compasso 6 a primeira mudança de métrica desta canção, que passa de ternária para quaternária, bem como a mudança de centro tonal promovida desde o compasso 4, realçam o texto literário e valorizam o termo “coração” que em sua sílaba tônica prolongada apresenta um *mf* já no primeiro tempo do compasso.

5
S. meu pe-que-no co-ra-ção o e-go-fs-mo a va-i-da-de a des-con-fi-an-ça e os ma-les
Mez. meu pe-que-no co-ra-ção o e-go-fs-mo a va-i-da-de a des-con-fi-an-ça e os ma-les
Pno. *mf* *rit.*

O uso do *ritenuto*, *decrecendo* e *fermata* indica uma espera, um suspense. No compasso 10, prossegue o piano com seu solo e a retomada da métrica e andamento iniciais, com a indicação de *pp* e *legatíssimo*, numa progressão que sugere modulações como pinceladas de cores sobre uma tela. Sinesteticamente falando, a sugestão de tonalidades corresponderia à colorações distintas que assumem, como num quadro, funções de profundidade e movimento.

Pno. *rit.* *pp* *a tempo, legatissimo*

A partir do compasso 15 há uma reexposição do tema inicial, valorizando-se a articulação do texto literário como definição para os padrões rítmicos adotados, característica própria de hinos sacros nos quais há a prevalência do texto sobre a música.

14
S. *p* A luz re-fle-ti-da de tu-as coi-sas me i-lu-mi-na-rá na es-tra-da re-
Mez. *p* A luz re-fle-ti-da de tu-as coi-sas me i-lu-mi-na-rá na es-tra-da re-
Pno. *p* *sonoro*

19
S al dis-tan-ci-an-do-me da *mf* tre-va ao la-do dos ou-tros nas *rit.* lu-tas
Mez. al dis-tan-ci-an-do-me da *mf* tre-va ao la-do dos ou-tros nas *rit.* lu-tas
Pno. 19 *mf* *rit.*

No trecho que segue, mantém-se na parte do piano a mesma idéia do compasso 10, numa progressão que parte de outro centro tonal.

24
S
Mez.
Pno. 24 *pp* *a tempo, legatissimo*

A partir do compasso 29 temos então uma nova seção na qual voz e piano dobram a melodia, sendo o piano responsável pelos arpejos que sustentam a melodia harmonicamente, respeitando-se em cada trecho a tessitura vocal respectiva. A região mais grave na qual a mezzo soprano realiza sua melodia, sugere um timbre mais denso uma vez que o piano também realiza o acompanhamento em regiões mais graves, como um reforço ao sentido presente no texto. As expressões utilizadas (*p*, *expressivo*, *crescente*, *mf* e *diminuendo*) acompanham o desenvolvimento da melodia em seus movimentos (ascendente e descendente) e ressaltam os termos “macia” e “não”.

The musical score consists of two systems. The first system, measures 29-35, includes a Soprano part with lyrics "Se-ja eu a - rei - a ma - ci - - a que não in - co - mo - da -", a Mezzo part, and a Piano accompaniment. The piano part features arpeggiated figures and sustained chords. Dynamics include *p*, *cresc.*, *mf*, and *dim.*. The second system, measures 36-42, includes a Soprano part with lyrics "Que meu o - lhar a - tra - ve - - se o o - pa-co e per - ce - ba a", a Mezzo part, and a Piano accompaniment. The piano part continues with arpeggiated figures and sustained chords. Dynamics include *p*, *cresc.*, *mf*, and *dim.*.

O trecho da soprano se desenvolve semelhantemente, porém na região mais aguda, ensejando o uso de timbres mais claros. Recebe uma variação no seu final, com a repetição do texto “a erva de Deus” que indica ênfase na mensagem e com as expressões *crescendo*, *f* e *livremente*, no qual se verifica, mais uma vez, a nota mais aguda do trecho utilizada para enaltecer a palavra “Deus”, com a presença do *tenuto*. O piano, com seus recursos de dinâmica como o *crescendo*, *f*, *ritenuto* e *sffz*, dá a devida sustentação harmônica e se prepara para a reexposição do tema (c. 29) nos compassos 51-52. Piano e voz devem realizar este trecho com máxima expressividade e emoção.

S
 er - va de Deus a er - va de *f* Deus *livremente* não a es - ma - gan - do - a sob os
 Mez.
 Pno.

This musical score segment covers measures 43 to 51. The Soprano part begins at measure 43 with the lyrics 'er - va de Deus a er - va de Deus' and continues with 'livremente não a es - ma - gan - do - a sob os'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex, syncopated pattern in the left hand. Dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo).

No compasso 51 há uma retomada do linha melódica exposta no compasso 29 pela mezzo soprano com pequena variação da linha desenvolvida pela soprano, valoriza pela articulação por meio dos padrões rítmicos utilizados e retomando o modelo em intervalos de terças.

S
 a *tempo* pés - - - - - *p* Dai-me mui-to a mor eu o dis-tri-bu-i-
 Mez.
p Dai - me mui - to a mor - - - - eu o dis-tri-bu-i-
 Pno.

This musical score segment covers measures 49 to 58. The Soprano part starts at measure 49 with the lyrics 'a tempo pés - - - - -' and continues with 'Dai-me mui-to a mor eu o dis-tri-bu-i-'. The Mezzo part enters at measure 51 with the lyrics 'Dai - me mui - to a mor - - - - eu o dis-tri-bu-i-'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex, syncopated pattern in the left hand. Dynamics include *p* (piano) and *a tempo*.

No compasso 58 termina esta seção, antecedendo o uso das expressões *mf*, *diminuendo* e *ritenuto*, o que causa o contraste necessário com a linha pianística que é semelhante à exposta no início da canção, no compasso 59. Seguem-se as variações na articulação da linha pianística e o desenvolvimento das linhas vocais, quase de maneira canônica no início deste trecho e depois em terças.

55

S. rei nas fi-las in-ter-mi - ná - - - - - veis. *mf* *dim.* *rit.* *p* Se

Mez. rei nas fi-las in-ter-mi - ná - - - - - veis. *mf* *dim.* *rit.* *p* Se es-ta pre - ce ou-

Pno. *p* *atempo*

Também canônico é o trecho entre os compassos 60-64 com o texto exposto pela mezzo soprano sendo repetido pela soprano para enfatizá-lo e no trecho dos compassos 65 e seguintes as vozes mantêm o movimento paralelo, respeitada a articulação do texto, assim como o piano que dobra essas melodias pela execução da mão direita, com as devidas progressões harmônicas em movimento contrário, na mão esquerda.

62

S. es-ta pre - ce ou - vi - res for - te se - rei e di - a - ria-men - te a fa - rei me - di - *f* *atempo* *rit.*

Mez. vi - res for - te se - rei e di - a - ria-men - te a fa - rei me - di - *f* *atempo* *rit.*

Pno. *f* *atempo* *rit.*

67

S. *dim.* tan - do a com os meus a - tos a ca-da ins - tan - te *mf* Ca - mi - nha - rei i - lu - mi -

Mez. *dim.* tan - do a com os meus a - tos a ca-da ins - tan - te *mf* Ca - mi - nha - rei i - lu - mi -

Pno. *dim.* *mf*

Nos compassos 69-80 há uma espécie de coda, com a finalização do texto pelas vozes em terças com o piano reforçando as melodias, num clima de religiosidade e simplicidade. As expressões *mf*, *ritenuto* e a fermata no termo “perder” conduzem ao clímax do texto e solicitam grande expressividade, quase espiritual, de uma verdadeira prece.

Ao final, no trecho dos compassos 73-80 há a repetição do solo pianístico e a finalização com o uso de acorde em Mi Maior acrescido de sua sexta nota, num *pp* e *ritenuto*. O “Amém”, embora não siga o padrão das cadências plagais próprias desse tipo de terminação, faz referência a uma atmosfera intimista de grande espiritualidade.

The musical score is written for three parts: Soprano (S), Mezzo-soprano (Mez.), and Piano (Pno.). It is divided into two systems. The first system covers measures 71 to 80, and the second system covers measures 75 to 80. The lyrics are in Portuguese: "na - da sem me per der na es - cu - ri - dão" and "A - mém". The piano part features complex rhythmic patterns and dynamic markings like "rit.", "p", "atempo", and "pp".

4.2.6. *Eu a vi*

Eu a vi também se trata de um texto de caráter religioso que o compositor transformou em solo para mezzo-soprano, com a indicação de andamento $\text{♩} = 82$, com dinâmica *f* e *com deslumbramento*. Nela o piano desenvolve padrões rítmicos de grande sustentação para a voz,

pois apresenta, dentro da métrica ternária, acordes em mínimas e semínimas ligadas, sugerindo esta sustentação por meio do pedal. Os padrões trabalhados são:



Estes correspondem à primeira seção da canção até o compasso 15. Há neste trecho certa instabilidade tonal que se estende até o compasso 14 e que reflete a atmosfera sobrenatural da uma presença espiritual e sua descrição.

Com deslumbramento ♩ = 82

Mezzo-Soprano

Piano

Eu a vi Eu a vi

A linha vocal apresenta o padrão rítmico, seguindo a articulação do texto. Nos compassos 3 e 5 tal padrão rítmico é repetido apenas distintos pela altura em que se encontram e trazendo à canção a atmosfera de espanto e mistério. Segue-se pelo desenvolvimento da ideia na forma de escala ascendente e descendente, com a variação em quiálteras no terceiro tempo do compasso 9. Como se pode observar, a nota mais aguda do trecho culmina com a sílaba tônica da palavra “mulheres”, enquanto a palavra “branco” tem sua sílaba tônica intensificada pela nota mais aguda da apogiatura, ambas no primeiro tempo do compasso.

Mez.

Pno.

Eu a vi en - tre as mu - lhe - res es - ta - va to - da de bran - co mais

O uso do padrão rítmico  na segunda ocorrência da palavra “branco”, numa só nota, serve como um anúncio para a expressão jocosa de qualidade pictórica “carneirinho de neve luminosa”, tendência constante nos textos de Portinari na descrição de coisas e cores de maneira metafórica. Destacam as palavras “carneirinho” e “luminosa” por terem em suas sílabas tônicas notas agudas em movimento ascendente, na cabeça do compasso. A indicação *poco rit*, bem como a finalização da frase por intervalo de sexta em movimento descendente podem sugerir algo de etéreo e delicado, pela diminuição de intensidade que geralmente ocorre na finalização das frases, no texto verbal, além da sustentação por parte do piano, por meio de acordes que preparam a nova seção.



A partir do compasso 16 inicia-se essa nova seção com a indicação de andamento *Mais lento, com simplicidade* e as dinâmicas *crescendo* e *mf*. Mais uma vez, as expressões são diferentes para piano e voz, portanto cada qual realiza a sua correspondente, enquanto efeito expressivo. É aqui que a figura de Nossa Senhora aparece na melodia da linha vocal. Esta linha melódica será repetida em outro trecho da canção, pelo piano.

As frases apresentam a intensidade *crescente* e *decrecente* na medida da inflexão das mesmas e o piano realiza pequenos arpejos sobre as notas constitutivas no encadeamento I-V do novo centro tonal.

A única indicação de uso do pedal de sustentação de todo o ciclo está presente nos compassos 18-19. Observa-se a sua aplicação nos dois primeiros tempos de cada compasso com a finalidade de captar as ressonâncias obtidas pela execução dos acordes, o que possibilita ao piano uma textura mais densa; e o conseqüente levantamento no terceiro tempo com a função de tornar perceptível as gradações de harmônicos produzidas pela sustentação dos mesmos, resultando numa textura mais leve.

16 Mais lento, com simplicidade

Mez. *cresc* sim de Nos-sa Se-nho-ra si-len-ci-o-sa se mo-ve nem o ba-ter de as-as a-sas se

Pno. *cresc* *mf*

As palavras “move” e “ouve” recebem notas longas e “imperceptível notas agudas sobre suas sílabas tônicas, nos compassos 18 e 25, como recursos expressivos que acompanham a finalização das frases.

21

Mez. *p* ou-ve *cresc* Es-vo-a-ça de man-si-nho *mf* im-per-cep-tí-vel

Pno. *p* *cresc* *mf* rit.

