



“PASTEIS DE VENTO MUSICAL”: BRICOLAGENS SONORAS DE *PICONZÉ* (1972), UM FAROESTE BRASILEIRO DE ANIMAÇÃO

Joezer de Souza Mendonça¹
Julie Ane Melhado Lemes²

Resumo: O longa-metragem de animação brasileiro *Piconzé* (1972), dirigido por Ippe Nakashima, destaca-se por sua estética de bricolagem na concepção visual e na trilha musical, em que geografias e figuras díspares, como castelo medieval, sertão nordestino, sacis, dragão, bruxa e cangaceiros, são acompanhados por uma variedade musical, de música clássica europeia a baião, tango e jazz. Com o objetivo de compreender sua natureza híbrida, exploramos a trilha musical sob a ótica da bricolagem sonora na visão de Michel de Certeau (1995) e do sentido de paisagem sonora conforme Murray Schafer (2001). Em nossa análise, constatamos um processo de bricolagem estética em que a trilha musical atua em conjunto com as imagens em favor de uma paisagem cinematográfica permeada pela heterogeneidade de materiais musicais.

Palavras-chave: Animação brasileira. Trilha sonora. Bricolagem. Paisagem sonora.

“PASTRIES OF MUSICAL WIND”: SONIC BRICOLAGEM IN *PICONZÉ* (1972), A BRAZILIAN WESTERN ANIMATION

Abstract: The Brazilian animated feature film *Piconzé* (1972), directed by Ippe Nakashima, stands out for its bricolage aesthetic in its visual design and musical score. It brings together unrelated geographies and figures, such as a medieval castle, the northeastern Brazilian backlands, sacis, a dragon, a witch, and cangaceiros, accompanied by a diverse musical palette ranging from European classical music to baião, tango, and jazz. Aiming to understand its hybrid nature, we explore the

¹ Joezer de Souza Mendonça é doutor em Música pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). É professor do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná (PPGMUS-UNESPAR) onde pesquisa a música no cinema brasileiro. E-mail: joezer.souza@unespar.edu.br.

² Julie Ane Melhado Lemes é bacharel em Música pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR), pós-graduada em Direção de Arte e Processos Criativos (PUCPR), e mestrandona Programa de Pós-Graduação em Música da UNESPAR. Sua pesquisa tem foco na trilha sonora de animações brasileiras. E-mail de contato: julieaneq.ml@gmail.com.

musical score through the lens of sonic bricolage as conceptualized by Michel de Certeau (1995) and the notion of soundscape according to Murray Schafer (2001). In our analysis, we identify a process of aesthetic bricolage in which the musical score works in tandem with the visuals to create a cinematic landscape permeated by the heterogeneity of musical materials.

Keywords: Brazilian animated film. Film score. Bricolage. Soundscape.

PASTELITOS DE VIENTO MUSICALES»: BRICOLAJES SONOROS DE PICONZÉ (1972), UN WÉSTERN BRASILEÑO DE ANIMACIÓN

Resumen: El largometraje de animación brasileño Piconzé (1972), dirigido por Ippe Nakashima, se destaca por su estética de bricolaje tanto en la concepción visual como en la banda sonora, en la que geografías y figuras dispares – como castillos medievales, el sertón nordestino, sacis, dragones, brujas y cangaceiros – conviven con una diversidad musical que abarca desde la música clásica europea hasta el baião, el tango y el jazz. Con el objetivo de comprender su naturaleza híbrida, exploramos la banda sonora desde la perspectiva del bricolaje sonoro según Michel de Certeau (1995) y del concepto de paisaje sonoro propuesto por Murray Schafer (2001). En nuestro análisis, constatamos un proceso de bricolaje estético en el que la banda sonora actúa en conjunto con las imágenes, configurando un paisaje cinematográfico permeado por la heterogeneidad de materiales musicales.

Palabras clave: Animación brasileña. Banda sonora. Bricolaje. Paisaje sonoro.

1. Introdução

Na ocasião de sua estreia em 1973, *Piconzé* era somente o terceiro longa-metragem de animação produzido no Brasil e o primeiro longa do gênero com trilha musical majoritariamente autoral. E assim como ocorreu com seus dois antecedentes, *Sinfonia Amazônica* (1954) e *Presente de Natal* (1971), sua produção foi atravessada por dificuldades de realização, divulgação e lançamento, valendo-se de uma equipe de desenhistas e técnicos bastante enxuta se comparada ao alto número de artistas empregados pelos estúdios Disney, nos Estados Unidos.

Produzido ao longo de cinco anos pelo animador japonês radicado no Brasil Ippe Nakashima (1926-1974), que escreveu o roteiro, desenhou os bonecos e realizou a filmagem, *Piconzé* obteve boa receptividade no Brasil e em Portugal, onde foi lançado em 1977 (Moreno, 2025, p. 297).

