



Canção, literatura e audiovisual: paisagens sonoras em *O Auto da Compadecida*

Marcos Júlio SERGLⁱ

<https://orcid.org/0000-0003-2888-0591>

Maria Auxiliadora Fontana BASEIOⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0003-3474-9434>

Lourdes Ana Pereira SILVAⁱⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0003-3334-2616>

Resumo

Analisa-se a trilha sonora de *O Auto da Compadecida*, filme dirigido por Guel Arraes (2000), tradução intersemiótica da peça de Ariano Suassuna, considerando a articulação da produção musical com a identidade e com a memória inconsciente da coletividade, aspectos que problematizam o conceito tradicional de canção, baseado na predominância textual. Discute-se a relação entre sonoridade e oralidade, duas instâncias expressivas a compor a paisagem sonora da narrativa (SCHAFER). Entre os resultados, assinalamos que as qualidades atinentes às duas instâncias performativas são trabalhadas de forma híbrida no filme, deslocando o espectador para um entrelugar que lhe faculta imergir no ambiente imaginário do sertão nordestino.

Palavras-chave: Canção; Trilha sonora; *O Auto da Compadecida*.

Song, literature and audiovisual: sound landscapes in *O Auto da Compadecida*

Abstract: The soundtrack of *O Auto da Compadecida*, directed by Guel Arraes (2000), an intersemiotic translation of the play by Ariano Suassuna, is analyzed, considering the articulation of musical production with the identity and unconscious memory of the collectivity, aspects that discuss the concept of traditional song, based on textual predominance. The relationship between sonority and orality, two expressive instances that compose the soundscape of the narrative (SCHAFER) is examined. Among the results, we point out that the qualities related to the two performative instances are worked in a hybrid way in the film, moving the spectator to an in-between place that allows to immerse himself in the imaginary environment of the Northeastern Brazilian backlands.

Keywords: Song; Soundtrack; *Auto da Compadecida*.

ⁱ Professor Doutor de Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil. E-mail: mj.sergl@uol.com.br

ⁱⁱ Professora Doutora de Estudos Lusófonos, Universidade do Minho, Portugal. E-mail: mbaseio@uol.com.br

ⁱⁱⁱ Professora Doutora de Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRS), Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: lourde_silva@hotmail.com

Introdução

O filme *O Auto da Compadecida* (Globo Filmes, 2000), sob direção de Guel Arraes, lançado como uma tradução criativa da peça teatral de maior sucesso de Ariano Suassuna, apresenta um universo imaginário passível de ser explorado em variados âmbitos. Em nossa perspectiva, chama-nos atenção a inter-relação dos temas musicais com o caráter dos personagens, das escalas modais com as cores da paisagem interiorana de Pernambuco, da instrumentação com o sotaque típico, da improvisação com a literatura de cordel, dos efeitos sonoros e os instrumentos com aspectos relacionados às identidades e à memória inconsciente da coletividade. Essa abordagem emerge de nosso recorte, que é a trilha como paisagem sonora da comédia dramática de Ariano Suassuna. Impactam-nos as perguntas: quais elementos sonoros funcionam como apoio à imagética, à performance dos personagens e ao desenvolvimento do drama? De que maneira a paisagem sonora nos faz repensar o conceito tradicional de canção, fundamentado na predominância textual?

Compreendemos que há, no objeto aqui analisado, a trilha sonora de *O Auto da Compadecida*, intervalos musicais, práticas de composição e orquestração, uso de determinados instrumentos, sonoridades e oralidades capazes de articular a produção musical às identidades, à memória, ao imaginário - substratos que nos fazem revisitar o conceito tradicional de canção, fundamentado na dominância textual. Defende-se que esses sons são reconhecidos porque já foram ouvidos em canções coletivas de trabalho, de culto e da vida cotidiana. Constata-se que, na trilha sonora da narrativa fílmica de Guel Arraes, o grupo SaGrama fez uso dessas técnicas de “indução” ao reconhecimento “inconsciente” sonoro.

Elegemos por objetivo geral discutir a relação entre oralidade e sonoridade no filme *O Auto da Compadecida*, articuladas ao sentimento de pertencimento identitário, de memória coletiva e de imaginário. Os objetivos específicos consistem em: (a) problematizar o conceito de canção; (b) discutir, a partir da trilha de *O Auto da Compadecida*, as hibridizações sonoro/textuais articuladas às produções musicais, à memória coletiva e a construções identitárias. Em nossa pesquisa, fundamentamos a discussão a partir do conceito de paisagem sonora em Murray Schafer (1991) e adotamos o método analítico para tratar criticamente as opções de



construção melódica e harmônica, a instrumentação, as técnicas de execução e os efeitos de sonoridade em convergência com o uso da oralidade.