Nos compassos 25-27, as variações melódicas e harmônicas, o uso de *ritenuto* e *decreciente*, a mudança de métrica e o uso de *pp*, são elementos de preparação para nova mudança de seção, no texto “como a aparição”. Este trecho sugere um certo suspense, reforçado pela fermata no terceiro tempo e importante do ponto de vista da interpretação pois piano e voz devem observar as intenções do texto e da música, para uma performance eficaz. Também se verifica alteração no texto original que é “como uma aparição”.

27

Mez. *pp* Co-mo a a-pa-ri-ção *mf* O co-ra-ção pal-pi-tou com su-a pre-

Pno. *pp* *mf*

Tempo I ♩ = 82

O piano apresenta o novo desenho melódico que a voz repete canonicamente na retomada da métrica ternária, no compasso 28. Nele também retornam o andamento inicial e há o contraste de dinâmica com o trecho anterior pela presença o *mf* e pelo *decreciente* no compasso 31.

O compositor sempre adota um recurso quando deseja dar ênfase a alguma palavra. A palavra “caminho” tem em sua sílaba tônica a nota mais aguda do trecho caracterizada como apogiatura e ressaltada pelo *f* na cabeça do compasso 34.

Mez. 31 *p* *cresc. muito* *f rit* *a tempo*
sen - ça Tam - bém i - rei a Be - lém, sei o ca - mi - nho Ar - man - ja - rei um bur -

Pno. 31 *p* *cresc. muito* *f rit* *a tempo*

No compasso 36 a métrica ternária retorna e com ela a instabilidade tonal que remete ao mistério e ao deslumbramento do trecho inicial, com presença da expressão *a tempo*. Porém a linha vocal se altera mantendo apenas a semelhança pelo uso do movimento ascendente e descendente, em escala e das expressões de dinâmica em contraste: *p*, crescendo e *f*. Neste trecho, no compasso 38 a palavra “cruzaremos” também recebe uma nota mais alta e se encontra no primeiro tempo do compasso para ressaltar sua sílaba tônica.

Mez. 37 *p* *cresc* *f*
ri - co Cru - za - re - mos os a - re - nis Pe - di - rei um guar - da - chu - va gran - de

Pno. 37 *p* *cresc* *f*

Mais uma vez as notas mais agudas do trecho recaem sobre as sílabas tônicas de palavras específicas como “grande” e “menino” e as expressões utilizadas (*diminuendo*, *ritenuto* e *decrecendo*) igualmente ressaltam as inflexões do texto. Assim, todas as palavras que receberam notas agudas em movimento ascendente parecem formar uma sequência de termos que talvez guardem algum grau de importância entre si ou resumam o sentido do poema: mulheres / branco / carneirinho / luminosa / move / imperceptível / caminho / cruzaremos / grande / menino.

Mez. 43 3 3 Mais lento, com simplicidade

Nos tem-po-rai-s a-ga-sa-lha-rei a-ti, e ao me-ni-no-

Pno. 43 dim rit. p cresc

Numa espécie de coda, o piano passa a desenvolver o tema de Nossa Senhora com as mesmas indicações de dinâmica e andamento realizando uma modulação no compasso 49 e seguintes e encerrando com a primeira frase da linha vocal (Eu a vi), em oitavas dobradas nos compassos 53-54 em *ff*, e contrastando com os últimos compassos, pelo o uso *p* e *pp*, repetindo a idéia de deslumbramento.

Mez. 48

Pno. 48 mf ff

Mez. 54

Pno. 54 p pp

4.2.7. Concerto

A sétima canção do ciclo explora o ambiente musical que também fez parte da vivência de Portinari. Se o texto menciona situações imaginárias do escritor também a música descreve estas situações. “Concerto” é para solo de soprano, com andamento metronômico ♩

= 102 e indicação *Vivo, delirante*. A métrica é irregular e inconstante alterando-se muitas vezes entre 5/4, 6/4, 4/4, 2/4, 3/4 e 7/8.

Score for Soprano and Piano. The tempo is marked *Vivo, delirante* with a quarter note equal to 102 beats per minute. The Soprano part is mostly rests. The Piano part features a complex, rhythmic accompaniment with dynamic markings *ff* and *mf*.

Como o próprio título sugere, trata-se de um concerto no qual os instrumentos, bombardino e violino (representando respectivamente metais e cordas), realizavam cada qual seu papel. O piano, com um baixo destacado em colcheias na mão esquerda e acordes cheios na mão direita, simula a sonoridade de metais, lembrando uma banda ou fanfarra. Os acentos e as expressões *ff* e *mf* ajudam a dar o volume que é próprio do instrumento.

Score for Soprano and Piano. The Soprano part has a melodic line starting in measure 7. The Piano part continues with a complex, rhythmic accompaniment. The dynamic marking *mf* is present.

No compasso 7 a linha vocal se inicia com um contorno melódico que lembra um instrumento solista de tessitura média sugerindo timbres próprios (talvez o clarinete), e que acompanha a articulação do texto literário, nos compassos 7-13. Nos compassos 10-11 o piano parece realizar um padrão rítmico típico de banda com a mão esquerda realizando conjuntos de colcheias ligadas e a mão direita em contratempos. Isso possibilita ao piano uma textura rica e densa.

Score for Soprano and Piano. The Soprano part has a melodic line with lyrics: "ta - do no ga - lho du - ma ár - vo-re no cam - po to -". The Piano part continues with a complex, rhythmic accompaniment. The dynamic marking *mf* is present.

No compasso 12 o piano torna a realizar baixo e acordes destacados como um grupo de metais realizando o acompanhamento.

11
S ca - va bom-bar - di - no to - ca - va bom-bar - di - - - no Os
Pno.

A partir do compasso 13 há um pouco mais de notas agudas na melodia vocal que sugerem um outro instrumento solista talvez o violino, apresentado no texto literário no compasso 16. Também a tendência em colocar as sílabas tônicas das palavras principais no primeiro tempo, com a nota mais aguda do trecho e reforçada pela expressão *f*, ocorre com a palavra “violino” e segue o acento prosódico do texto. O piano, por sua vez, realiza a mão esquerda de maneira ligada nos compassos 14-15, numa sustentação que alcança o clímax também na palavra “violino” quando retoma a articulação destacada e intensa.

14
S an - jos dos ar-re-do - res vi-nham me_a com-pa-nhar com seus vi-o - li - nos
Pno.
17
S *mf* Os bois se_a-glo-me-ra-vam si-len-ci-o - - sos pa-ra nos ou -
Pno. *mf*

O termo “ouvir” no compasso 20 também recai no primeiro tempo com a dinâmica *f* e com a nota mais aguda do trecho. O piano realiza, no trecho do compasso 20-21, uma escala

descendente na mão esquerda em sustentação à melodia vocal e após retoma o acompanhamento como que lembrando a referência a uma banda. No compasso 23 a soprano retoma a sua linha melódica já exposta, seguindo a articulação do texto.

20
S
f vir
mf o

20
Pno.
f
mf

24
S
sol re - tar - da - va Des - ci - da a lu - a se a - vi - va - va Mi - nha a - le -

24
Pno.

No compasso 27 há mudança de métrica e o piano retoma o acompanhamento já realizado sustentando o trecho mais agudo de toda a canção na frase “Minha alegria era imensa, era imensa”, num *ff*, como um verdadeiro auge da peça. Este tipo de construção melódica em que a voz realiza notas muito agudas ou com sons nasais representa uma impossibilidade de execução uma vez que compromete a compreensão do texto.

27
S
cresc.
ff
gri - a e - ra i - men - sa, e - ra i - men - - - sa

27
Pno.
cresc.
ff

Os compassos 32-33 com o contraste de dinâmica *sffz* e *pp subito* são a preparação para uma nova seção com métrica ternária e com o desenvolvimento de melodia vocal em síncopes, dobrada pelo piano até o compasso 35. O texto também apresenta contraste com a idéia apresentada no trecho anterior reforçada pelo movimento contrário em “Aos poucos

vinha o escuro”. E a partir do compasso 35 o piano realiza mais uma voz com o uso de oitavas, anunciando como um trompete, enquanto continua dobrando a linha vocal.

31

S

31

Pno.

pp

sfz

pp sub

Aos pou-cos vi-nha o es-cu-ro e

O termo “amendrontava” é realizado com mais ênfase por receber nota aguda em sua sílaba mais forte e pelo uso do *crescendo*. Na frase “Os anjos se iam” a nota mais aguda também recai sobre a sílaba tônica de “anjos” e o movimento descendente que ali se inicia e continua na frase seguinte dá o sentido de distanciamento e finalização, ainda mais com o uso do *ritenuto*, no compasso 40.

36

S

36

Pno.

cresc.

p

me a-me-dron-ta-va Os an-jos se i-am

No compasso 41 outra nova seção se inicia, esta mais alegre, com as indicações *a tempo* e *simplex, infantil*. Neste trecho o piano realiza um baixo destacado com a mão esquerda e acordes na mão direita que dobram a melodia simples de temática folclórica, que se assemelha muito a uma marcha ou cantiga de roda. Esse recurso parece combinar com o texto literário que diz: “O gado: um atrás do outro tomava o seu trilho” como se os baixos fossem os passos do gado, todos enfileirados.

40

S

40

Pno.

rit.

a tempo

simplex, infantil

mú-si-ca ces-sa-va O ga-do: um a-trás do

No compasso 50 tais elementos se unem ao já mencionado anúncio que o piano faz lembrando um trompete, como se estivesse numa fanfarra, formação musical típica das regiões interioranas do país.

Piano e voz continuam com as melodias dobradas até o compasso 64, porém com o piano em oitavas. O ápice da frase “assobiava ligeiro e forte” culmina, mais uma vez, com o uso de nota aguda e dinâmica *f* no compasso 56. Os contrastes estão presentes no compasso 58 com o *p súbito* e acordes cheios na mão direita, como que trazendo uma textura mais encorpada, comparável à de um conjunto musical.

No trecho entre os compassos 65 a 67 a indicação *quase falado, com medo* dá à frase a dimensão necessária ao intérprete sobre como realizar a frase “a luz mortiça do lampeão projetavam nas paredes as sombras”; e o uso do *f* no final da frase indica a intensidade desse medo infantil. Do próprio texto se apreende o temor que advém da pouca luz e das sombras formadas nas paredes como se lembrassem monstros ou entidades espirituais. Porém, é importante ressaltar que as indicações mencionadas trazem grande dificuldade ao cantor em razão da altura pedida, fora da região da fala, no compasso 66.

60
S
ga-va em ca - - - sa a luz mor - ti - ça do lam - pe - ão pro - je - ta - vam nas pa -
Pno.
cresc.

66
S
re-des as som - bras
Pno.
f
mf

No mesmo compasso 67 o piano volta a realizar o tema inicial e a voz retoma a mesma linha melódica seguindo as articulações do texto no compasso 73. Em relação ao texto original foi suprimida a parte da frase “morediças e inquietantes”, logo após o termo “sombras”, como qualificativos seus.

70
S
Nes-sa
Pno.
mf

No compasso 77 a indicação *ligeiro, bem articulado*, em relação à linha vocal, representa também uma dificuldade técnica em relação aos acentos prosódicos do texto “qualquer ruído me atemorizava”, com ênfase no verbo “atemorizava” pela sua repetição no compasso 78. O uso da dinâmica *p* parece estar ligado às sensações de medo ou temor.

74
S
noi - te fi-quei com os meus mer - vos ex - pos - tos qual - quer ru - í - do me a - te - mo - ri - za - va
Pno.
74
p sub

Para finalizar, observa-se uma escala ascendente para a frase “Nunca mais vi os anjos e o bombardino”, culminando com o agudo do si e si *b*, juntamente com crescendo e o *ff*. A linha vocal é encerrada com notas muito agudas para o [i] da palavra “bombardino”, representando mais uma dificuldade para o cantor. Porém, tais elementos trazem ao trecho as proporções de grande volume, semelhantes à uma execução orquestral num final grandioso. O piano realiza escalas descendentes oitavadas, com muitos acentos para reforçar a idéia de opulência, encerrando com um *sffz*.