O enredo desta animação se passa em uma vila de pobres camponeses que sofre ataques de bandoleiros, em uma narrativa similar à de vários filmes de samurai ou de faroeste. O que se distingue em *Piconzé* é a configuração da geografia, dos personagens e da trilha musical. A paisagem é do sertão nordestino, mas ali surgem castelos de arquitetura medieval e florestas habitadas por personagens do folclore brasileiro, como o Saci e o Curupira, e até mesmo um lago onde se dá uma luta contra um dragão. O protagonista Piconzé tem de lidar com bandoleiros cujo líder, Bigodão, assemelha-se a vilões mexicanos pintados caricaturalmente em faroestes

italianos e estadunidenses. O bando de Bigodão traja figurino de cangaceiros nordestinos (um deles, inclusive, fala com sotaque francês). Há ainda animais antropomorfizados, que andam em duas patas e conversam entre si e com os personagens humanos.

Essa mescla de geografias e figuras díspares ganha um equivalente híbrido na trilha musical composta por Damiano Cozzella, que congrega temas instrumentais, canções a três vozes, trechos de música clássica europeia e de cantigas infantis brasileiras, além de timbres que vão da sanfona ao violino e gêneros que passam por frevo, baião, tango, flamenco, jazz, entre outros.

Podemos visualizar no filme uma hibridização de sonoridades e territórios acústica e espacialmente heterogêneos, o que confere à animação do nipo-brasileiro Ippe Nakashima um aspecto de colagem de sabor tropicalista, antropofágico, que deglutiou distintas geografias, tradições culturais e gêneros do cinema para confeccionar um faroeste infantil de animação em que coexistem bruxas, dragões, sacis e castelos ao lado de cangaceiros, samurais, indígenas e animais falantes.

Foi também com o recurso da colagem, no caso, a fotocolagem, que Nakashima criou os cenários de sua animação ao reutilizar páginas ilustradas extraídas de revistas da época, como a extinta *Manchete*. O processo, feito todo por Nakashima, começava com o desenho básico de um cenário ao qual o diretor adicionava os recortes de fotografias com as cores e texturas adequadas às cenas (Werneck, 2025, p. 67).

Para Werneck (2025, p. 65), “esteticamente o longa-metragem também demonstra uma certa criatividade antropofágista ao misturar fotocolagens surrealistas com personagens que parecem saídos de um curta da UPA ou da Jay Ward Productions”.³

A princípio, o caráter plural das músicas de *Piconzé* poderia somar-se à utilização de fotocolagens e à justaposição híbrida de espaços, personagens e sonoridades díspares como uma resultante do contexto estético do Tropicalismo do final da década de 1960, o que coincidiria com os primeiros estágios de Nakashima na elaboração da história do filme e com a presença de Damiano Cozzella, produtor musical de álbuns de artistas ligados à Tropicália, na composição da trilha musical.

Entretanto, sem descartar os signos tropicalistas/antropofágicos presentes em *Piconzé*, pretendemos examinar as características da trilha musical da animação sob o prisma da bricolagem sonora, amparados em Michel De Certeau (1995), e do sentido de paisagem sonora, baseando-nos em Murray Schafer (2001).

A bricolagem opera com a síntese de uma diversidade de componentes na produção de algo novo (Neira; Lippe, 2012). Michel de Certeau (1995, p. 115) observa que a colagem de materiais diferentes entre si, como a bricolagem de vários registros sonoros, envolve uma nova significação resultante da criatividade de reempregar e associar materiais heterogêneos.

³ UPA (United Productions of America), empresa de animação fundada em 1941 por ex-funcionários dos Walt Disney Animation Studios. A Jay Ward Productions foi fundada em 1948 pelo animador Jay Ward (1920-1989). Estes estúdios evitavam o realismo no traçado de cenários e personagens de seus desenhos. Desde 2012, ambas as empresas passaram a ser propriedades da DreamWorks Animation.

Por sua vez, Schafer (2001, p. 366) sugere a noção de “paisagem sonora” como um campo de estudo acústico, como uma peça musical ou um ambiente sonoro onde se cruzam sons naturais e sonoridades criadas pelas pessoas, incluindo os sons musicais advindos de processos tecnológicos. Podemos entender o cenário audiovisual de um filme como um território perpassado por sonoridades naturais/artificiais que nos revela uma paisagem sonora. Esta paisagem sonora-filmica vem a ser a “paisagem cinematográfica”, que se trata de “uma criação cultural comprometida ideologicamente através da qual o significado do lugar é formado, legitimado, contestado e substituído” (Hopkins, 1994, p. 47).

Nessa perspectiva, analisamos a seguir as músicas de *Piconzé* a fim de investigarmos sua trilha musical enquanto paisagem sonora, cinematográfica, resultante de uma bricolagem estética que desvela hibridizações culturais.

2. Recortando imagens e sonoridades

No dizer de Daniel Werneck (2025, p. 65), “em *Piconzé* transparece um ar de incongruência típica do Brasil: um faroeste nordestino, produzido por japoneses, misturando filmes de samurai com lendas folclóricas brasileiras e europeias”. Conforme citamos anteriormente, essa narrativa e paisagem formadas por elementos díspares estão dispostas em cenários elaborados por Ippe Nakashima em que o céu e o chão foram pintados com tinta guache, enquanto ambientes domésticos e paisagens foram organizados a partir de recortes de fotografias de periódicos semanais adquiridos em bancas de revista.