Notas preliminares: orquestrando o conceito de canção

A canção pressupõe uma letra, uma melodia e uma harmonia. Às vezes, o compositor cria primeiro a melodia e, em parceria com um poeta, insere uma letra que tenha inter-relação com o desenho melódico e as relações de intervalos musicais; ou ocorre o inverso, a melodia surge da letra. A harmonia completa o processo, pois, a partir dela, é estruturada a textura sonora, a escolha dos instrumentos que acompanham a voz, dobram a melodia ou fazem o acompanhamento e são selecionados os graus da escala da tonalidade a formar a base de acordes, que funcionam como pilares de sustentação da melodia. Segundo Luiz Tatit (2007),

[...] o que faz uma música ser considerada uma canção [...] é a *fala* por trás da melodia. Tanto a letra quanto a melodia devem passar a mesma mensagem, como na época em que surgiram as primeiras canções, em que pareciam recados: amorosos, uma bronca ou até uma exaltação. Além disso, canção é diferente de música ou de poesia, pois ‘não adianta fazer poesia, porque, se ela não puder ser dita, não vira canção. E você pode ter também uma música extremamente elaborada, mas se ela não suscitar uma letra, não tiver entoação, também não é canção’.

Complementando o pensamento de Tatit, Sérgio Molina (2016, p. 86), afirma:

[...] se ‘poesia entra pelos olhos’, a canção, por sua vez, entra pelos ouvidos, canção é antes de tudo som. E o suporte da canção é sempre um áudio. De certo modo a canção, este objeto [...] necessariamente multidisciplinar, mesmo quando expresso na mais equilibrada relação música-texto, tem sempre como campo acolhedor para tal enlace o campo da música.

Em sentido *latu*, Houaiss (2001, p.593) define canção como “[...] cada uma das modalidades de composição musical para ser cantada, de caráter erudito ou popular [...] composição escrita para musicar trecho literário, esp. poemas, e destinada ao canto, com ou sem acompanhamento de instrumentos musicais”; ou seja, um trecho melódico que necessita de um texto de base para que exista como forma musical. No mesmo verbete, encontramos ainda: “ruído ou conjunto de ruídos que apresenta um caráter melodioso”; e, ainda “ação de cantar, de tanger um instrumento”.



Alguns autores romantizam o termo, a exemplo de Tomás Borba e Fernando Lopes Graça (1962, p. 260), que definem canção como “trecho de música escrito sobre versos inspirados nos sentimentos de indefinida beleza que vêm do coração e para ele se dirigem...”; outros partem para articulações com outras áreas do pensamento, como Luiz Tatit (1998), que concebe a canção dentro do nível profundo de caráter passional narrativo, em um lugar híbrido.

A canção popular é produzida na intersecção da música com a língua natural. Valendo-se de leis musicais para sua estabilização sonora, a canção não pode, de outra parte, prescindir do modo de produção da linguagem oral. Daí a sensação de que um pouco de cada nova obra já existia no imaginário do povo, senão como mensagem final ao menos como maneira de dizer. Estudar a canção é no fundo aceitar o desafio de explorar essa área nebulosa em que as linguagens não são nem totalmente ‘naturais’ [...], nem totalmente ‘artificiais’ e precisam das duas esferas de atuação para construir o seu sentido (TATIT, 1998, p. 87).

Embora parte dos estudiosos da canção atribua preponderância à letra como elemento definidor da concepção musical, cujo sentido deve ser expresso, tanto Houaiss (2001, p. 593), *lato sensu*, ao definir como “ruído [...] de caráter melodioso” ou “forma de tanger um instrumento”, quanto Tatit, *stricto sensu*, ao afirmar que o “lugar híbrido” no qual a canção se manifesta está fora do contexto exclusivo da linguagem artificial, abrem espaço para questionamento da afirmação acima.

Em contrapartida, experimentos vêm sendo realizados, nos últimos dois séculos, para a construção de um sentido essencialmente sonoro. Desde a definição do pensamento formalista de música pura por Eduard Hanslick, em 1854, em seu livro *Do Belo Musical*, as “formas de música instrumental [...] vivem dos seus próprios recursos expressivos e formais, sem recurso a sugestões exteriores” (HANSLICK, 2011, p. 278). É claro que música instrumental já vinha sendo composta desde o século XVI, libertada do domínio da palavra; porém, agora adquiria *status* de arte absoluta, ao descartar a necessidade de significado, referência, símbolo ou ideia, atuando no âmbito das sensações (COSTA E SILVA, 2016).

Esta independência da palavra ficou mais evidente a partir da composição de música programática ou descritiva, na qual se associa o discurso musical a imagens extramusicais. O próprio nome já liga esta forma musical ao ato de descrever uma cena ou história, sempre atuando no universo das sensações e da memória, às vezes por um efeito sonoro ou uma técnica específica de execução instrumental, ou



ainda, um título, como na *Sexta Sinfonia*, de Ludwig van Beethoven, denominada *Pastoral*.