78
S
a - te - mo - ri - za - va Num - ca mais vi os an - jos e o bom - bar -
Pno.
78
cresc. mf
82
ff
sffz

4.2.8. Saí das águas do mar

A última canção, *Saí das águas do mar*, para o duo de vozes conclui o ciclo e traz a indicação *Moderado* e a métrica binária, com o piano introduzindo o tema que repetirá outras

vezes acompanhado da expressão *cantando* e a dinâmica *p*. O andamento de $\text{♩} = 72$ parece indicar o retorno ao andamento da primeira canção, fechando o ciclo. No piano temos acordes arpejados pela mão esquerda e o desenvolvimento de duas vozes pela mão direita, num exercício polifônico e contrapontístico. O centro tonal parece ser o de Fá Maior pela presença constante do si *b*.

Moderado $\text{♩} = 72$

Soprano

Mezzo-Soprano

p Sa - í das á-guas do

Piano

p cantando

No compasso 4 a mezzo-soprano inicia sua linha melódica em duas frases sendo a primeira nos compassos 4-7 e a segunda nos compassos 7-9, enquanto a soprano inicia a sua no compasso 8. No entanto a primeira frase da mezzo tem como resposta musical a frase da soprano, configurando-se o trecho entre os compassos 7 a 9 como uma espécie de continuação entre as frases para dar completude ao sentido do texto. O piano, por sua vez, dobra as melodias apresentadas pelas vozes femininas para enfatizar a mensagem advinda do texto.

7

S

p e nas - ci no ca - fe - zal de ter - ra ro - - - xa de ter - ra

Mez.

mar, sa - í das á - guas do mar e nas - ci no ca - fe - zal de ter - ra ro - xa

7

Pno.

O fato do compositor utilizar a repetição de frases ou partes de frases do texto literário pode ser analogicamente comparado ao movimento das ondas do mar, verificando-se a realização de movimentos contrários pela mezzo e pela soprano, respectivamente, como demonstrado.

Nos compassos 13-16 o piano encerra o trecho com uma progressão cromática descendente até chegar num acorde de ré menor (vi) que somado ao acorde de lá menor (iii) executado pela mão direita no compasso anterior, provoca uma espécie de *cluster*, para sustentar a linha vocal que reinicia no compasso 16 pela mezzo. Este trecho corresponde à frase “Passei a infância em meu povoado arenoso” que representa para o escritor o orgulho de sua origem, para o qual o compositor deu expressividade por meio das expressões *ritenuto*, *col canto*, no piano, e *molto ritenuto, à vontade*, na voz.

Com a expressão *a tempo*, no compasso 20 o piano retoma o tema já apresentado com pequenas variações, quando as vozes retomam suas linhas, no mesmo esquema já comentado, e o piano, mais uma vez, dobra com elas as melodias.

The image shows a musical score for three parts: Soprano (S), Mezzo (Mez.), and Piano (Pno.). The score covers measures 27 to 38. The vocal parts have lyrics: "cle - ta e em ca - va - lo de pe - lo Ti - ve me - dos e so - nhei". The piano part features dynamic markings such as *sfz*, *f*, and *mf*. The score includes triplets and various rhythmic patterns.

A mudança de métrica apenas no compasso 28 para ternária, as dinâmicas *sfz*, *crescendo*, *f* e *decrescendo*, piano e vozes dobrando a melodia, preparem a repetição da abertura da canção em outro centro tonal, que ocorre no compasso 31 e evidencia outro ambiente ou cena. As linhas melódicas são desenvolvidas de acordo com a articulação do texto literário e com as vozes em terças paralelas. Os padrões rítmicos adotados nos compassos 28-31 e 33-38 parecem simular o trote de um cavalo já que o trecho se refere a um passeio a cavalo.

The image displays four musical notation examples arranged in a 2x2 grid, illustrating rhythmic patterns that simulate a horse's trot. The top-left example shows a rhythmic pattern with a treble clef and a key signature of one sharp. The top-right example shows a rhythmic pattern with a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom-left example shows a rhythmic pattern with a bass clef and a key signature of one sharp. The bottom-right example shows a rhythmic pattern with a treble clef and a key signature of one sharp.

O trecho que se segue em movimento ascendente recai sobre a frase “Fui à lua primeiro que o ‘esputiniq’” e é finalizado com a nota mais aguda do trecho além de um efeito sonoro para ressaltar a consoante “q” que por ser não vozeada necessita de vogal para produzir som, gerando o fonema [kI]. No texto original a frase é “Fui à lua primeiro do que o sputinik.”

As dinâmicas *crescendo* e *f* dão a intensidade necessária para uma interpretação vibrante, alegre. Ao intérprete cabe captar, por meio desses recursos expressivos, o sentido do texto que reflete os sonhos de menino: andar de bicicleta ou a cavalo, ir até a lua em sua imaginação. A tendência do compositor em evidenciar sentidos e distâncias por meio dos movimentos e notas altas se identifica, mais uma vez, nesses compassos, e obviamente o ato de subir ao céu está ligado ao movimento ascendente e o de descer à terra, ao descendente.

33

S. *mf* Vi-a-jei no es - pa - ço Fui à lu - a pri - mei - ro que o 'es - pu - ti - *f* ni q'

Mez. *mf* Vi-a-jei no es - pa - ço Fui à lu - a pri - mei - ro que o 'es - pu - ti - ni q'

Pno. 33

Por isso, no compasso 38 o piano parece iniciar esse retorno ao ambiente terrestre, pois o texto seguinte refere-se ao ato de caminhar; e o faz por meio de acordes e melodias em movimentos descendentes, dinâmicas *f*, *descrescente* e *p*, e alternância das métricas entre 3/4 e 2/4. Assim, o piano, numa região de tessitura média prepara o ambiente necessário para a retomada das linhas vocais que mantêm suas tessituras próprias, de acordo com o sentido do texto.

39

S. *p* Ca-mi-

Mez.

Pno. 39

A soprano retoma sua linha vocal no compasso 43 e a mezzo-soprano no 44, correspondendo as frases “Caminhei além” e “Para além do Paraíso” à soprano, e as frases “Muito além” e “Desci de páraquedas” à mezzo soprano, indicando sentidos diversos e refletindo suas tessituras. Enquanto isso o piano repete o tema inicial, também com variações, dando base para as linhas vocais.

44

S nhei a-lém Pa-ra lá do Pa-ra - i - so

Mez. *p* Mui-to_a - lém Des - ci de pá - ra que - das

44

Pno.

As linhas vocais realizam escala ascendente, em uníssono, no compasso 50, numa preparação para o contraste entre os movimentos ascendente e descendente que realizam em todo o trecho. A palavra “cheguei”, no compasso 52, inclusive, tem sua sílaba tônica reforçada na execução do fá, em oitava, e pela dinâmica *mf*, evidenciando a importância do termo no texto e na música. As vozes se cruzam no mesmo compasso, iniciando movimento paralelo em terças, outro contrário produzindo um intervalo de 5ª dim, seguido de outra 5ª dim, em movimento diminuta e com um *ritenuto*. O piano também realiza movimento descendente e no compasso 55 tem o uso de fermatas nas linhas vocais e pianística querendo trazer suspense ao trecho. Esse suspense é a necessidade de resolução presente no compasso.

50

S A-tra-ves-sei o ar-co í-ris e che- *mf* guei nos o-lhos *rit.* d'á - - - gua -

Mez. A-tra-ves-sei o ar-co í-ris e che- *mf* guei nos o-lhos *rit.* d'á - - - gua -

50

Pno. *mf* *rit.*

Seguem-se as vozes, com a expressão *à vontade*, realizando o trecho “antes do sol nascer”, como num eco e de acordo com a articulação do texto e finalizando em terças maiores paralelas em movimento descendente (lá-dó e mi-sol), porém numa nota não pertencente ao acorde realizado pelo piano, o que causa instabilidade e ainda pede resolução.

56

S

à vontade
an-tes do sol nas oer

Mez.

an-tes do sol nas - oer

Pno.

mf a tempo cantando cresc.

O piano agora realiza o tema original em oitavas, com as indicações *mf*, *a tempo*, *cantando*, *crescente*, *f* e *decrecente*, alcançando o auge nos compassos 63-65 e preparando-se para unir-se às vozes, num *ritenuto*, para encerrar o texto literário. As vozes repetem a frase final do texto resolvendo o intervalo e finalizando num unísono na tônica.

63

S

rit. An-tes do sol nas oer
mf 3

Mez.

rit. An-tes do sol nas oer
mf 3

Pno.

f rit. 3 *p* a tempo

Finalizado o texto literário, o piano encerra a canção e o ciclo retomando o tema inicial da canção com algumas variações, numa espécie de coda, com um acorde final em “cluster”.

70

Pno.

dim. e rall.

75

Pno.

pp

Observa-se que o compositor procurou explorar contrastes em vários níveis, sejam andamentos metronômicos, dinâmicas, padrões rítmicos, tessituras, alturas e timbres. Também procurou seguir a articulação do texto em seus acentos, bem como o seu sentido, para narrar e descrever as cenas e memórias do escritor, induzindo o leitor(intérprete)/ouvinte às experiências multissensoriais pretendidas.

Todos os elementos descritos neste capítulo podem facilitar a compreensão do *Ciclo Portinari* uma vez que sua análise é baseada no caráter pictórico dos textos e nas relações entre as linguagens artísticas decorrentes. Assim sendo, configura-se como uma possibilidade de leitura diferenciada que revela novas informações ao intérprete.

DISCUSSÕES

A possibilidade do estudo sobre o *Ciclo Portinari* trouxe a oportunidade de trazer informações concretas sobre as algumas formas de interrelação entre as linguagens artísticas objetivando experiências multissensoriais.

Foi para mim especialmente importante, pois minhas experiências ou apreciações musicais sempre foram e continuam sendo multissensoriais. Desde a fase escolar na qual se deu minha iniciação aos estudos de música associava os sons musicais às cores. Ao longo dos anos esta capacidade de mesclar os sentidos frente às manifestações sonoras foi se tornando consciente e, então, pude perceber que realizava essas associações de acordo com as variações de tonalidades nas músicas e também de acordo com as notas, uma a uma, gerando cores diferentes para cada nota e tonalidade, originando uma espécie de paleta de cores, que serão devidamente explicadas.

Este tipo de ocorrência no indivíduo faz com que todas as experiências musicais sejam automaticamente multissensoriais pela própria natureza da ocorrência, ou seja, para o sinesteta que apresente estas condições, qualquer obra musical gerará uma experiência multissensorial. Trata-se de uma manifestação de caráter neurológico e para a qual não existem padrões definidos e de caráter involuntário, sendo cada caso justificado pelas informações já expostas neste capítulo.

Referindo-se ao estudo do *Ciclo Portinari*, em minha preparação para a performance, o processo se iniciou pelo estudo do acompanhamento pianístico, bem como o reconhecimento harmônico da obra. Isso, para mim, facilita a introdução da linha vocal uma vez que o acompanhamento já se faz percebido e memorizado. Em relação ao processo de memorização, este está alicerçado pelos processos sinestésicos que ocorrem na associação direta entre as tonalidades produzidas e as cores assumidas pelas mesmas. Verifica-se, portanto, a ligação direta entre cores e sistema tonal, neste caso específico.

Em minha experiência, cada mudança de centro tonal corresponde a uma cor que pode representar os planos presentes numa pintura, ou as já mencionadas relações de temporalidade, passado e futuro, por exemplo. Assim sendo, uma vez memorizado o acompanhamento pianístico favorecido pela sequência de cores produzida, a introdução da linha vocal e a produção de timbres correspondentes são facilitadas. Daí em diante, as linhas melódicas com suas sucessões de notas também produzirão uma sucessão de cores que podem representar traços ou formas e as dinâmicas presentes podem torná-los mais fortes ou suaves,

conforme o caso. O quadro a seguir representa a produção de cores correspondentes a cada canção do Ciclo Portinari, no meu caso. Observa-se:

Canção	Cores predominantes correspondente às tonalidades	Qualidade dos traços correspondente às linhas melódicas
Só nesse quarto		Suaves e sinuosos
As viagens de trem		Fortes e precisos
Esperei-te olhando a lua		Suaves e sinuosos
Se me dessem uma namorada		Suaves e amplos
Oração para Denise		Suaves e precisos
Eu a vi		Retílinios e precisos
Concerto		Fortes e sinuosos
Saí das águas do mar		Suaves e sinuosos

Tabela 4 – Ciclo Portinari em processos sinestésicos nesta pesquisa.