De acordo com Marlucy Paraíso (2012, p. 36), “o recorte é uma operação feita com pequenas partes, e não permite a totalização, nem integração. Quando colamos, não restauramos a unidade, porque o que queremos é mesmo a junção de diferentes”. Nas cenas de *Piconzé*, a coexistência territorial entre componentes de origem geográfica distinta (Europa medieval, sertão nordestino) que habitam cenários elaborados com recursos de fotocolagem é uma “junção de diferentes” que vai gerar um produto novo.

A atividade de bricolagem, segundo Lévi-Strauss (1970), utiliza como recurso material os elementos descartados pela sociedade de consumo. A operação de seleção e síntese desses resíduos é o ato de “bricolar”, “ou ‘catar’ coisas com a finalidade de criar outras coisas, ou de dar-lhes um novo sentido” (Loddi; Martins, 2009, p. 3426).

No dizer de Paraíso (2021, p. 36), “temos na bricolagem a junção de coisas, procedimentos e materiais díspares. O resultado da bricolagem, portanto, é uma composição feita de heterogêneos”. Não somente a composição visual de *Piconzé* é a junção de heterogêneos, mas também é reunião de elementos heteroclitos, isto, é, de materiais cuja finalidade se tornou distinta do seu propósito original.

Este processo não era novidade no trabalho de Ippe Nakashima. Como exemplo, Itsuo Nakashima, ilustrador que integrou a equipe técnica de *Piconzé* e filho de Ippe Nakashima, conta que seu pai realizara em 1961 um curta-metragem animado de dez minutos inspirado na lenda da Vitória-Régia, em que os cenários

da floresta eram o resultado de fotografias de maquetes feitas com pedaços de árvores, galhos e folhas (coletados por ele) reveladas e ampliadas em papel.⁴

Retomemos a narrativa, os personagens e a trilha musical de *Piconzé* como ilustração dos conceitos que ora trazemos. Seu enredo se situa na fictícia Vila do Vale Verde, cujos habitantes são atacados por um bando liderado por Bigodão que rapsa a menina Maria. No resgate de Maria, saem o menino Piconzé e dois animais amigos, o porco Chicão e o papagaio Papo. Esta história remete às narrativas de faroestes em que um vilarejo é acossado por bandidos, que às vezes raptam mulheres do local, e então o conflito só terá fim após a chegada de um forasteiro (ou grupo de forasteiros) capaz de derrotar os inimigos. Trata-se de um *tropos* narrativo presente no clássico japonês *Os Sete Samurais* (Akira Kurosawa, 1954) o qual foi refilmado em Hollywood como *Sete Homens e um Destino* (John Sturges, 1960) e em outros faroestes, como *O Estranho sem Nome* (Clint Eastwood, 1973) e *Silverado* (Lawrence Kasdan, 1985).

Esse enredo se observa, com maior ou menor variação, também nos faroestes de produção italiana das décadas de 1960 e 1970, como *Por um Punhado de Dólares* (Sergio Leone, 1964), *O Dólar Furado* (Giorgio Ferroni, 1965), *Trinity é Meu Nome* (Enzo Barboni, 1970), cujos protagonistas defendem um agrupamento religioso contra um bandido mexicano e seus capangas, e *Um Homem Chamado Sacramento* (Giorgio Cristallini, 1972), que envolve o rapto de uma garota. Estas produções receberam o rótulo de *western spaghetti* por se filiarem ao gênero nascido nos Estados Unidos, mas serem realizados na Itália e se distinguirem pela caracterização dos personagens e pela paródia das convenções do faroeste (Nogueira, 2010, p. 50).

Piconzé é um faroeste animado cômico cuja trilha musical emula timbres e rítmicas de temas de abertura de faroestes, como estalidos de chicote e sons de galope de cavalos, e recorre a pequenos recortes de gêneros musicais (jazz, frevo, baião, flamenco etc.) para compor sua colcha de retalhos, ou bricolagem, sonora.

Na coletânea *Bricolagens Sonoras*, a expressão título é definida como “variadas configurações de heterogêneas audíveis” (Buscacio; Franco; Buarque, 2021, p. 12).⁵ Na visão de Michel de Certeau (1995, p. 114), a bricolagem, seja a de “vários registros sonoros ou uma combinação de pinturas ‘nobres’ com imagens publicitárias”, vai acionar uma outra significação conferida pelo novo emprego desses componentes. É nesse sentido que os diferentes fragmentos musicais reunidos na trilha musical de *Piconzé* podem ser vistos como uma bricolagem sonora.

3. A paisagem sonora bricolada de *Piconzé*

⁴ Entrevista de Itsuo Nakashima no documentário *Ype Nakashima – Pioneiro da animação* (direção de Helio Ishii, 52 min.).