Ao longo do século XX, diversos compositores e pedagogos musicais têm analisado e recriado conceitos, entre os quais a inclusão do ruído, como elemento sonoro presente no cotidiano, e do silêncio, definido até o século XIX como elemento negativo, reclassificado como o invólucro sonoro fundamental após o advento da proliferação das máquinas ruidosas, sobretudo o automóvel e o avião. Isso levou a estudos sobre a poluição sonora, destacando-se a pesquisa de Murray Schafer (1931-2021).

Schafer, em 1991, publicou *O Ouvido Pensante*, no qual apresenta o conceito de paisagem sonora, em que todo e qualquer som produzido em um determinado ambiente pode ser considerado música. Nosso ouvido capta os sons, decodifica, identifica e os incorpora, criando um tecido sonoro constantemente rebordado, como expressão de identidade local. Nesse contexto, o universo rural nordestino é privilegiado, pois ainda não está acometido pela imensa produção de ruídos que abafam os sons locais.

Arnold Schoenberg (1874-1951) utilizou a *Sprechgesang*, que podemos traduzir como “canto fala”, fala performatizada sonoramente, na qual canto e fala quebram a dualidade e se tornam fronteiras, hibridizam-se. Ao lado de Anton Webern (1883-1945), realizou o processo de “instrumentalização’ do veículo vocal, através da expansão do campo de tessitura de atuação do canto [...]”. Schoenberg questiona, inclusive, a musicalidade da fala, e, “principalmente se esta se encontra apta a auxiliar [...] o ato discursivo na música” (MENEZES FILHO, 1987, p. 93-94).

Luciano Berio (1925-2003) fez experiências com a voz em todas as suas possibilidades, rompendo as conceituações a respeito de palavra ou canto, de forma que não existe mais um texto inteligível, mas performances voco/sonoras. Nesses experimentos, a voz não é mais voz, é um instrumento sonoro da mesma forma que um violino ou um instrumento de sopro (MENEZES, 1992).

Na trilha sonora de *O Auto da Compadecida*, a escolha de instrumentos regionais, a ruidagem característica do universo rural nordestino, repleto de marcas e eventos sonoros e sons fundamentais específicos, definem a paisagem sonora rural, sobre a qual iremos percorrer em cada tema escolhido e na reflexão sobre os aspectos melódicos, harmônicos e rítmicos utilizados pelo grupo SaGramma.



Paisagens sonoras e *performance* em *O Auto da Compadecida*

As trilhas sonoras, em geral, buscam enfatizar o caráter do discurso, podendo causar tensão, despertar interesse, chamar a atenção do público para determinados aspectos. Na indústria cinematográfica, tem ainda a função de irrigação, de criar energia, além de dar ritmo e definir o fluxo dramático do filme. Pode auxiliar na indução de estados emocionais de acordo com padrões sonoros pré-estabelecidos no uso de determinados intervalos na melodia, da construção dos acordes e da sequência harmônica, da dinâmica, da textura na escolha da instrumentação, da opção pela predominância rítmica ou melódica nas frases; enfim, do tecido construído no universo sonoro como apoio à imagem e ao texto falado, atuando de maneira totalizante com eles. A eficácia da indução depende de como esse conjunto funcional de estímulos imagético/sonoros é apresentado ao espectador.

Os compositores e produtores, ao criar e/ou adaptar a música e os efeitos sonoros para um filme, devem construir uma ambiência que identifique o espectador onde, quando e em que situação a história acontece, da mesma forma que esses aspectos devem ser observados no cenário, na *performance* e nas falas. Essa ambiência, definida por Murray Schafer (1991) como paisagem sonora, pressupõe que nenhum som pode ser ignorado. Ela é resultado desde sons fundamentais, como o trânsito intenso em uma avenida central de uma metrópole ou dos aviões decolando ou aterrissando em um aeroporto, até pequenos eventos e marcas sonoras, como o piado de um filhote de pássaro. É essa precisão que define uma trilha sonora eficiente.

No filme *O Auto da Compadecida*, essa função é bem definida. Os temas visam traduzir sonoramente as características emocionais de cada sujeito da história, por meio de texturas experimentais, em uma coreografia musical similar à coreografia corporal, por vezes exagerada em determinados personagens, como João Grilo, em que a harmonia sonora densa busca enfatizar sua irreverência, esperteza e malícia. E vai além, ao buscar uma inter-relação com a visualidade, a oralidade e a corporalidade, os compositores da trilha sonora utilizaram instrumentos musicais e técnicas de composição e interpretação específicas do universo rural nordestino, da mesma forma que a produção teatral e cinematográfica se valeram de indumentária, cenografia, expressões orais e performáticas.



As reverberações da Literatura de Cordel enriquecem a paisagem sonora, criando canais de identificação com a realidade pernambucana e funcionando como expressão singular da cultura popular. Aí está um dos fatores do êxito da adaptação do *Auto da Compadecida* da literatura para o teatro, para a televisão e para o cinema.