Sendo assim, as cores são projetadas no entorno corporal produzindo a sensação de estar inserida no fenômeno artístico-musical. Os padrões rítmicos e os andamentos apresentados não estão ligados diretamente aos processos sinestésicos mas sugerem as qualidades do ambiente, movimento e profundidade, assim como os significados que emergem do texto literário e a relação com as obras de arte em questão.

Enquanto intérprete, o conjunto dessas sensações pode induzir a uma performance específica, apoiada numa percepção simultânea dos já mencionados elementos. Porém, isso não exime o intérprete de ater-se ao estudo dos outros elementos presentes na obra para uma performance mais eficaz, pois a sinestesia, na abordagem neurológica, não pode ser padronizada, visto que são muitos os tipos de sinestesia já catalogados, cada qual gerando experiências variadas, e nem tampouco garante outros aspectos da interpretação necessários à sua adequada produção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em se tratando do gênero canção, uma interpretação adequada é aquela que preconiza o equilíbrio entre o canto e o instrumento, baseando-se na relação texto – música e a partir

dela realizando uma leitura aprofundada de seus elementos, sejam verbais ou não verbais. A interpretação também deve considerar os aspectos técnicos e estéticos que favoreçam a compreensão da obra pelo público, sendo o intérprete um veículo que a comunica.

Segundo o cantor Lenine Alves dos Santos,

O cantor deve estar preparado para realizar pesquisas tímbricas com seu instrumento vocal. Uma emissão vocal limitada em relação a timbre, volume, dicção e imposição podem comprometer o entendimento, a expressividade e a interpretação da peça. Deve-se ter em mente que não apenas várias linguagens composicionais estão sendo exploradas através da obra, mas também várias atitudes vocais e pianísticas, que podem ir desde o *bel canto* até o recitativo, o *sprechgesang*, a fala natural ou mesmo o canto popular. (SANTOS, 2004, p. 159)

Considerar a interrelação entre o texto e a música continua sendo a base para uma interpretação adequada, uma vez que o equilíbrio entre seus elementos propicia os meios necessários ao intérprete, em sua performance. A partir disso, o intérprete utiliza-se de sua capacidade técnica e de leitura para vivenciar o que é sensível a partir da obra e para ser um elo de ligação entre a obra e o público, comunicando-lhe o que é sensível.

Assim, seguindo a idéia de sinestesia artística, fundamentada pela fenomenologia de Merleau-Ponty, considerando o sensível como anterior à função dos órgãos dos sentidos, como aquilo nos une ao mundo, podemos todos nos considerar sinestetas e então, apropriar-nos de toda e qualquer informação que seja útil à interpretação. Por isso, as informações advindas desta pesquisa podem colaborar com novas idéias sobre a leitura e o estudo de uma obra, bem como sua comunicação ao público.

Especialmente quando artistas pretenderam com seus trabalhos a ocorrência de experiências multissensoriais, eles assim o fizeram seguindo critérios diversos, de acordo com suas vivências e seus repertórios, fossem imagéticos ou sonoros e influenciados pelo contexto cultural e histórico. Ao verificar como o leitor/ouvinte/intérprete poderia vivenciar essa multissensorialidade observamos que para cada qual existe uma experiência própria, seguindo os mesmos pressupostos.

A questão é que para os que apresentarem características neurologicamente consideradas como sinestésicas estes terão experiências definidas por essa propriedade neurocerebral. A sinestesia enquanto figura de linguagem ou tentativa de aproximação artística, fundamentada fenomenologicamente e aproximando-se do conceito de interdisciplinaridade, propicia a todos a multissensorialidade.

Na medida em que são analisados os elementos de linguagem verbal, os significados que emergem do texto são essenciais ao intérprete para construção de sua performance e ao

realizar a leitura deste mesmo texto deve conduzir ao estabelecimento das linhas melódicas que surgem por meio do ato criador do compositor.

E se o texto contiver, ainda, elementos de caráter pictórico tanto melhor poderá ser esta interpretação baseada no conteúdo imagético e narrativo do mesmo, podendo o intérprete não só comunicar esses elementos musicalmente, mas construindo cenas e ambientes propícios em sua comunicação com o público. Desta relação com o público poderá surgir toda a gama de possibilidades multissensoriais disponíveis aos ouvintes, podendo desfrutá-las de acordo com suas referências e repertório imagético-sonoro. O momento da fruição artística torna-se o lugar da experiência multissensorial tanto para o intérprete quanto para o ouvinte.

Os elementos de linguagem musical analisados trazem os procedimentos composicionais adotados e, ainda que descritivamente, podem conduzir o intérprete a uma atuação expressiva de acordo com as indicações de dinâmica, movimentos nas linhas melódicas, acompanhamento pianístico, forma e centros tonais.

As intenções do compositor podem ser justificadas pela ação interdisciplinar, quando considerada a fusão entre as linguagens artísticas (texto, imagem e música) para obtenção de um novo conhecimento ou experiência, ou pela sinestesia.

Assim as experiências multissensoriais ocorrerão tanto numa abordagem artística que se aproxima da interdisciplinaridade e na qual a sinestesia é voluntária e consciente dos elementos contidos na obra de arte, quanto na abordagem neurológica na qual a sinestesia é involuntária e determinada por propriedades neurocerebrais ligadas à percepção e memória, específicas para cada indivíduo que as possua.

Ao considerar as especificidades dos indivíduos no momento da apreciação, respeita-se a multiplicidade das experiências advindas e valoriza-se o repertório imagético e sonoro que os mesmos possuam de acordo com seus contextos e vivências, sejam ou não desencadeados por processos sinestésicos de ordem neurológica.

Sendo assim, observa-se que qualquer que seja a justificativa e a intenção dos artistas na suas produções artísticas a experiência multissensorial advinda dessas produções é plenamente possível e, no caso desta pesquisa, alicerçada pelos conceitos de interdisciplinaridade e/ou sinestesia.

O *Ciclo Portinari*, por sua riqueza de imagens sugeridas tanto pelo texto literário, uma vez baseado em pinturas e desenhos do artista-escritor, quanto pela música cujo compositor reconheceu tal potencial imagético e deu o tratamento adequado para que se tornasse uma verdadeira experiência multissensorial, é uma obra para ver, ouvir e sentir. Acessível a todos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas Limitada. 1991.

_____. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins. 1972.
Campinas: Mercado das Letras – Autores Associados / Projeto Portinari, 1995.

ANTUNES, Jorge. **A correspondência entre os sons e as cores. (Bases teóricas para uma “música cromofônica”)**. Brasília: Thesaurus Ed. 1982.

BALBI, Marília. **Paulicéia. Portinari o pintor do Brasil**. São Paulo-SP: Boitempo Editorial. 2003.

BASBAUM, Sergio R. **Sinestesia, arte e tecnologia: fundamentos da cromossônia**. São Paulo. Annablume/FAPESP. 2002.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana (org) **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: EDUEM. 2005. 2ª Ed.

BOSSEUR, Jean-Yves. **Musique et arts plastiques: interactions au XXe siècle**. Paris: Minerve. 1998.

CALLADO, Antonio. **Retrato de Portinari**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 2003.

CAMPOS, José Eduardo Oliva Silveira. **A poesia, a música e a performance da canção: “Alma Minha Gentil” – um estudo de caso na obra de Glauco Velásquez**. Dissertação de Mestrado sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Martha Herr. São Paulo: IA/UNESP. 2006.

CAZNOK, Yara B. **Música: entre o audível e o visível**. São Paulo: Ed. UNESP. 2003.

DESPINS, Jean-Paul. **La música y El cérebro**. Barcelona: Editorial Gedisa, 2001.

FABRIS, Annateresa. **Cândido Portinari**. São Paulo-SP: Edusp. 1996.

_____. **Portinari, amico mio: cartas de Mário de Andrade a Portinari**. Campinas: Mercado de Letras – Autores associados. 1995

FAZENDA, Ivani. **Interdisciplinaridade: qual o sentido?** - São Paulo: Paulus. 2003.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de Análise do Discurso**. São Paulo: Ed. Contexto. 2001.

GARDNER, Howard. **Arte, Mente e Cérebro. Uma abordagem cognitiva da criatividade**. Porto Alegre: Artmed Editora. 1999.

KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte**. Martins Fontes, 2000. Pág. 59.

KLINTOWITZ, Jacob. **Museu Casa de Portinari**. Brodowski: Casa de Portinari. s/d.
London: Faber Music & Faber. 1988.

MATEUS, M^a Helena Mira e XAVIER, M^a Francisca Xavier.(org) **Dicionário de termos linguísticos**. Lisboa: Edições Cosmos. 1992. 1^a ed.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes. 1999. 2^a. ed.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e Música. Modulações Pós-coloniais**. São Paulo: Ed. Perspectiva. 2002.

POMBO, Olga (org). **Contribuição para um vocabulário sobre interdisciplinaridade**. In Pombo, O.; Levy T. e Guimarães, H., A Interdisciplinaridade: reflexão e experiência, Lisboa: Ed. Texto. 1994. 2^a ed.

PORTINARI, Antonio. **Portinari menino**. Rio de Janeiro-RJ: José Olympio Editora. 1980.

PORTINARI, Candido. **CATALOGO RAISONNÉ**. 5 volumes e CD-ROM. Rio de Janeiro: Ipsis Gráfica e Editora.

_____ **Portinari Poemas**. Rio de Janeiro: Projeto Portinari. 1999.

RAMACHANDRAN, Vilayanur S. and HUBBARD, Edward M. **Hearing Colors, Tasting Shapes**. In Scientific American. Pág. 53-59. MAY 2003.

_____ **The Phenomenology of Synaesthesia**. In Journal of Consciousness Studies. Nº 8. 2003. Pp. 49-57.

Revista Magis. Cadernos de Fé e Cultura. Arte e Espiritualidade. Nº 42 – Junho de 2003.

RIPPER, João Guilherme. **Entrevistas concedidas por email**. 2007. 2009.

ROBERTSON, Lynn and SAVIG Noam. **Synesthesia: Perspectives from Cognitive Neuroscience**. New York: Oxford University Press, Inc. 2004.

SADIE, Stanley. **DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1994.

SANTOS, Lenine Alves dos. **Análise Interpretativa de uma obra de José Antonio de Almeida Prado**. Dissertação de Mestrado sob orientação da Prof.^a Dr.^a Martha Herr. São Paulo: IA/UNESP. 2004.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos de Composição Musical**. São Paulo: Edusp. 1996.

_____ **Funções Estruturais da Harmonia**. São Paulo: Via Lettera. 2004.

STEIN, Deborah and SPILLMAN, Robert. **Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder**. New York: Oxford University Press. 1996.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário de. **Música, Doce Música**. Belo Horizonte: Ed.Itatiaia. 2006. 3ª ed.

_____ **O Banquete**. São Paulo: Duas Cidades. 1989.

_____ **Pequena História da Música**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia. 2003. 10ª ed.

BASTOS, Alcmeno. **Poesia Brasileira e Estilos de época**. Rio de Janeiro: 7Letras. 2004.

BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de Aprendiz**. São Paulo: Editora Perspectiva. 1995.

BRAGA, Breno. **Introdução à análise musical**. São Paulo: Musicália. 1975.

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

CYTOWIC, Richard. **Synesthesia: a Union of the Senses**. Massachusetts: Institute of technology. 2002.

_____ **The Man Who Tasted Shapes**. New York: Putnam. 1993.

CYTOWIC, R. and Eagleman, D. M. **Wednesday Is Indigo Blue**. Discovering the brain of synesthesia. Massachusetts: Institute of technology. 2009.

CONE, Edward T. **Musical Form and Musical Performance**. New York: Norton & Company, Inc. 1968.

COSTA, Edílson. **Voz e Arte Lírica. Técnica vocal ao alcance de todos**. São Paulo: Editora Lovise. 2001.