⁵ Em sua análise, os autores diferenciam som, entendido como “reverberação das ondas acústicas”, de sonoridade, considerada como “qualquer produção sonora à qual se atribua um sentido intersubjetivo” (2021, p. 9): “Nessa abordagem, a ‘sonoridade’ apresenta-se como um amálgama de práticas vocais (como a fala, o grito...), de registros acústicos (tecnológicos, da natureza etc.), das performances musicais (do cotidiano, de eventos artístico-culturais)”.

Nos créditos de abertura de *Piconzé*, ouve-se uma música cuja marcação rítmica de andamento moderado e acento binário, enfatizado pelas notas repetidas em tônica-dominante do contrabaixo, remete ao trote de um cavalo. Essa rítmica, mais os seguidos “breques” antes do retorno ao tema melódico principal, se relaciona ao tema de abertura do faroeste *spaghetti Trinity é Meu Nome*, bem como seus timbres, pausas e modulações inesperadas lembram a faixa “*Balletto degli Specchi*”, composta por Ennio Morricone para o filme *Meu Nome é Ninguém* (Tonino Valerii, 1973).

É improvável que o compositor da trilha de *Piconzé*, Damiano Cozzella, tenha se inspirado na música de *Meu Nome é Ninguém*, filme que estreou no Brasil somente em 1975,⁶ mas talvez ele conhecesse a série *Trinity* de faroestes cômicos. Por outro lado, Cozzella já fizera a trilha musical do faroeste cômico nacional *Panca de Valente* (Luiz Sérgio Person, 1968), cujos títulos e desenhos de abertura foram realizados pela empresa Telstar, com ideias de João Luiz Araújo e animação de Ippe Nakashima, respectivamente a empresa produtora, o produtor e o diretor/animador de *Piconzé*.

As letras das canções originais de *Piconzé* são de autoria do escritor Décio Pignatari (1927-2012), integrante do movimento Poesia Concreta, jurado de festivais de música popular na TV Excelsior nos anos 1960 e tradutor de obras de Goethe e Shakespeare.

Essa trajetória em cenas eruditas e populares também se observa na biografia do compositor da trilha musical, Damiano Cozzella (1929-2018), que na época da produção de *Piconzé* era conhecido por fazer arranjos corais de repertório popular, era maestro e compositor ligado à vanguarda da música erudita – havia sido um dos signatários do manifesto Música Nova,⁷ em 1963 –, e havia participado da produção musical de discos de cantores da Tropicália⁸ e da composição da música de três faroestes nacionais: o já mencionado *Panca de Valente*, mais *O Cangaceiro Sanguinário* e *O Cangaceiro Sem Deus*, ambos dirigidos por Oswaldo de Oliveira em 1969.

Após os créditos de abertura de *Piconzé*, as primeiras imagens mostram a Vila do Vale Verde e ouve-se uma canção que descreve os predicados do vilarejo. Logo em seguida, o coro de vozes mistas segue entoando uma melodia cuja letra apresenta os personagens Maria, Piconzé e o porquinho Chicão. Os trechos finais da canção recebem uma harmonização vocal a três vozes, conforme se observa a seguir na transcrição em partitura:

⁶ Informação sobre estreia do filme obtida na plataforma Internet Movie Data Base (IMDB). <imdb.com>. Acesso em 10/06/2025.

⁷ O manifesto expressava o pensamento de seus signatários identificados com a música brasileira de vanguarda (os compositores Gilberto Mendes, Rogério Duprat, Júlio Medaglia, Willy Correia de Oliveira, entre outros) em relação ao desenvolvimento da linguagem musical, à reavaliação das mídias, à educação musical, ao conceito de arte revolucionária, entre outros tópicos. O documento foi publicado em *Invenção*, Revista de Arte de Vanguarda, ano 2, nº 3, junho 1963.

⁸ Cozzella fez arranjos para os discos *Caetano Veloso* (Philips, 1968) e *Grande Liquidação* (Polysom, 1968), de Tom Zé. Também assinou arranjos no disco *Ronnie Von* (Polydor, 1969).

Figura 1 – “Tema do Vale Verde” (Cozzella/Pignatari)⁹

Harmonic Analysis Labels:

- Measures 1-7: Eb/F, Eb/F, Fmaj7, Cm7, Bbmaj7, Dbmaj7, Eb/F
- Measures 8-14: Bbmaj7, Bm7(b5), Dm7, G7(13), Eb/F, Eb/F, Fmaj7
- Measures 15-16: Cm7, Bbmaj7, Dm7, Cmaj7, Cm7, Bbmaj7, Bb, Ab/Bb, Bb

Lyrics:

Na vila do vale verde, a vida corre tranquila
triquila Nãotem
A vida corre tranquila
ou-travi-la ali porper - to quevi-va tão fel - líz nes - se de - ser - to
Na vila do vale verde, serfe -
-liz é coi - sa que exis - te É coi - sa lon - gedo tris - te Vale ver - de
É coi - sa quefá - cil seal - can - ça Vale ver - de

Fonte: elaboração dos autores (2025).