O ‘folheto’ da nossa Literatura de Cordel pode, realmente, servir-nos de bandeira, porque reúne três caminhos: um para a Literatura, o Cinema, e o Teatro, através da Poesia narrativa de seus versos; outro, para as Artes Plásticas como a gravura, a Pintura, a Escultura, a Talha, a Cerâmica ou a Tapeçaria, através dos entalhes feitos em casca-de-cajá para as xilogravuras que ilustram suas capas; e finalmente um terceiro caminho para a Música, através das ‘solfas’ e ‘ponteados’ que acompanham ou constituem seus ‘cantares’, o canto de seus versos e estrofes. (SUASSUNA, 1977, p. 39).

A Literatura de Cordel está presente em todos os processos de criação de *O Auto da Compadecida*, desde referências e expressões na concepção do texto, até a busca de uma oralidade e uma sonoridade identitária no teatro, na televisão e no cinema. Esse reconhecimento de matizes locais pode ser observado nas matrizes impressa, oral e sonora, a exemplo do cartaz do filme, composto de forma similar à capa de um folheto de cordel e do uso do pífano e da viola nordestina na música.

Ao refletirmos sobre a criação de uma música identitária do interior nordestino, não como uma subcultura, mas como uma das diversas representações da cultura nacional brasileira, estamos fundamentados no pensamento de Stuart Hall (2002):

Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da ideia da nação tal como representada em sua cultura nacional. (HALL, 2002, p. 48-49).

Nesse sistema de representação cultural, Suassuna insere o *Auto da Compadecida* no contexto social colonialista, de uma classe aristocrata poderosa, composta de coronéis, donos de grandes propriedades rurais ou comerciantes, senhores absolutos, e dos caboclos, mestiços do cruzamento de índios com brancos, súditos pobres que os servem, em uma organização social herdada da Idade Média.

Ao unir em um mesmo texto a escrita popular e erudita, Suassuna revela a realidade nordestina, inserindo aspectos identitários dos personagens, por meio de sua história de vida, sua origem, etnia, cultura e do vínculo com o lugar onde habitam. Sua identidade complexa está em constante renovação, conforme afirma



Stuart Hall (2002). Todos esses aspectos são reconhecidos na tradução intersemiótica de Guel Arraes.

O sotaque é um exemplo de expressão de identidade nordestina igualmente trabalhado no filme. Ressalta-se a fala espontânea, desvelando a musicalidade oral, além de palavras características da variante linguística regional, como no trecho: “João Grilo: Você ainda pergunta? Desde que cheguei que comecei a sentir um cheiro ruim danado. Essa peste deve ser o diabo” (SUASSUNA, 1990, p. 138). Os termos do vocabulário sertanejo, como: “danado”, “peste” e “diabo”, retratam a ambiência das personagens, carregam traços de uma comunidade de fala podendo ser reconhecidos como um patrimônio sociocultural.

Os temas musicais, de maneira similar ao sotaque, carregam elementos da música tradicional rural nas melodias, no uso de instrumentos, nos efeitos sonoros e na *performance* dos músicos, em busca de uma paisagem sonora do interior nordestino, inserida no contexto da música armorial.

A criação do movimento Armorial na década de 1970, cujo intuito era produzir “uma arte erudita brasileira a partir das raízes populares da nossa cultura e de combater, assim, o processo de vulgarização cultural [...]” (NEWTON Jr., 2008, p.9), favoreceu um diálogo de imaginários, que ampliou o acesso das pessoas, independente de condições sociais, à arte de qualidade, já que os meios de comunicação de massa não lhes ofereciam isso (STRINATI, 1999). A Arte Armorial Brasileira tem estreita relação com os ‘folhetos’ do Romancero Popular do Nordeste, com a música de viola, rabeca ou pífano, com a forma das artes e dos espetáculos populares. Ela reconhece, também, que, no Brasil, a tradição ibérica formou uma base da cultura erudita e “[...] ao ser reinterpretada por negros, índios e mestiços, deu origem à cultura popular” (VICTOR; LINS, 2007, p. 83). Ariano enfatiza a presença dessas raízes de tradição ibérica e medieval na cultura popular nordestina, como a construção de personagens pícaros, o apreço pela literatura de cordel e pelos autos vicentinos, pelas farsas, entre outras expressões. Esses traços multiculturais que se organizam como um compósito articulam-se com a música tradicional pernambucana, que também apresenta essas interfaces. Além de resultar do cruzamento do português, do indígena e do africano, sofreu influência da cultura judaica, além do domínio da religião católica, musicalmente presa ao sistema modal presente no canto gregoriano, mesclado com elementos da cultura árabe.



Incentivados por Ariano Suassuna, os músicos pernambucanos, atentos a esse universo sonoro tão variado, desconhecido pela mídia, mais atenta à importação musical norte-americana e europeia, buscaram no sertão, nas feiras livres e nas fazendas, o material-base para a composição da música do Movimento Armorial. Os artistas partiram à procura de uma música autêntica, tradicional. “O objetivo era aprender o vocabulário dessas músicas que estavam sendo pesquisadas, entender a linguagem delas, a maneira como eram construídas, como suas melodias eram criadas, compreender sua instrumentação (MADUREIRA, 2017).