DARTIGUES, André. **O que é a fenomenologia?** Tradução de Maria José J. G. de Almeida. São Paulo: Centauro. 2005.

DUNSBY, Johanattan & WHITTHALL, Arnold. **Music Analysis in Theory and Practice**. London: Faber Music Ltd. 1988.

FAZENDA, Ivani. **Interdisciplinaridade: História, teoria e pesquisa**. Campinas: Papirus. 1994.

GORDON, Edwin E. **Teoria de Aprendizagem Musical. Competencias, conteúdos e padrões**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian 2000.

GRIFFITHS, Paul. **A Música Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1998.

GROUT. Donald J. e PALISCA. Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva Publicações. 1997.

HARRISON, John E. **Synesthesia: the Strangest Think**. New York: Oxford University Press. 2001.

HEMSLEY, T. **Singing and Imagination: a Human Approach to a Great Musical Tradition**. Oxford: Oxford University Press. 1998.

HINDEMITH, Paul. **Harmonia Tradicional**. Tradução de Souza Lima. São Paulo: Irmãos Vitale. 1998. 13ª ed.

ILARI, Beatriz Senori (org). **Em busca da mente musical. Ensaio sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção**. Curitiba-PR: Ed.da UFPR. 2006.

JOURDAIN, Robert. **Música, Cérebro e Êxtase. Como a música captura nossa imaginação**. Rio de Janeiro: Objetiva. 1998.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes. 1987.

KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do séc. XX**. Porto Alegre: Ed. Movimento. 1982. 3ª ed.

_____. **Elementos da linguagem musical**. Porto Alegre: Ed. Movimento. 1987. 5ª ed.

KIEFER, Luciana Nunes. **A relação entre música e poesia nas canções para voz aguda de Bruno Kiefer**. Dissertação de Mestrado sob orientação da Prof.ª Dr.ª Martha Herr. São Paulo: IA/UNESP. 2007.

KIMBALL, Carol. **Song. A guide to Style and Literature**. Seattle: Pst. Inc. 1996.

LaRUE, Jan. **Guidelines for Style Analysis**. Michigan: Harmonie Park Press. 1992.

LEHMANN, L. **More Than Singing. The Interpretation of Songs**. New York: Dover. 1985.

LURIA, A.R. **Curso de Psicologia Geral**. Vol. 2. Pag. 13.

MAINGUENEAU, Dominique. **Elementos de lingüística para o texto literário. Leitura e Crítica**. São Paulo: Martins Fontes. 1996.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994. 4ª edição.

_____. **A Canção brasileira de Câmara**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A. 2002.

MAURER, Daphne. **Neonatal Synaesthesia: Implications for the Processing of Speech and Faces**. In. Baron-Cohen, S. and Harrison, J (Eds.) *Synaesthesia: Classic and Contemporary Readings*; England: Oxford Blackwell. 1997.

NEVES, José Maria **Música Contemporânea Brasileira** São Paulo: Ricordi brasileira.1988.

PAZ, Juan Carlos. **Introdução à Música de nosso tempo**. São Paulo: Duas Cidades. 1976.

PERETZ, Isabelle; ZATORRE, Robert. **The Cognitive Neuroscience of Music**. New York: Oxford University Press Inc. 2009

PIGNOTTI, Lamberto. **I sense delle arti: sinestesie e interazione estetiche**. Bari: Edizioni Dedalo. 1993.

RAY, Sonia (org.). **Performance Musical e suas Interfaces**. Goiânia: Editora Vieira. 2005.

SACKS, Oliver. **Alucinações musicais: relatos sobre a música e o cérebro**. Tradução: Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SADIE, Stanley. **DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1994.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal**. São Paulo: Editora Iluminuras. 2001.

SEASHORE, Carl E. **Psychology of Music**. New York: Dover Publications, Inc., 1967.

SEKEFF, Maria de Lourdes. **Da música: seus usos e recursos**. São Paulo: Editora UNESP. 2002.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial. 2004.

TRIPICHIO, Adalberto e TRIPICHIO, Ana Cecília. **Teorias da mente**. Ribeirão Preto: Tecmedd. 2003.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio**. São Paulo: AnnaBlume. 1999.

SÍTIOS ELETRÔNICOS

ANG, Petrina. **Musical musings: color music.** Disponível em <<http://modernpost.wordpress.com/2009/06/17/musical-musings-colour-music/>> Acesso em 10 mar 2010

Associação de informação terminológica. Disponível em <http://www.ait.pt/recursos/dic_term_ling/index2.htm> Acesso em 10 mar 2010.

BASBAUM, Sérgio R. **Percepção Digital: Sinestesia, Hiperestesia, Infosensações.** Disponível em <<http://www.ufscar.br/rua/site/?p=662>> Acesso em 29 out 2009.

BOYNICK, Matt. **Lied. Musical Forms. Classic Music Pages.** Disponível em <http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/g_lied.html> Acesso em 29 out 2009.

CDMC – **Centro de Documentação de Música Contemporânea.** Disponível em <http://www.unicamp.br/cdmc/compositores_d.html> Acesso em 29 out 2009.

COLLOPY, Fred. **Rhythmic lighy. Color scales.** Disponível em <<http://rhythmiclight.com/archives/ideas/colorscales.html>> Acesso em 19 abr 2010.

DICIONÁRIO HOUAISS E MICHAELIS. Disponível em <<http://dic.busca.uol.com.br/>>. Acesso em 10 mar 2010.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em <<http://www.priberam.pt/DLPO/default.aspx?pal=interrelação>> Acesso em 10 mar 2010.

LIED. Disponível em <<http://en.wikipedia.org/wiki/Lied>>. Acesso em 29 out 2009.

KESSEL, Carlos. **Academia Brasileira de Música.** Disponível em <www.abmusica.org.br/>. Acesso em 29 out 2009.

MARTINEZ, Jose Luiz. **A Sinestesia da Música com o Visual e o Verbal.** Disponível em <<http://www.pucsp.br/pos/cos/rism/projet-c.htm>> Acesso em 29 out 2009.

MCDONNEL, Maura. **Colour and Sound. Visual Music.** Disponível em <<http://homepage.eircom.net/~musima/visualmusic/visualmusic.htm>> Acesso em 10 mar 2010.

MONTEIRO, Francisco. **Princípios semiológicos para a compreensão da obra musical enquanto objecto de compreensão e interpretação.** Disponível em <<http://www.musicaeadoracao.com.br/tecnicos/musicalizacao/#Introdução>> Acesso em 29 out 2009.

MUSEU CASA DE PORTINARI. Disponível em <<http://www.casadeportinari.com.br/>> Acesso em 29 out 2009.

MUSIC DICTIONARY. Disponível em <<http://www.dolmetsch.com/musictheorydefs.htm>> Acesso em 19 ABR 2010.

OCAIW. Orazio Centauro's Art OCAIW. On the Web. On line since 1997. Disponível em <<http://www.ocaiw.com/catalog/index.php?lang=en&catalog=pitt&author=594&page=1>> Acesso em 24 mai 2008.

PROJETO PORTINARI. Cronobiografia de Candido Portinari Disponível em <<http://www.portinari.org.br/>> Acesso em 29 mai 2009.

Revista Veja on line. Disponível em <http://veja.abril.com.br/160703/p_102.html> Acesso em 13 abr 2010.

Revista Boemia. Disponível em <<http://www.revistaboemia.com.br/Pagina/Default.aspx?IDPagina=193>> Acesso em 10 abr 2010.

RIPPER, João Guilherme. Movimento. Com. Disponível em <<http://www.movimento.com/mostraconteudo.asp?mostra=3&codigo=140>> Acesso em 29 out 2009.

RIPPER, João Guilherme. Bem me quer Paquetá. Disponível em <<http://www.ilhadepaqueta.com.br/bemmequer/ripper.htm>> Acesso em 29 out 2009.

SINESTESIA. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Sinestesia>> Acesso em 06 out 2009.

SYNESTHESIA. Disponível em < <http://home.comcast.net/~sean.day/html/types.htm> > Acesso em 29 abr 2010.

DISCOGRAFIA

BRITTEN, Benjamin. Seven Sonnets of Michelangelo / Holy Sonnets of J. Donne / Winter Words Obra gravada em CD/Selo Naxos – The English Song Series 7. 2004. Philip Langridge (tenor) e Steuart Bedford (piano).

POULENC, Francis (1899-1963). “Le travail du peintre.” (1958). Thomas Allen – Fauré Ravel Poulenc – Melodies. Obra gravada em CD. Selo Virgin Classics Limited. 1994. Thomas Allen (barítono) e Roger Vignoles (piano).

RIPPER, João Guilherme (1959-). “Aquela madrugada” (1993). Mato Grosso do Sul - Mapeamento Musical de Mato Grosso do Sul. Obra gravada em CD. Discos Som das Águas e Estúdio Vozes e Gravações Ltda. 1994. Clarice Maciel (soprano) e Evandro Higa (piano).

MUSICOGRAFIA

RIPPER, João Guilherme. Ciclo Portinari. (2003). Obra em formato pdf. Canto e piano.

CICLO PORTINARI

I – Só nesse quarto

II – As viagens de trem

III – Esperei-te olhando a lua

IV – Se me dessem uma namorada

V – Oração para Denise

VI – Eu a vi

VII – Concerto

VIII – Saí das águas do mar

ANEXOS

ENTREVISTAS COM JOÃO GUILHERME RIPPER

Entrevista com João Guilherme Ripper – 06/05/2007

Por Sheila Regiane Franceschini

Perguntas:

1) Conte-me um pouco de sua história. Onde nasceu? Quando? Como foi seu primeiro contato com a música? E sua formação como instrumentista?

R: Nasci no Rio de Janeiro, em 1959. Sempre vivi cercado por (boa) música. Minha mãe tocava piano, violão e acordeon; meu pai é um ouvinte de música clássica. Mas minha entrada na arte foi pela poesia, logo aos 8 anos. Aos 10, já escrevia o bastante para ser apresentado em programas de rádio e TV, mas o início da adolescência acabou freando meu ímpeto de poeta. Aos 13 anos comecei a estudar violão. Quando aprendi a dominar a harmonia, passei a aliar música e poesia em novas composições que, no início, eram muito influenciadas pela bossa nova, sobretudo pela batida “quebrada” de João Gilberto. À medida que evoluía do instrumento, passei a buscar conhecimentos teóricos e minha formação nesse campo foi totalmente autodidata.

2) Como decidiu que seguiria a carreira de músico e compositor?

R: Quando prestei meu primeiro vestibular, escolhi arquitetura como carreira. Passei para a UFRJ, na turma do segundo semestre de 1978. Nos seis meses de “liberdade”, intensifiquei meus estudos de violão e teoria, escrevi muitas músicas e participei de festivais. Quando começou o semestre letivo na UFRJ, já havia decidido não continuar. Tranquei a faculdade de arquitetura no terceiro mês, inscrevi-me no vestibular para música para a mesma UFRJ (não me ocorreu sequer pedir transferência), contratei uma professora de harmonia vocal e percepção musical e fiz a prova. Em 1979 entrava no Curso de Composição da Escola de Música da UFRJ, concluído em 1985. Além das matérias do curso de Composição, estudei piano e flauta. Entre 1987 e 1992 cumpri meu Mestrado em Composição na mesma instituição. Durante o mestrado, em 1988, venci o concurso para professor de Harmonia, Morfologia e Estética da Escola de Música da UFRJ. Fui para Washington, D.C. em 1994 para cumprir o Doutorado na The Catholic University of America. Em 1997, retornei ao Brasil e reassumi minhas atividades docentes na Escola de Música da UFRJ. No ano seguinte, tornei-me Diretor-Adjunto de Pós Graduação e, em 1999, Diretor da Escola de Música, mandato que cumpri até 2003. Em 2004, fui convidado para assumir a direção da Sala Cecília Meireles, onde trabalho atualmente.

3) Ao defender em sua Dissertação de Mestrado “Música Sacra – uma nova proposta” fez um levantamento sobre os problemas do canto litúrgico, especialmente na Igreja Católica. Decorridos quinze anos de sua defesa como avalia a música realizada nas Igrejas?