Vale observar os encadeamentos harmônicos sofisticados, com acordes alterados do “Tema do Vale Verde”, uma prática presente nos arranjos corais de Cozzella. Algumas cenas adiante, vozes masculinas entoam o tema do personagem Bigodão:

Figura 2 – “Tema do Bigodão” (Cozzella/Pignatari)

Lyrics:

É o bi-g bi-g bi-g bi-g bi-g bi-g bi-godão A tur-ma do reideseser - tão bi-godão dão bi-godão
pa pa-pa-pa-pa-pa-pa - pa-pa-pa-pa pa pa-pa pa-pa-pa - ra bi-godão dão bi-g big bi-godão

Fonte: elaboração dos autores (2025).

O tema musical de Bigodão contrasta em rítmica e instrumentação com a canção que descreve a vila e seus habitantes nas cenas iniciais. Enquanto os versos “Na vila do Vale Verde / A vida corre tranquila” e “Conheça a menina Maria” ou “Conheça o porquinho Chicão / Que é um grande fanfarrão” são entoados em andamento moderado e acompanhados de sons de piano e flauta, a música que introduz Bigodão e seus capangas possui andamento acelerado e acompanhamento do naipe de metais.

⁹ Os temas musicais foram nomeados pelos autores deste atigo.

Seguindo a narrativa, os bandidos saqueiam a vila e raptam a garota Maria, mas a encenação, obviamente por se tratar de um filme dirigido ao público infantil, não exacerba a violência e ainda denota toques cômicos, como se observa nos diálogos: “Levaram a dentadura do meu marido!”, diz uma das mulheres do local; “E de mim, adivinha o que levaram!”, diz outra mulher indicando que roubaram peças de roupa íntima.

Aos 26'37” minutos da animação, ocorre um festejo do bando e seu líder ao som do “Forró do Bigodão”, música tocada pelos próprios capangas com sanfona, guitarra, congas e até uma garrafa de pinga simulando o som de um agogô:

Figura 3 – “Forró do Bigodão” (Cozzela/Pignatari)

$\text{♩} = 137$

6

12

Fonte: elaboração dos autores (2025).

Durante a execução, essa música vai dar lugar à canção-tema do Bigodão, cantada desta vez com uma letra diferente:

*Somos o big, big, big, big, big Bigodão
A turma da pinga e do facão
Bigodão big, big, big, Bigodão, Bigodão big, big
O rei deste sertão
Vamos lá com esse forró do Bigodão*

Identificamos, portanto, quatro temas musicais introduzidos nos primeiros dez minutos de *Piconzé*. Estas músicas, acionadas como *leitmotiv*, retornarão em diferentes cenas da animação para representar situações narrativas, personagens e locais associados a elas, conforme apontamos na tabela a seguir.

Tabela 1 – Temas musicais e cenas de *Piconzé*.

Trilha musical	Sequências	Variações dos temas
----------------	------------	---------------------

Tema de “faroeste cômico”	1) Créditos de abertura 2) Caminhada de Piconzé e amigos em busca de Maria (13') 3) A vila se prepara para o ataque de Bigodão (1h05')	O tema não é modificado nestas sequências
Tema da “Vila do Vale Verde”	1) Cena inicial 2) Panorâmicas da vila (31', 33' e 59') 3) A vila se defende (1h08')	1) Cantado 2) Instrumental com variações de timbre; andamento moderado 3) Instrumental com andamento acelerado
Tema de “Maria”	1) Cena inicial 2) O avô de Maria se recorda da neta e Piconzé sonha com Maria (33'45'')	1) Cantado 2) Instrumental
Tema de “Bigodão”	1) Primeiro ataque do bando (7') 2) Após o rapto de Maria (10'50'') 3) Ataque final do bando (1h07')	1 e 2) Cantado 3) Instrumental

Fonte: elaboração dos autores (2025).

As produções tropicalistas e vanguardistas de Damiano Cozzella nos sugere que essa experiência prévia contribuiu para que ele introduzisse em *Piconzé* uma paisagem musical bricolada, em sintonia com as fotocolagens de Nakashima e as geografias e personagens bastante heterogêneos presentes na narrativa da animação.

Por exemplo, em sua busca pelo paradeiro de Maria, Piconzé e seus dois amigos animais experimentam uma série de episódios pitorescos que vão da luta contra um dragão no fundo de um lago à prisão em um castelo de sacis, passando por lugares onde encontram o Curupira, uma bruxa, um samurai, um indígena, uma coruja falante, entre outras figuras.

Durante o enfrentamento do dragão, a trilha musical se apresenta com uma valsa e, em seguida, com um tema jazzístico em que se ouve o som de uma sanfona em conjunto com o naipe de metais. Mais à frente, em cena situada aos 36 minutos do filme, um outro tema de caráter jazzístico é tocado na trilha não diegética na dança de duas labaredas de fogo.