O material-base seriam as escalas, ritmos e melodias populares da música sertaneja, “originária de uma manifestação musical arcaica coletiva e mantida pelo povo. Seu surgimento se deu pela junção da música ibérica, da música indígena e das influências do *canto gregoriano*” (SUASSUNA, 1974, p. 57, *grifo nosso*), mas construída a partir de técnicas de composição e instrumentação elaborada. A opção por material-base já característico da região Nordeste do Brasil contribuiu para a sua construção simbólica e imaginária (SANTOS, 2017, p. 30).

Esse espírito do Movimento Armorial mostra-se pulsante na adaptação de Guel Arraes, incorporando identificação da paisagem sonora rural identitária nordestina, composta por sonoridades particulares regionais.

Segundo Schafer (1991), esses sons fundamentais, fatos e eventos sonoros particulares de uma determinada localidade ou região podem ser caracterizados como:

1. Escalas maiores com sétima abaixada (modo mixolídio), escalas maiores com quarta aumentada (modo lídio), e sua hibridização (modo lídio-mixolídio, também conhecido como escala nordestina); escala menor com segunda maior e sexta maior (modo dórico), escala menor com segunda menor e sexta menor (modo frígio) e escala menor com sexta menor (modo eólio);
2. Melodias curtas, que se assemelham a temas musicais, construídas a partir de notas repetidas de duas em duas, comuns no forró, na música de sanfona e rabeça;
3. Verticalidade construída a partir de acordes simples (fundamental, terça maior ou menor e quinta justa) livres, independentes das normas impostas pela harmonia, habituais na performance dos músicos das feiras e das fazendas nordestinas;
4. Ritmo marcado, em particular em danças com velocidade mais rápida, como o frevo e o forró, o baião, o xote, com a presença de síncopes, células anacrústicas,



acentuação nos tempos fracos, frequência de semicolcheias repetidas, ostinatos rítmicos e/ou melódicos em forma de pedais;

5. Instrumentos típicos regionais, como o pífano, a rabeca, a viola sertaneja, de cinco cordas duplas ou dez cordas, e uma variedade de instrumentos de percussão, construídos a partir de materiais locais: triângulo (pedaço de ferro retorcido em forma triangular, percutido com um pedaço menor, também de ferro), zabumba (tambor de grande porte, recoberto em ambas as extremidades por pele animal), ganzá (tubo de metal ou plástico, fechado em ambas as extremidades, contendo areia, grãos de cereais ou pequenas pedras ou contas), pandeiro, alfaias (tambores feitos de tronco de madeira e pele animal), agogô (dois cones de ferro unidos por um pedaço de ferro, percutidos por uma baqueta de metal), reco-reco (tubo de bambu ou madeira, com ranhuras, raspadas por uma vareta), tumbadora (tambor de madeira cilíndrico, com uma das extremidades coberta por uma pele de boi, veado ou bode, similar ao atabaque), timbale (pequeno tambor de madeira, com uma das extremidades coberta por pele animal), afoxé (cabaça revestida por redes de miçangas), pratos, bumbo, mineiro (ganzá de grandes proporções) e o marimbau (feito com cordas esticadas sobre uma caixa de ressonância, normalmente de madeira), apitos de madeira, imitando o som pássaros;

6. Invocações sonoro-vocais como as chamadas nos aboios, pequenos trechos melódicos em *boca chiusa* (boca fechada) ou em uma vogal, entoadas enquanto o vaqueiro conduz a boiada, normalmente terminadas com Êh, boi! ou algo semelhante;

7. Entoação de versos improvisados, repentinos ou desafios nos quais estão em destaque a fala metrificada e a rima, ficando a compreensão do texto em segundo plano. Os desafios são sons fundamentais na paisagem sonora nordestina;

8. Presença de sons onomatopaicos como o bater de tamancos ou botas no chão para imitar o som do coco sendo quebrado; ou o arrastar das sandálias no chão, para marcar o ritmo do xaxado, juntamente com a batida de rifles no chão;

9. Forma de execução específica, mais rude, resultante da falta de técnica dos instrumentistas e do material utilizado na confecção dos instrumentos e forma de improvisação específica, realizada livremente pelos músicos de rua das feiras típicas da região.



A seguir discorreremos sobre esse rico universo sonoro e vamos exemplificá-lo na reflexão a respeito de cada um dos temas selecionados.

O grupo SaGRAMA, formado em 1995 no Conservatório Pernambucano de Música, criador e intérprete da trilha sonora de *O Auto da Compadecida*, adotou elementos armoriais em sua estética composicional.