R: Vejo a questão qualitativa exatamente igual àquela do período de minha pesquisa, mas atualmente os responsáveis pela música na Igreja Católica assumem (equivocadamente, ao meu ver) que a “simplicidade” do canto litúrgico é um “mal necessário” que facilita o acesso de todos os fiéis à celebração. Algumas das questões centrais de minha dissertação permanecem atuais: a simplicidade muitas vezes confunde-se com o descuido na preparação e má qualidade execução dos cânticos; há o total abandono da rica tradição musical da

Igreja, quer seja pelo não aproveitamento direto do repertório Gregoriano ou da polifonia sacra, quer seja pelo não aproveitamento de seus elementos característicos em composições contemporâneas.

4) Em seu Doutorado pela *Catholic University of America*, qual foi seu objeto de pesquisa?

R: A utilização de elementos da música latino americana nas composições que escrevi durante o curso: a mini-ópera “Augusto Matraga”, “Metamorphoses” para violino e piano, “Chamber Symphony for Winds” para conjunto de sopros.

5) Sua experiência com o canto gregoriano influencia suas composições de que maneira? Existe alguma linguagem composicional de sua preferência?

R: Já influenciou mais, sobretudo nas primeiras obras, onde eu utilizei largamente o modalismo. Hoje em dia, sou eclético na utilização de recursos composicionais, que sempre coloco a serviço da expressão, sobretudo quando a música é vocal.

6) Em suas composições existe alguma relação entre som, imagem e sensações?

R: A imagem literária é sempre muito motivadora para mim. Um poema pode desencadear um processo criativo. Um momento emocionalmente significativo também é uma importante força motriz na criação de minhas obras. Como você está estudando minhas canções, cito duas: “Canção do porto” é carregada de muita tristeza causada por um fato marcante em minha vida, traduzido metaforicamente no texto; o lirismo do texto e da música da ária “Diga em quantas linhas” da ópera Domitila também tem paralelo ao que vivia na época da composição da obra.

7) Em 1992, ocorreu em Campo Grande-MS a “1ª Semana de Música de Campo Grande” na qual, por ocasião do encerramento do evento, tive a oportunidade de ouvir sua obra. Clarice Maciel e Evandro Higa executaram “Aquela Madrugada” e ainda, por outros artistas, um trecho da “Cantata a céu aberto”. Como é sua relação com o Mato Grosso do Sul e seus artistas?

R: Minha relação com Mato Grosso do Sul é atávica. A família de minha mãe é mato-grossense e passei toda minha infância esperando as férias para viajar para Campo Grande, Corumbá, Pantanal. Tomei contato com os músicos de lá. Apaixonei-me pela riqueza da música regional. Junto com Evandro Higa e Manoel Rasslan, organizei as Semanas de Música de Campo Grande em 1992 e 1993. Escrevi “Cantata a céu aberto”, sobre textos do excelente poeta Manoel de Barros, para a abertura da primeira edição. Logo depois escrevi a canção “Aquela madrugada”, outro belo poema de Manoela de Barros, que você ouviu. Infelizmente, as Semanas pararam quando fui morar nos EUA, mas outros projetos se sucederam na minha volta ao Brasil. Em 2000, escrevi e dirigi a cantata cênica “Peabiru”, com texto de Lélia Figueiredo, em comemoração aos 500 anos do Brasil. No ano seguinte, fundei a Orquestra de Câmara do Pantanal, que mistura música de concerto e música regional em seu repertório e já realizou diversos concertos em Campo Grande e outras cidades do estado de MS.

8) Sobre suas obras vocais e seus processos composicionais, como surge a inspiração?

R: Não sou muito a favor da “inspiração” como necessidade básica para a composição. Acredito mais no trabalho constante, no aperfeiçoamento das escolhas durante a composição da obra, no enriquecimento técnico através do estudo e da escuta. Quando o texto é de outro poeta, procuro familiarizar-me com ele até incorporá-lo como se fosse meu. Só aí, começo a escrever a música. Acredito que há um elo indissolúvel e orgânico entre texto, melodia e

ritmo. Por isso, é tão difícil fazer uma tradução convincente de uma canção. Quando o texto é meu, geralmente nasce junto com a música. É como se eu fosse apenas descobrindo as palavras escondidas à medida que componho a música. Procuro reproduzir a naturalidade da canção popular em minhas canções de câmara.

9) Sobre suas óperas, gostaria de dados sobre libretistas, primeiras execuções, cantores e regentes correspondentes.

R: Minha primeira ópera chama-se “Augusto Matraga” e foi escrita sobre o conto homônimo de João Guimarães Rosa, a partir de uma encomenda do extinto Departamento de Música da Organização dos Estados Americanos em 1996. O libreto é de minha autoria. “Augusto Matraga” está inédita.

“Domitila” foi composta em 2000 para soprano, clarineta, cello e piano. Ao escrever o libreto, baseei-me na correspondência amorosa de D. Pedro e a Marquesa de Santos com algumas interpolações, como a ária “Diga em quantas linhas”. A ópera foi estreada no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro e, depois, em diversos locais como o Teatro São Pedro (São Paulo), Casa de Cultura Estácio de Sá e Auditório do Museu Imperial de Petrópolis, sempre com Ruth Staerke no papel título. Em 2000, “Domitila” rendeu-me o prêmio de melhor obra de câmara da Associação Paulista dos Críticos de Arte.

“Anjo Negro”, sobre peça homônima de Nelson Rodrigues, foi estreada em julho de 2003 no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, onde permaneceu todo aquele mês em cartaz. O libreto é, praticamente, o texto da peça com poucas modificações. Sebastião Teixeira (Ismael), Regina Helena Mesquita (Virgínia), Andréa Ferreira (Ana Maria), Edna d’Oliveira (Hortência) e Rubens Medina (Elias) fizeram parte dessa montagem.

10) Sobre suas canções como escolhe os textos a serem musicados? Como espera que as mesmas sejam interpretadas? Qual sua relação com os intérpretes de suas canções já gravadas?

R: Como escrevi anteriormente, minhas canções têm textos próprios ou de outros poetas. O poema tem que me mover para que eu crie a música ou o processo fica inverso: crio a música e vou buscar as palavras que lhe sejam próprias. No final, o resultado tem que ser o mesmo: uma estreita relação entre música e texto. O mesmo se dá com o acompanhamento, que nunca tem um papel subjacente e por isso, tem que interagir com o (a) cantor(a) no mesmo plano sonoro. O piano comenta o texto cantado como um outro personagem, reforçando ou contradizendo a mensagem. Geralmente minhas texturas pianísticas são homofônicas e contrapontísticas ao mesmo tempo. Há, assim, outras vozes que devem ser ressaltadas pelo pianista. Naturalmente, cabe ao cantor ou à cantora a veiculação do texto, da melodia. Que seja feito de forma natural, não afetada, como na canção popular onde voz e instrumento se fundem tão organicamente. Não gosto de maneirismos, vibratos ou portatos. Quando os quero, escrevo. Só para ilustrar, a gravação de Clarice Maciel cantando “Aquelela Madrugada” tocava na rádio junto com a programação de MPB... Sempre quando tenho oportunidade, gosto de trabalhar com meus intérpretes. É sempre uma experiência gratificante.

P.S. Vou mandar as partituras do “Ciclo Portinari” que escrevi em 2003 sobre poemas do artista. São 8 canções para soprano e mezzo, algumas para voz solo. Vou enviar, também a ária “Diga em quantas linhas” da ópera “Domitila”.

Abraço

Ripper

Perguntas para entrevista com João Guilherme Ripper referentes ao *Ciclo Portinari*

Por Sheila Franceschini - 30/07/2009

1) Por quais razões, ou critérios foram escolhidos os textos para o *Ciclo Portinari*?

R: A obra foi escrita no ano do centenário de Portinari (2003) para um concerto no CCBB de São Paulo. Os textos foram retirados do livro *Poemas de Portinari*, publicado pela José Olympio Editora em 1964, e de cadernos manuscritos do artista com poemas inéditos. Escolhi os textos por suas qualidades imagéticas; são poemas onde o Portinari poeta aproxima-se do pintor, com descrições de paisagens, cores, situações do cotidiano brasileiro.

2) Existem relações entre o compositor e pintor ou sua família que justifiquem esta escolha?

R: A escolha se deu em primeiro lugar por causa minha imensa admiração por Portinari e sua obra. Além disso, há as ligações de amizade. A pintora mato-grossense Inez Correa da Costa, minha tia-avó e madrinha de batismo, foi dileta discípula de Portinari, juntamente com Burle-Marx e Bianco. João Candido Portinari, filho do artista, é um querido amigo.

3) Como o compositor tomou conhecimento destes textos?

R: Através de conversas com João Candido Portinari.

4) Como foi o processo de escolha dos textos e composições? De quais publicações fazem parte?

R: I – Já respondida parcialmente na 1ª pergunta. Acrescento que os seis poemas não têm uma relação de continuidade entre si, mas sugerem climas contrastantes que foram aproveitados musicalmente na composição do ciclo. São eles: Só nesse quarto; II – As viagens de trem; III – Esperei-te olhando a lua; IV – Se me dessem uma namorada; V – Oração para Denise; VI – Eu a vi; VII – Concerto; VIII – Saí das águas do mar.

5) Em sua opinião, existem relações destes textos com obras de arte visual deste ou outro artista?

R: Sim. Alguns dos títulos dos poemas bem poderiam ser aplicados a quadros como *As viagens de trem*; *Oração para Denise* (há 17 quadros em que Portinari retrata Denise, sua neta); *Concerto* (há 8 quadros onde Portinari retrata músicos). *Eu a vi*, *Se me dessem uma namorada* e *Esperei-te olhando a lua* são poemas líricos, enquanto que *Só nesse quarto* e *Saí das águas do mar*, abertura e encerramento do ciclo, são poemas autobiográficos. Em todos eles, o olhar do pintor, carregado de idéias modernistas e nacionais, está presente em diversos trechos como “Acenavam das gabirobeiras”, “Eu lidava mais com os bichos, as árvores, as águas”, “Olhando as casas, os animais e os fios telegráficos”, “Esperei-te olhando a lua desbotada e não vieste”, “Em cada árvore, em cada verão em cada azul a veria refletida”, “Senhor, Tua branca espada não deixará que penetrem em meu pequeno coração...”, “Estava de branco, mais branco que aquele carneirinho de neve luminosa”, “A luz mortíça do lampeão projetavam na parede as sombras...”, “saí das águas do mar e nasci no cafezal de terra roxa”, etc. Para uma visão geral da obra de Portinari, consulte: <http://www.portinari.org.br>

6) Para transformar estes textos em canções foram consideradas estas relações, caso existam?

R: Sim. Há uma relação direta entre texto e música que se traduz na escolha da harmonia, na tessitura das vozes, textura, andamento, ritmo, etc. O piano atua como um comentarista, ampliando a expressão metafórica do texto.

7) Como estas relações foram traduzidas em música?

R: Juntando elementos (compondo) que melhor exprimissem a idéia do autor.

8) Que elementos composicionais foram utilizados?

R: Alguns exemplos: As viagens de trem: acompanhamento sugere o trem; as vozes em terças sugerem o apito do trem de ferro. Oração para Denise: caráter religioso; vozes predominantemente em terças como em hinos sacros. Concerto: ritmo de “dobrado”; mão esquerda do piano imitando o contorno melódico de um bombardino. Soprano na região super-aguda em “Minha alegria era imensa, era imensa”. Esperei-te olhando: caráter de “noturno”, textura rarefeita, tessitura média. Saí das águas do mar: “Viajei o espaço, fui à lua primeiro que o Sputnik”, escala ascendente.

9) O piano e o canto ilustram estes textos? Como?

R: Veja respostas 6, 7 e 8

10) Encaixam-se no conceito de música descritiva? Ou outro?

R: Não creio. A sinestesia explica melhor esta relação entre texto e música. Dois exemplos interessantes para comparar: (1) corais luteranos que possuem a mesma melodia, mas aos quais foram aplicados textos diferentes. Bach harmoniza a melodia de forma diferente de acordo com cada versão do texto; (2) as canções de Schubert em geral.

11) É possível associar o *Ciclo Portinari* a processos sinestésicos? Caso afirmativo, esta associação é intencional?