Um pouco antes dessa cena, Piconzé e seus amigos encontram o Saci. Ouvimos, então, uma canção não diegética, cantada em coro, que apresenta o personagem:

Figura 4 – “Saci” (Cozzela/Pignatari)

The musical score for 'Saci' is a three-part setting (Soprano, Tenor, and Piano) in 4/4 time with a key signature of one sharp. The vocal parts are in soprano and tenor ranges. The piano part provides harmonic support and includes rhythmic patterns. The lyrics are in Portuguese, referring to 'Saci' and 'Pere-re-re'. Measure 153 shows the vocal parts entering with the lyrics 'Sa-ci Pe-re-re'. Measure 9 shows the piano part with a rhythmic pattern and the lyrics 'Vai pra to do la-do deu maper na só só só só só só'. Measure 17 shows the vocal parts again with the lyrics 'Sa-ci Pe-re-re-re'. The score includes dynamic markings such as 'rall.' (rallentando) and rests.

Fonte: elaboração dos autores (2025).

Após o encontro com o Saci, Piconzé adentra um castelo de arquitetura medieval europeia onde reside a realeza dos sacis. A cena em que Piconzé, Chicão e Papo passam pelo corredor onde estão afixados vários quadros com os rostos da linhagem real dos sacis tem como música de fundo a *Valsa em Sol*, op. 777, nº 8, peça do compositor austríaco Carl Czerny (1791-1857). Quando os três amigos são levados à presença da rainha Saci, ouvimos na trilha a melodia da cantiga infantil *Marcha Soldado*. Assim, a rainha dos sacis surge em um espaço cênico do período medieval europeu e, embora o Saci seja uma figura do folclore brasileiro, a família real tem como música de fundo uma composição europeia; já o aprisionamento de Piconzé e amigos exibe um tom cômico ilustrado por uma música tradicional de brincadeiras infantis. A leveza e a ludicidade das imagens são reforçadas ao sabermos que a passagem dos três amigos pelo castelo não passa de um sonho de Chicão.

Tratando-se de uma animação dirigida ao público infantil, o par protagonista Piconzé e Maria são crianças de boa índole, e os bandoleiros, embora sejam moralmente repreensíveis, têm sua conduta mostrada na narrativa em tom cômico. Aliás, nas cenas finais da animação, os bandidos se arrependem e demonstram sua regeneração cantando uma nova letra no “Forró do Bigodão”:

*Nós já não somos mais do Bigodão [...]
Nós agora somos cidadãos paz e amor
Não somos mais da pinga e do facão*

Em seguida, o coro de vozes mistas entoa o tema da Vila do Vale Verde, modificado em sua letra e melodia no encerramento do filme:

Já vem surgindo a luz de um novo dia

*Tudo em paz e harmonia
Pro Piconzé e pra Maria
Na Vila do Vale Verde*

A trilha instrumental de Cozzella se vale de inserções bastante curtas em situações as mais diversas, como ao representar a origem nacional de alguns personagens ou para ilustrar movimentos e gestos. Estas inserções musicais reúnem musicalidades de matriz brasileira e estrangeira em uma paisagem audiovisual de diversidade sonora.

Por exemplo, o personagem Chicão protagoniza uma cena em que personifica dançarinos de diferentes regiões do mundo e suas coreografias têm o acompanhamento de gêneros musicais típicos identificados com sua região de origem. Embora esta justaposição de referências musicais estrangeiras não originar algo novo, e por isso não possa ser objetivamente considerada como uma bricolagem musical, pensamos que essa sequência musical está em acordo com o aspecto geral de bricolagem de uma animação que agrupa cenários, personagens e sonoridades diversificadas.

Esta rápida sequência de danças, situada aos 50 minutos do filme, ocorre quando Piconzé e seus amigos entram inadvertidamente na casa de uma bruxa, que, após servir aos protagonistas vários pratos mágicos de comida, pergunta: “O que terá acontecido com meus pasteis de vento musical?”. Piconzé imediatamente começa a tocar violão emulando o estilo flamenco. O som diegético do violão passa a ser acompanhado por sons não diegéticos de castanholas e de uma melodia no trompete, levando Chicão a fazer o gestual de uma dança flamenca. Em uma sequência de cinco cenas, vemos o porquinho Chicão dançando alternadamente flamenco, tango e frevo, além de dançar e trajar-se como um soldado cossaco da Rússia e uma mulher havaiana. A bruxa se junta a Chicão em uma coreografia carnavalesca e, a despeito do papagaio Paco tentar convencer Chicão a parar de dançar (“Ei, Chicão, vamos nos mandar, estamos na Quaresma!”), é Piconzé quem arrasta o porquinho para fora da casa durante a fuga.

Outros *pasteis de vento musical* estão distribuídos na trilha de Damiano Cozzella, como na sequência (aos 45 minutos do filme) em que diferentes caçadores de bandidos se apresentam para ajudar os três amigos. Entre estes homens estão Chicote Man, Samurai Kid, Pepe González y González e Adílio Flecha, representados com sotaques e sonoridades musicais caricaturais dos Estados Unidos, Japão, México e povos indígenas do Brasil.