O tratamento das melodias, como um dos elementos, refere-se ao uso de escalas modais, em particular escalas maiores com a sétima abaixada, também conhecidas como modo mixolídio, “algo que é muito comum na música realizada pelos cantadores e aboiadores” (PEREIRA, 2017). Ariana Nóbrega (2000) cita ainda o uso do quarto grau aumentado, ou modo lídio, em melodias da música armorial. “Com a sétima abaixada e a quarta aumentada, cria-se uma espécie de hibridização entre dois modos, o mixolídio e o lídio, que seria o modo lídio-mixolídio, ou a escala nordestina, como é comumente conhecida” (SANTOS, 2017, p. 62). Escalas com a terça menor, presente nos modos frígio e eólio, também são utilizadas nas melodias nordestinas.

Diferentemente das escalas tonais, as escalas modais não têm inferências de tensão que indicam a necessidade de voltar para o tom. Por não sofrerem interferência de tensão da relação triádica Tônica – Subdominante – Dominante da música tonal, as melodias modais necessitam de cadências, acordes e harmonia específicas. Outra característica melódica armorial é a construção de melodias curtas, em notas repetidas de duas em duas, que se aproximam muito de temas musicais, o que, de acordo com Antônio Madureira, não é exclusiva da música armorial, mas está presente em outros “gêneros” como o forró e em repertórios de instrumentos como o da sanfona e o da rabeça (NÓBREGA, 2000, p. 63).

Quanto à harmonia, como não existem as funções definidas de Subdominante e Dominante, ou seja, o quarto e quinto graus que exigem resolução para a Tônica, primeiro grau da escala, a harmonia dessas melodias modais é fundamentada em acordes simples, constituídos de intervalos de terça e quinta, livres de relações com os demais acordes, usados habitualmente pelos instrumentistas populares.

No que se refere ao ritmo, talvez seja o elemento de maior identificação com a cultura popular por não sofrer alterações, sendo repetição desde suas manifestações de origem. Esta característica é definidora das formas populares, ou



seja, identificamos imediatamente determinada forma, como o baião, por exemplo, pelo uso de um ritmo específico. Além disso, é fundamental enfatizar que o ritmo bem marcado e com bastante movimento é algo bem característico nessas produções musicais de cunho popular e tradicional do interior do Nordeste, pois elas são, com frequência, músicas feitas para dançar (SANTOS, 2017).

[...] há a presença constante de síncopes, de polirritmia, de células anacrústicas e acéfalas. A acentuação nos tempos fracos, o uso de semicolcheias repetidas à mesma altura, ou ligadas duas a duas em grupo, chamadas de nota rebatida, além do pedal melódico e rítmico, são elementos que aparecem com frequência nas composições armoriais (NÓBREGA, 2000, p. 70).

O timbre, como outro elemento da música armorial, está relacionado diretamente com os instrumentos musicais. Como as referências instrumentais, foram o pífano e a rabeça, sua extensão predominou para os sons agudos e médios, e raramente apareciam sons graves (MADUREIRA, 2017). Outra característica foi a performance mais próxima de sons “agressivos”, meio “anasalados” ou “rústicos”, resultado da pesquisa realizada com instrumentistas amadores, que tocavam mais por prazer ou fé do que por técnica (NÓBREGA, 2000, p. 68).

Alguns instrumentos foram escolhidos para compor a referência do timbre armorial por sua proximidade com instrumentos usados em manifestações populares. É o caso da flauta transversal e do pífano, flauta transversal de bambu com seis orifícios, cuja afinação varia de acordo com o tamanho. Ambos passaram a conviver nesse universo sonoro. O violino foi escolhido por sua proximidade sonora com a rabeça, “violino com timbre mais baixo e cordas de tripa, afinado em quintas – sol-ré-lá-mi” (CASCUDO, 2012, p. 601) e a viola sertaneja, de cinco cordas duplas ou dez cordas.

Um dos instrumentos referenciais na música armorial é o marimbau, instrumento de “cordas esticadas em cima de uma caixa de ressonância, normalmente de madeira. Há vários formatos diferentes de marimbau” (SANTOS, 2017, p. 72). O modelo formal inicial adotado no Movimento Armorial foi o chamado barroco nordestino, introduzido na região nos séculos XVII e XVIII, migrado das manifestações religiosas para a cultura popular regional.

O caráter identitário está mais ligado à terminologia utilizada, como é o caso das palavras “chamada”, sinônimo de abertura, e “aboio”, “canto realizado de forma livre, pelos vaqueiros, enquanto eles conduzem o gado”, muito lento, quase um



lamento. (CASCUDO, 2012, p. 601-602). Ao valorizar a cultura popular, o grupo SaGRAMA trabalha com elementos do folclore sonoro, dando-lhe tratamento técnico-musical requintado, fato que explica a formação pouco usual, tanto na música popular, quanto na música folclórica, assemelhando-se a um conjunto de câmara erudito. A inclusão de um repertório de composições com temas da cultura popular, conforme afirma Sérgio Campelo (2015), contribuiu para a realização de sonoplastias e paisagens sonoras relacionadas ao Nordeste, recriando temas e composições de ritmos nordestinos como a ciranda, o coco, o maracatu, o baião, o frevo, o samba de matuto, caboclinhos do Recife e da música folclórica nacional.