R: Sim, totalmente intencional. As relações entre letra e música, a parte vocal e o acompanhamento pianístico, resultam diretamente da expressão do texto.

Mais uma vez, agradeço a você e à Dra. Martha Herr pela escolha do tema. Fico à sua disposição para outras informações.

Abraço,

João Guilherme Ripper

CARTA AO COMPOSITOR

Dracena-SP, 10 de abril de 2010.

Caro compositor,

Na tentativa de realizar uma pesquisa que se aproxime o mais fielmente possível das intenções do compositor, e considerando que tal pesquisa já se encontra em sua fase final, gostaria de expor alguns dos dados obtidos para verificar se estão em consonância com suas idéias.

Quando da última entrevista concedida, uma das perguntas referia-se à associação do Ciclo Portinari à processos sinestésicos, na composição, na escolha dos textos de Candido Portinari, no tratamento dado a estes. Como a resposta foi afirmativa, a sinestesia foi o ponto de partida para tentar explicar as interrelações entre as linguagens artísticas, no Ciclo Portinari.

Durante a pesquisa, então, procurei me dedicar às leituras referentes à sinestesia, suas formas de ocorrência, características principais e artistas que tentaram realizar experiências sinestésicas, tanto no sentido neurológico como no sentido artístico.

Para alguns teóricos a sinestesia seria uma apreciação de um fenômeno no qual um sentido evoca a função de outro de maneira simultânea e involuntária (abordagem neurológica) e para outros as tentativas visando à combinação dos diversos sentidos já seriam suficientes para compreender a sinestesia (abordagem artística).

Neste sentido, gostaria de, mais uma vez, contar com sua colaboração e com suas opiniões à respeito do assunto “sinestesia”, já que é de suma importância realizar um trabalho fidedigno sobre a obra de arte em questão.

E agradeço, desde já, por toda disponibilidade em atender esta pesquisadora.

Com meus mais sinceros cumprimentos.

Sheila Regiane Franceschini

Mestranda em Música, pelo Instituto de Artes da UNESP – SP,

sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Martha Herr

RESPOSTA À CARTA

Sheila,

Mais uma vez, quero que saiba da minha satisfação em saber do desenvolvimento de sua pesquisa sobre meu Ciclo Portinari. Você me pede uma opinião sobre a sinestesia e sua aplicação na composição musical, especificamente no objeto de seu trabalho. Aí vai:

O tratamento da música numa obra para canto e piano é, inevitavelmente, pleno de referências ao texto, mesmo naqueles casos em que o compositor opta por um acompanhamento mais simples, repetitivo, que funciona apenas como pano de fundo harmônico, deixando toda a carga dramática à cargo da melodia cantada. Como se dá esse casamento de expressões artísticas distintas é o que você procura. A resposta passa obrigatoriamente pelas sugestões sensoriais que o compositor procura induzir através de sua música, incapaz de definir qualquer coisa por si só, mas que na companhia do poema são claramente reconhecidas. Acredito, também, que determinados gestos melódicos e harmônicos, por sua larga utilização no decorrer dos últimos 300 anos, já tenham se cristalizado em significados mais ou menos convencionados, como as expressões de "noturno", tristeza, amor, religiosidade, etc.

Poderia se pensar que a ligação da música, ampla de significados, à poesia, limita o compositor às intenções do poeta. Ao contrário (e já que falamos em metáfora e sinestesia), a poesia pode tornar-se para a imaginação do compositor o que uma plataforma de vôo é para um piloto de vôo livre: o salto para a liberdade; liberdade que é tão insuspeita quanto instigante. E, neste caso, trata-se de um vôo duplo, já que o compositor tem o texto como co-piloto. Enfim, do canto gregoriano às obras contemporâneas, a (boa) música tem realçado a mensagem literária levando-a, muitas vezes, a uma expressão ainda mais ampla que aquela pretendida originalmente pelo escritor.

No "Ciclo Portinari", foram as ricas descrições de cenas e imagens de Candido Portinari que provocaram minha abordagem sinestésica na criação das canções. O ruído da locomotiva em "As viagens de trem", o visão céu noturno em "Esperei-te olhando a lua", a festa da fanfarra em "Concerto", a correria pelo campo em "Se me dessem uma namorada", o fervor em "Oração para Denise"... Tudo estava lá. Bastou tornar meus os poemas de Portinari, num processo muito pessoal de apropriação afetiva, para que recria-los em música. E assim foi.

Quanto à sua outra pergunta: sim, não há qualquer problema que um mezzo soprano cante a parte de contralto, desde que a extensão da melodia lhe seja confortável.

Permaneço à sua disposição.

abraço,

João Guilherme Ripper

Ciclo Portinari

I - Só nesse quarto

Poema de Candido Portinari
Música de João Guilherme Ripper

Calmo, meditativo ♩ = 72

Soprano

Mezzo-Soprano

Piano

p

Só nes - se quar - to

5

S

fa - ço u - ma in - cur - são no pas - sa - do

Mez.

p

Só nes - se quar - to

Pno.

5

8

S

Sou pri - sio - nei - ro eu *rit.* mes - mo

Mez.

Ve - jo - me ar - man - do a - ra - pu - ça

Pno.

8

rit.

2003, João Guilherme Ripper

12

S. *mf* Mas

Mez. *p* *a tempo* Hou - ve - a - le - gri - as - mis - tu - ra - das com sa - ram - po *cresc.* Que - brei a per - na ao che - ga - rem

Pno. *p* *a tempo* *cresc.*

16

S. *cresc.* tu - do se i - lu - mi - nou *f* A lu - a bran - ca sor - ri - a sor - ri - a

Mez. *mf* *cresc.* Mas tu - do se i - lu - mi - nou: *f* A lu - a bran - ca sor - ri - a

Pno. *f*

20

S. *mf* A - ce - na - vam - me as ga - bi - ro - bei - ras Em ca - da u - ma eu vi - a tu - a i -

Mez. *mf* A - ce - na - vam - me as ga - bi - ro - bei - ras Em ca - da u - ma eu vi - a tu - a i -

Pno. *mf*

23

S

ma - gem

Mez.

ma - gem

Pno.

23

dim.

27

S

3

p Eu li - da - va mais com os bi - chos as ár - vo - res as á - guas

Mez.

Pno.

27

p

31

S

Mez.

O céu e o ven - to *cresc.* Tam - bém com a

Pno.

31

cresc.

34

S

Mez.

Pno.

fp

mi - nha bo - ni - ti - nha e meu cha - péu E - xis - ti - rão a -

37

S

Mez.

Pno.

p

E - xis - ti - rão E - xis - ti - rão?

in - da? E - xis - ti - rão a in - - - da?

41

S

Mez.

Pno.

Mais tar - de tra - tei c'os ho - mens e a tris - te - za vei - o

45

S

Nun-ca mais me a-le - grei *rit.* Nun-ca mais *mf a tempo* Na in-fân-cia a-

Mez.

p Nun ca mais me a - le - grei *rit.* nun - ca mais

Pno.

45

p *rit.* *mf a tempo*

49

S

mei u-ma coi-sa bran - ca *p* Pres-sen -

Mez.

p Es-pe - ra - va - a na es - qui - na Pres-sen -

Pno.

49

p

55

S

ti - a de *rit.* lon - - - ge *tempo rubato* a lu - a de São Jor - ge a - lu - mi -

Mez.

ti - a de *rit.* lon - - - ge *tempo rubato* a lu - a de São Jor - ge a - lu - mi -

Pno.

55

rit.

59

S

a - va a es - tre - la pa - ra e - la

Mez.

a - va a es - tre - la pa - ra e - la

Pno.

p rit. *a tempo*

63

S

Mez.

Pno.

67

S

Mez.

Pno.

rit. *pp*

Ataca
"As viagens de trem"

Ciclo Portinari

II- As viagens de trem

Poema de Candido Portinari
Música de João Guilherme Ripper

Moderado $\text{♩} = 72$

Soprano *mf* As vi - a gens de

Mezzo-Soprano *mf* As vi - a gens de

Piano *mf*

7 S trem fo-ram as me - lho - - - res

Mez. trem fo-ram as me - lho - - - res O - lhan - do as ár - vo-res as

Pno. 7 3

13 S

Mez. ca - sas os a - ni - mais *cresc.* e os fi - os te - le - grá - fi - cos 3 3 i - a so -

Pno. 13 3 3 3 3 3 3 *cresc.* 3 3

19

S

Mez.

Pno.

f *nhan* - - - do

p *expressivo* As pai -

24 Um pouco menos

S

Mez.

Pno.

p *expressivo*

30

S

Mez.

Pno.

cresc.

Tempo I

Tu - do en - do - min - ga - - - do A - pre - ci - a - va o ba - ru - lho do

Tu - do en - do - min - ga - - - do A - pre - ci - a - va o ba - ru - lho do

35

S *mf* trem *mf* Nas pa - ra - das, nas pe - bem articulado

Mez. *mf* trem *mf* bem articulado Nas pa - ra - das, nas pe -

35

Pno. *mf* *mf*

39

S que - nas es - ta - ções lá es - ta - vam men - di - gos ce - gos ou sem per - na Os me -

Mez. que - nas es - ta - ções lá es - ta - vam men - di - gos ce - gos ou sem per - na Os me -

39

Pno.

43

S ni - nos a pre - go - an - do al - gu - ma coi - sa e as fi - lhas do

Mez. ni - nos a pre - go - an - do al - gu - ma coi - sa e as fi - lhas do

43

Pno.

47

S

che - fe ven-den - do ca - fé em u - ma ja - ne - la Mo - ci - nh as nas - ci - das a -

Mez.

che - fe ven-den - do ca - fé em u - ma ja - ne - la

Pno.

47

51

S

li an - si - o - sas por res - pi - rar - ou - tros a - res

Mez.

51

Pno.

rit.

56

S

f Tal - vez seus so - nhos

Mez.

p Tris - tes, mas es - pe - ran - ça - sas *cresc.* *mf* es - pe - ran - ça - sas

56

Pno.

p a tempo cresc. *f*

61

S

se re - a - li - zas - sem O so - nho e - ra um prin - ci - pe E - le não vi -

Mez.

5

f O so - nho e - ra um prin - ci - pe *mf* E - le não vi -

Pno.

61

mf 3

67

S

ri - a E - las se - ri - am lo - gra - das

Mez.

ri - a E - las se - ri - am lo - gra - das

Pno.

67

3 3 *cresc.*

71

S

Mas e - ra bom mor - rer so - nhan - do com um prin - - - ci - pe

Mez.

Mas e - ra bom mor - rer so - nhan - do com um prin - - - ci - pe

Pno.

71

75

S

Mez.

Pno.

79

f precipitando

ff

The musical score consists of three staves. The top two staves are for Soprano (S) and Mezzo-soprano (Mez.), both of which are empty for measures 75-79. The bottom staff is for Piano (Pno.). Measures 75-78 are in 3/4 time and feature a continuous eighth-note pattern in the right hand, with the left hand providing harmonic support. Measure 79 is in 2/4 time and features a triplet of eighth notes in the right hand, followed by a full measure rest. The piano part concludes with a final chord in measure 79.

Ciclo Portinari

III - Esperei-te olhando a lua

Poema de Candido Portinari
Música de João Guilherme Ripper

Noturno ♩ = 60

Soprano

Piano

pp Es-pe - rei - te o - lhan - do a lu - a des-bo -

7 ta - da des-bo - ta - da e não vi-es-te e não vi-es-te

13 De tão bo - ni - ta que és Só um so - nho mas *à vontade* não se as-se-me-lha con -

18 ti - go *mf a tempo* Ah! Es - tás au - sen - te em tu - a be - le - za *p* En -

Pno.

pp

p

mf a tempo

f

com o canto

m.d.

23
S ga - nas-me sem - pre por - que há em mim a es - pe - ran - ça Mas a - man-do-te so-nho e ca-
Pno. *p* *cresc.*

27
S mi-nho so-bre_o ven-to Ah! *rit. mf a tempo* Por - que te mos-tras em qual - quer par-te
Pno. *rit. mf a tempo f*

32
S
Pno. *retardando muito pp a tempo m.d.*

38
S *pp* Ah! *à vontade* Se eu fos-se be - lo...
Pno. *com o canto ppp*

Ciclo Portinari

IV - Se me dessem uma namorada

Poema de Candido Portinari
Música de João Guilherme Ripper

Com entusiasmo ♩ = 86

Mezzo-Soprano

mf Se me des-sem u - ma na - mo - ra - - - da fin -

Piano

mf

Mez.