O uso recorrente destes *tropos* sonoros e culturais, que objetiva a assimilação imediata das cenas pelos espectadores, ainda que representem estereótipos, pode ser observado sob o prisma dos caracteres largamente fomentados pela própria indústria do cinema, principalmente o cinema *mainstream* produzido pelos Estados Unidos e introduzido massivamente nos demais países. Kathryn Kalinak (2010, p. 52) remonta ao período do cinema mudo em que as projeções dos filmes eram acompanhadas por música executada ao vivo na sala de exibição e os músicos recorriam a enciclopédias musicais cujo repertório, que incluía muitos excertos em partitura de músicas preexistentes, havia sido “catalogado pela

sua utilidade narrativa". Em sua análise da música no cinema, Kalinak (1992, p. 39) diz que "o poder da música está mais nas convenções que existem e circulam na cultura e que este poder também depende de uma coexistência com a imagem". Em suma, estas convenções musicais são componentes culturais já codificados, são clichês reutilizados na colcha de retalhos audiovisual de *Piconzé*.

Conforme diz Murray Schafer (2019, p. 64), "o som pode ser sugerido pelo movimento, e quanto maior for a sua variedade e energia, mais ressonante a superfície pictórica se torna". Podemos tomar esta percepção de Schafer e combiná-la com a afirmação de Paul Wells (2016, p. 248) de que "o som na animação não meramente ancora e ilustra aspectos da imagem", mas que também é uma ferramenta indispensável "na criação da própria imagem". Essa articulação entre as ideias de Schafer e Wells aponta que som e imagem não operam como instâncias isoladas, mas como dimensões interdependentes na construção da experiência estética.

Estes argumentos podem levar alguém a pensar que esta relação sonoro-imagética se reduz ao *mickeymousing*, definido como "o processo de acoplamento música/imagem [...] que consiste em seguir em sincronismo o fio da ação visual por trajetórias musicais" (Chion, 2011, p. 97). Essa técnica consolidada nas pioneiras animações dos estúdios de Walt Disney nos anos 1920-1930 se tornou invariavelmente presente no universo do cinema de animação e, por óbvio, *Piconzé* não dispensa o uso deste efeito musical, como na cena em que uma vara de pescar se movimenta acompanhada do *tremolo* de flauta, ou na sequência em que uma ponte levadiça é suspensa e se ouve um *glissando* ascendente de Sol4 a Fá5 feito pelo som de violino.

Por outro lado, entendemos que a relação entre o som e a imagem vai além, conforme diz Ángel Rodriguez:

O som não enriquece imagens, mas modifica a percepção global do receptor. O áudio não atua em função da imagem e dependendo dela; atua com ela e ao mesmo tempo que ela, fornecendo informação que o receptor processará de modo complementar em função de sua tendência natural à coerência perceptiva. (Rodriguez, 2006, p. 277).

Nessa perspectiva, a superfície pictórica de *Piconzé* não é meramente ilustrada ou enriquecida com os sons (musicais ou não); é a variedade da música na trilha sonora que modifica a percepção do espectador, que informa a necessidade de coerência e, assim, as composições de Damiano Cozzella se tornam fundamentais para a criação dos *pasteis de vento musical* propostos pelas imagens de Ippe Nakashima.

Esta observação se sustenta com o depoimento do diretor e produtor de filmes de animação John Halas, que considerava que "o compositor é, de fato, frequentemente mais essencial para o animador do que o roteirista", visto que o compositor deve "responder com exatidão ao movimento contínuo" dos caracteres singulares do desenho e ao mesmo tempo "deve desenvolver uma melodia

irresistível que cativa o público e o emociona" pela sua atmosfera e sagacidade (Halas; Manvell, 1958, p. 69-70).

Halas também argumentava que a animação tinha liberdade de criar imagens tão sincronizadas à música que o espectador não saberia distinguir uma da outra (WELLS, 2016, p. 256). Este arrazoado reforça a afirmação de Rodriguez de que os sons atuam ao mesmo tempo que as imagens, e não em função da imagem.

Assim, notamos que a "paisagem cinematográfica" (Hopkins, 1994) é feita também de sonoridades musicais que comunicam caracterizações e potencializam significados ao espectador, pois a música é empregada pelo seu potencial de veicular associações e identificações.

4. Considerações finais

Piconzé foi um indicativo promissor da relação do cinema brasileiro de animação com a trilha musical autoral. A utilização de técnicas tradicionais de composição, como o *leitmotiv* e o *mickeymousing*, e de recursos sonoros clássicos da animação estadunidense mesclados a canções e temas instrumentais originais no primeiro longa-metragem de animação brasileira com trilha autoral, situam *Piconzé* como um marco no panorama nacional.