Existe, sim, o cuidado de trabalhar as harmonias e melodias com cores diferentes, de mostrar a combinação dos timbres, por exemplo, da marimba com o clarinete. A gente gosta de jogar com essas sonoridades, extraídas tanto de um instrumento erudito quanto de um popular. [...] Há toda uma preparação para chegar até a coisa autêntica do ritmo da ciranda como uma abertura elaborada. [...] Por isso, a importância da qualidade de cada instrumentista, para lidar com a improvisação, com a leitura de uma partitura e, principalmente, com as nossas raízes, pois estamos também fazendo um trabalho de resgate (ESTADÃO, 2001, p. 48-49).

Na gravação do Cd de trilha sonora de *O Auto da Compadecida*, participaram: Sérgio Campelo (flautas); Frederica Bourgeois (flautas); Jônatas Zacarias (clarinete); Cláudio Moura (violão e viola nordestina); Fábio Delicato (violões); Thiago Fournier (contrabaixo); Antônio Barreto (marimba, vibrafone e percussão); Neide Alves (percussão) e Gilberto Campello (percussão), com atuação especial de Jeová da Gaita (gaita); Aglália Costa (rabeça) e Mariza Johnson (violoncelo). Trata-se de uma trilha visual com uma estética mais cômica presente na imagem. “O filme tem muito da malandragem sertanista, com as presepadas do nordestino, e a nossa música reflete isso” (CAMPELO, 2015).

A trilha sonora de *O Auto da Compadecida*: sonoridade e oralidade em conjunção

A trilha, produzida por Carlinhos Borges e João Falcão, consta de quatorze temas compostos e/ou ambientados por Dimas Sedícias, Ewerton Brandão Sarmento (Bozó) e Cláudio Moura, além do *Aboio*, canção regional de domínio público, em gravação direta na Fazenda Conceição, em Sítio dos Nunes/PE. A gravadora Natasha



Records do Rio de Janeiro realizou a primeira prensagem da trilha sonora de *O Auto da Compadecida* em formato de Cd em 2000 e utilizou duas produções musicais icônicas como síntese da banda sonora, a canção *Cabocla Serrana*, de Cândido das Neves, interpretada por Vicente Celestino, e o repente *Meia Quadra*, de Severino Pinto e Lourival Batista. Foram compostos temas específicos para cada personagem e/ou situação central ou cena de virada da narrativa, de forma similar aos *leitmotivs*, motivos condutores de identificação e vinculação imediata a um personagem ou cena, muito utilizados por Richard Wagner.

O filme inicia ao som de um aboio, já transportando sonoramente o público ao universo rural. Canção de trabalho é um misto de canto e oração, sem palavras, “marcado exclusivamente em vogais, entoado pelos vaqueiros quando conduzem o gado, [...] de livre improvisação [...] finaliza sempre por uma frase de incitamento à boiada: ei boi [...]” (CASCUDO, 1954, p. 21). Normalmente acompanhado pelo som do berrante, feito de chifre, instrumento de trabalho e de invocação saudosista, com seus sons longos e profundos, pode ser ouvido de muito longe.

A inserção de *Aboio*¹, logo após a chamada de João Grilo e Chicó para que os habitantes de Taperoá, lugarejo típico do sertão nordestino, assistam ao filme *Paixão de Cristo*, remete à identificação do espaço físico, social e cultural dos protagonistas. A condução, na cena, é feita por eles com ênfase na *performance* corporal e vocal, linguagens com que convencem a todos da importância da participação no evento solene religioso do imaginário popular. Embora o aboio não tenha letra, a emissão das vogais longas e anasaladas, às vezes terminando com um *glissando*² descendente, remete ao cotidiano solitário do condutor da boiada, que geralmente entoa canções em *boca chiusa* (boca fechada) nesse longo percurso. Essa técnica de canto e o som profundo e longo do berrante enfatizam esse distanciamento. É uma paisagem sonora plena de sentido, não necessitando de um discurso textual. É interessante observar que esta faixa é utilizada como elemento de contraposição à cena; por outro lado, funciona como forma de chamamento solene, na cena para o evento religioso, na canção para a contemplação.

¹ A parte vocal é interpretada por Luizinho e Zé Filho, dupla sertaneja de cantores pernambucanos, especializados no canto do aboio, acompanhados por Frederica Bourgeois no pífano e Mariza Johnson no violoncelo.

² Emissão de um som ligado de uma nota para outra, habitual nos cantos tradicionais religiosos.