6 gin - do gos - tar de *f* mim to - ca - ri - a to - dos os

p sub

Pno.

6 *f* *p sub*

Mez.

10 si - nos, sa - i - ri - a a ca - va - lo por es - ses mun - dos *cresc.* Em ca - da ár - vo - re, em ca - da ve -

cresc. *sfz*

Pno.

10 *cresc.*

Mez. 13

rão em ca-da a - *mf* zul *livremente* a ve - ri - a re - fle - ti - da

Pno. 13

sfz *mf* *sfz* com o canto *p* a tempo

Mez. 18

p E-la não pre-ci-sa - ri - a me a-com-pa - nhar Me-do da ver - da - de

Pno. 18

Mez. 23

A te - ri - a sem-pre no pen-sa *mf* men - to *p* me co-mu-ni-ca - ri - a nas ma-nhãs de or -

Pno. 23

mf *p*

Mez. 28

mf va - lho

Pno. 28

mf *p* *cresc.* *mf*

Mez. 34 *mf* Des-te tem-po an-da - ri - a de bi-ci - cle - ta ou a ca - va - - - lo

Pno. 34 *p sub* *mf sub* *p sub*

Mez. 40 e a ca - va - lo cer-to de não a en - con - trar

Pno. 40 *mf sub* *p sub*

Mez. 45 *p cresc.* Por-que a lu - a *rit.* não me dá u - ma na - mo - ra - *f* a tempo depois acelerando da?

Pno. 45 *cresc.* *rit.* *f* a tempo depois acelerando

Mez. 49

Pno. 49 *ff rit.* *sfz*

Ciclo Portinari

V - Oração para Denise

Poema de Candido Portinari
Música de João Guilherme Ripper

Andante religioso $\bullet = 60$

Soprano
p Se - nhor, tu - a bran - ca es - pa - da não dei - xa - rá que pe - ne - trem em

Mezzo-Soprano
p Se - nhor, tu - a bran - ca es - pa - da não dei - xa - rá que pe - ne - trem em

Piano
p sonoro e sempre legato, como um órgão

S
5 *mf* meu pe - que - no co - ra - ção o e - go - ís - mo a va - i - da - de a des - con - fi -

Mez.
5 *mf* meu pe - que - no co - ra - ção o e - go - ís - mo a va - i - da - de a des - con - fi -

Pno.
5 *mf*

S
9 *rit.* an - ça e os ma - les

Mez.
9 *rit.* an - ça e os ma - les

Pno.
9 *rit.* *pp* a tempo, legatissimo

14

S *p* A luz re-fle-ti-da de tu-as coi-sas me i-lu-mi-na - rá na es-tra-da re-

Mez. *p* A luz re-fle-ti-da de tu-as coi-sas me i-lu-mi-na - rá na es-tra-da re-

Pno. *p* *sonoro*

19

S al dis-tan-ci-an-do-me da *mf* tre - va ao la - do dos ou - tros nas *rit.* lu - tas

Mez. al dis-tan-ci-an-do-me da *mf* tre - va ao la - do dos ou - tros nas *rit.* lu - tas

Pno. *mf* *rit.*

24

S

Mez.

Pno. *pp* *a tempo, legatissimo*

29

S

Mez.

Pno.

p *expressivo* Se-ja eu a - rei - a ma - ci - - a que não in - co - mo - da -

cresc. *mf* *dim.*

36

S

Mez.

Pno.

p Que meu o - lhar a - tra - ve - - se o o - pa-co e per - ce - ba a

cresc. *mf*

43

S

Mez.

Pno.

er - va de Deus a er - va de *f* Deus *livremente* não a es - ma - gan-do - a sob os

ten. *f* *rit.* *fffz*

49

S *a tempo*
pés - - - - - *p* Dai-me mui-to a mor eu o dis-tri-bu-i-

Mez. *p* Dai - me mui - to a mor - - - - eu o dis-tri-bu-i-

Pno. *a tempo*
p

55

S *mf* rei nas fi-las in-ter-mi - ná - - - - - *dim.* *rit.* *p* Se

Mez. *mf* rei nas fi-las in-ter-mi - ná - - - - - *dim.* *rit.* *p* Se es-ta pre - ce ou-

Pno. *mf* *dim.* *rit.* *p a tempo*

62

S es-ta pre - ce ou - vi - res for - te se - rei e di - a - ria-men-te a fa *f a tempo* me-di-

Mez. vi - res for - te se - rei e di - a - ria-men-te a fa *f a tempo* me-di-

Pno. *f a tempo*
rit.

67

S *dim.* tan - do a com os meus a - tos a ca-da ins - tan - te *mf* Ca-mi-nha - rei i - lu-mi-

Mez. *dim.* tan - do - a com os meus a - tos a ca-da ins - tan - te *mf* Ca-mi-nha - rei i - lu-mi-

Pno. *dim.* *mf*

71

S *rit.* na - da sem me per der na es-cu - ri - dão

Mez. *rit.* na - da sem me per der na es-cu - ri - dão

Pno. *rit.* *p a tempo*

75

S *p* A - mém *pp rit.* A - mém

Mez. *p* A - mém *pp rit.* A - mém

Pno. *pp* *rit.*

Ciclo Portinari

VI - Eu a vi

Poema de Candido Portinari
Música de João Guilherme Ripper

Com deslumbramento ♩ = 82

Mezzo-Soprano

Piano

Mez.

Pno.

Mez.

Pno.

Eu a vi Eu a vi

Eu a vi en - tre as mu - lheres es - ta - va to - da de bran - co mais

poco rit. bran - co do que a - que - le car - nei - ri - nho de ne - ve lu - mi - no - sa - - - - *p* As -

poco rit. *p*

16 Mais lento, com simplicidade

Mez. *cresc*
sim de Nos-sa Se - nho-ra si-len-ci-o - sa se mo - ve nem o ba - ter de su - as a - sas se

Pno. *cresc* *mf*
Rea * Rea *

21

Mez. *p* *cresc* *mf* *rit.*
ou - - ve Es-vo - a - ça de man - si-nho im-per-cep - tí - - - vel

Pno. *p* *cresc* *mf* *rit.*

27 Tempo I ♩ = 82

Mez. *pp* *mf* *3*
Co-mo a a-pa-ri-ção O co-ra-ção pal-pi - tou com su - a pre -

Pno. *pp* *mf* *3*

31

Mez. *p* *cresc. muito* *f* *rit.* *a tempo* *3*
sen - ça Tam - bém i-rei a Be - lém, sei o ca - mi - nho Ar-ran-ja - rei um bur -

Pno. *p* *cresc. muito* *f* *rit.* *a tempo*

Mez. 37

ri - co Cru - sa - re - mos os a - re - ais *p* Pe - di - rei um guar - da - chu - va *cresc* *f* gran - de

Pno. 37

Mez. 43

Nos tem - po - rais a - ga - sa - lha - rei a ti *rit.* e ao me - ni - no - - - Mais lento, com simplicid

Pno. 43

Mez. 48

Pno. 48

Mez. 54

Pno. 54

p *pp*

- 3 -

Ciclo Portinari

Poema de Candido Portinari

VII - Concerto

Música de João Guilherme Ripper

Vivo, delirante ♩ = 102

Soprano

Piano

ff

mf

S

4

mf Mon -

Pno.

8

S

ta - do no ga - lho du - ma ár - vo-re no cam - po to -

Pno.

11

S

ca - va bom-bar - di - no to - ca - va bom-bar - di - - - no Os

Pno.

14

S an - jos dos ar - re - do - res vi - nham me_a com - pa - nhar com seus vi - o - li - nos *f*

Pno.

17

S *mf* Os bois se_a glo - me - ra - vam si - len - ci - o - sos pa - ra nos ou -

Pno.

20

S *f* vir *mf* o

Pno.

24

S sol re - tar - da - va Des - ci - da a lu - a se a - vi - va - va Mi - nha a - le -

Pno.

27 *cresc.* gri - a e - ra i - men - sa, e - ra i - men - - - sa *ff*

27 *cresc.* *ff*

31 A os pou - cos vi - nha o es - cu - ro e

31 *pp* *sffz* *pp sub*

36 me a - me - dron - ta - - - va Os an - jos se i - am, a

36 *cresc.* *p* *cresc.* *p*

40 mú - si - ca ces - sa va *rit.* *a tempo* *simples, infantil* O ga - - - do: um a - trás do

40 *rit.* *a tempo*

46

S

ou - tro to - ma - va o seu tri - lho So - zi - nho tra - ta - va de sa - ir,

Pno.

53

S

cresc. as - so - bi - a va li - gei - ro e *f* for - te *p sub* Nu - ma cor - re - ri - a che -

Pno.

cresc. *f* *p sub*

60

S

ga - va em ca - - - sa a luz mor - ti - ça do lam - pe - ão pro - je - *quase falado, com medo* ta - vam nas pa -

Pno.

cresc.

66

S

re - des as *f* som - bras

Pno.

f *mf*

70

S

mf Nes - sa

Pno.

74

S

nói - te fi-quei com os meus ner - vos ex - pos - tos *p* qual - *ligeiro, bem articulado* quer ru - í-do me_a-te-mo-ri-za-va

Pno.

p sub

78

S

a - te - mo-ri - za - va Nun - ca mais *mf* vi os an - jos e_o bom-bar -

Pno.

cresc. *mf*

82

S

ff di - - - no - - -

Pno.

ff *ffz* 8^{va}

Ciclo Portinari

VIII - Saí da águas do mar

Poema de Candido Portinari
Música de João Guilherme Ripper

Moderado ♩ = 72

Soprano

Mezzo-Soprano

Piano

p cantando

p Sa - í das á - guas do

S

p e nas - ci no ca - fe - zal de ter - ra ro - - - xa de ter - ra

Mez.

mar, sa - í das á - guas do mar e nas - ci no ca - fe - zal de ter - ra ro - xa

Pno.

14

S

ro - xa

Mez.

3 3

Pas - sei a in - fân - cia em meu po - vo a - do a - re - no - -

molto ritenuto, à vontade

14

Pno.

ritenuto, col canto

p

20 *A tempo*

S *p* An-dei de bi-ci-

Mez. *p* An-dei de bi-ci-

Pno. *a tempo*

27 *f* cle - ta e em ca-va-lo de pe-lo Ti-ve me-dos e so-nhei

Mez. *f* cle - ta e em ca-va-lo de pe-lo Ti-ve me-dos e so-nhei

Pno. *sfz* *f* *mf*

33 *mf* Vi-a-jei no es-pa-ço Fui à lu-a pri-mei-ro que o "es-pu-ti - *f* ni q"

Mez. *mf* Vi-a-jei no es-pa-ço Fui à lu-a pri-mei-ro que o "es-pu-ti - *f* ni q"

Pno. *f*

39

S *p* Ca-mi-

Mez.

Pno. *p*

44

S nhei a-lém Pa-ra lá do Pa-ra - i - so

Mez. *p* Mui-to_a - lém Des - ci de pá - ra que - das

Pno.

50

S A-tra-ves-sei o ar-co í - ris e che - guei *mf* nos o - lhos *rit.* d'á - - - gua -

Mez. A-tra-ves-sei o ar-co í - ris e che - guei *mf* nos o - lhos *rit.* d'á - - - gua -

Pno. *mf* *rit.*

56

S. *à vontade*
an-tes do sol nas cer

Mez. *à vontade*
an-tes do sol nas - cer

Pno. *mf* *a tempo cantando* *cresc.*

63

S. *rit.*
An-tes do sol nas cer

Mez. *rit.*
An-tes do sol nas cer

Pno. *f* *rit.* *3* *p* *a tempo*

70

Pno. *dim. e rall.*

75

Pno. *pp*

Rio de Janeiro, 7 de novembro de 2003
Ano do Centenário de Candido Portinari