Em nossa pesquisa, exploramos a paisagem cinematográfica de *Piconzé* perscrutando as sonoridades musicais e identificamos registros de uma diversidade de componentes culturais e musicais resultante de reorganização de materiais heterogêneos com finalidade heteroclita. Dito de outro modo, os elementos sonoros e imagéticos díspares foram reprocessados na potência criativa da parceria Nakashima/Cozzella para servir a fins enunciativos diversos do seu uso comum: as páginas de uma revista semanal que se tornam fundo de cenários; uma valsa de Czerny durante a apresentação da linhagem real de sacis; a garrafa de pinga que serve como agogô; um tema jazzístico com presença de sanfona.

A coexistência geográfica de castelo medieval, sertão árido, lagos e florestas e a convivência territorial de bruxas, dragões, cangaceiros, personagens do folclore brasileiro e de figuras humanas e animais antropomórficos denotam que o filme opera uma hibridização de espacialidades e signos culturais bastante divergentes. Observamos, então, que a justaposição de elementos musicais diversificados na trilha musical atua em equivalência ao conteúdo imagético de *Piconzé*. Em termos musicais, podemos dizer que a trilha faz coro com as imagens no processo de bricolagem.

Este filme também poderia ser explorado pelo seu indicativo de aproximação com propostas estéticas tropicalistas, como a paródia antropofágica. Se o uso de recortes e colagens de páginas de revistas sugerem que o diretor da animação Ippe Nakashima subverteu a função original dos materiais, recodificando-os em nova chave de significados, avaliamos que a paisagem sonora multivariada da trilha musical de Damiano Cozzella, repleta de recortes e citações culturais reutilizadas com sentido paródico, poderia ter sido observada em paralelo com a recriação irônica de chavões estéticos e musicais mobilizada pelos principais artistas e produtores ligados ao Tropicalismo do final da década de 1960.

Não descartamos essa possível relação, que ganha mais peso dada a interação de Cozzella com as produções tropicalistas. Por outro lado, a escassez de recursos econômicos também deve ser considerada na produção quase solitária de Ippe Nakashima, que encontrava soluções muitas vezes na base do improviso.

Kathryn Kalinak (2010, p. 1) avalia que a trilha musical de um filme auxilia na concentração e absorção do espectador em um filme pois é capaz de distraí-lo do constructo tecnológico do filme. Na parceria Nakashima/Cozzella, a bricolagem musical não apenas contribui para que os espectadores se distraiam do constructo de fotocolagens e desenhos da superfície pictórica, como também atua em conjunto com as imagens em favor do desenvolvimento de personagens e situações cômico-dramáticas da narrativa e cria uma paisagem sonora permeada pela heterogeneidade dos materiais musicais.

Referências

- BUSCAIO, Cesar M.; FRANCO, Isaias G.; BUARQUE, Virgínia (orgs.). *Bricolagens Sonoras 1: Reflexões e diálogos do Grupo de Estudos Bricolagens Sonoras 2019-2020*. Ouro Preto: Ufop, 2021.
- CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papiros, 1995.
- HALAS, John; MANVELL, Roger. *The Technique of Film Animation*. London: Focal Press, 1958.
- CHION, Michel. *A audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- HOPKINS, J. *Mapping of cinematic places: icons, ideology, and the power of (mis) representation*. In *Place, power, situation and spectacle: a geography of film*. AITKEN,S. C.; ZONN, L. E. (Eds.). Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1994, p. 47-65.
- LODDI, Laila; MARTINS, Raimundo. Bricolagens metodológicas e artísticas na cultura visual. *18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais*. Salvador, Bahia, 21 a 26/09/2009, p. 3416-3428.
- KALINAK, Kathryn. *Settling the score: music and classical Hollywood film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Nacional, 1970.
- MORENO, Antonio. Primórdios da animação brasileira: 1908-1973. In CARNEIRO, Gabriel; SILVA, Paulo H. (orgs.) *Animação brasileira: 100 filmes essenciais*. Belo Horizonte: Letramento, 2025, p. 293-299.
- NEIRA, M. G.; LIPPI, B. G. Tecendo a colcha de retalhos: a bricolagem como alternativa para a pesquisa educacional. *Educação & Realidade*, v. 37, n. 2, p. 607-625, 2012.

NOGUEIRA, Luís. *Manuais de cinema II: géneros cinematográficos*. Covilhã, Portugal: Labcom Books, 2010.

PARAÍSO, M. A. Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação e currículo: trajetórias, pressupostos, procedimentos e estratégias analíticas. In MEYER, Estermann; PARAÍSO, Marlucy (orgs.). *Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2012, p. 25-47.

RODRÍGUEZ, Ángel. *A dimensão sonora da linguagem audiovisual*. São Paulo, Editora SENAC, 2006.

SCHAFFER, Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

WELLS, Paul. 'Britannia – The Musical': scores, songs and soundtracks in British animation. In Cooke, Mervyn; Ford, Fiona (eds.). *The Cambridge companion to film music*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 2016, p. 247-261.

WERNECK, Daniel. Piconzé. In CARNEIRO, Gabriel; SILVA, Paulo H. (orgs.) *Animação brasileira: 100 filmes essenciais*. Belo Horizonte: Letramento, 2025, p. 65-68.