Presepada traz o tema de João Grilo, figura controversa, alegre, cômica e carismática, de origem humilde, que cria situações de intriga e utiliza todos os tipos de artimanha para dar forma às suas histórias.

A melodia deste tema, no modo mixolídio em sua primeira parte, com passagens por outros modos, sofre diversas mudanças de andamento, ou seja, na velocidade de execução. Começa com um andamento movimentado (*Allegretto*), tocado pelas violas caipiras, tendo na sequência os metais em andamento lento (*Adagio*), os pífanos em andamento moderado, terminando novamente com um *Allegretto*, para fazer uma tradução sonora das reviravoltas nas histórias, na maior parte das vezes mentirosas.

Como o próprio título, a melodia concebe as aventuras e desventuras de Grilo, cuja vida é construída num tecer e destecer de ‘causos’. A alternância de andamentos é essa passagem de uma história para outra, numa construção interminável de tramas que precisam ser complementadas a fim de se manterem como verdade. É também a simbologia de uma personagem que possui a inquietude como traço de sua personalidade [...] (NASCIMENTO NETO, 2006, p.140-141).

A instrumentação de *Presepada*, composição de Sérgio Campelo, inclui flautas, violão, viola nordestina, clarineta, contrabaixo, vibrafone e percussão.

Imagem 1 - Tema a *Presepada*



Fonte: Elaboração própria.

Régia é a forma musical que insere o espectador no imaginário criado por Chicó, contador de histórias. A instrumentação com diversas frases em solo da viola nordestina, da clarineta, das flautas e dos demais instrumentos em diálogo define matizes de sonoridades similares aos estágios das narrações inventivas de Chicó, desde o início de sua *performance*, ao contar o enredo normal, até o acréscimo de fatos fantasiosos. Este baião de zabumba, composto no modo dórico na fundamental lá na primeira parte, sofre intervenções em ré menor dórico com acréscimos de notas estranhas no momento em que entram todos os instrumentos. “Um som semelhante ao tropel de cavalos permeia toda a melodia, simbolizando a capacidade de Chicó em divagar em sua narrativa” (NASCIMENTO NETO, 2006, p.141).

Cavalo Bento é o tema do Major de Taperoá, Antônio Moraes, típico mandante do sertão nordestino, fazendeiro poderoso e temido por todos, que trata os demais como seres inferiores. O nome *Cavalo Bento* refere-se às pessoas mal-educadas, neste caso, ao dito popular de que, apesar de batizado, o sujeito continua próximo a um ser irracional.

O tema reporta-se ao cordel *O dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros, história lembrada na cena da morte do cachorro.

Um tom solene é evidenciado ao som de caixas-repiques, sendo seguido por flautas feitas de taquara, que dão início ao baião que marca a entrada de Antônio Moraes à cidade. Feito as tradicionais bandas de pífano que anunciam a chegada de alguém importante a um lugarejo, *Cavalo bento* é a anunciação de que o importante coronel está adentrando em Taperoá (NASCIMENTO NETO, 2006, p.143).

Tema modal composto por Sérgio Campelo, tem no arranjo a presença de pífano e percussão, sons típicos do universo rural nordestino. É iniciado por uma marcação rítmica de semínima pontuada e colcheia, feita na zabumba e no triângulo, com intervenção de uma caixa em improvisação. Esta é uma das características dos ternos de pífanos, grupos tradicionais de Caruaru, e do baião que segue no modo eólio. A presença marcante da percussão e a melodia com predominância rítmica são elementos sonoros característicos das pessoas influentes.

Severino é o tema do cangaceiro de mesmo nome, personagem relacionado ao assalto de fazendas e vilas para conseguir bens e dinheiro, frequentemente acompanhado de estupros e assassinatos. É um tema modal de ritmo frenético na forma de cavalinho marinho autêntico. Merece destaque o toque do pandeiro, em que o instrumentista lambe o dedo para ficar molhado para soar o trinado. Foi utilizado também um instrumento chamado mineiro, ganzá de grandes proporções segurado com as duas mãos. É introduzido por uma melodia em trecho solo da rabeca em andamento lento no modo eólio de si, seguido por uma marcação rítmica acelerada, que pode sugerir o percurso de vida de Severino, conforme afirma Nascimento Neto (2006).

Imagem 3 - *Cavalo Bento*



Fonte: Elaboração própria.



Engenho, com uma introdução em ostinato, repetição de um trecho melódico ou rítmico diversas vezes, dando um colchão sonoro para o solo de clarineta, é o tema que marca a disputa entre o Major e João Grilo, por meio de perguntas que devem ser respondidas de maneira correta, tendo um prêmio pelo acerto, neste caso um emprego para Grilo na fazenda do latifundiário, ou, o castigo, perder “uma tira de couro de seu lombo” (NASCIMENTO NETO, 2006, p. 143). Composição de Cláudio Moura e arranjo de Sérgio Campelo, tem na instrumentação a presença de flauta, clarineta, flauta baixo, contrabaixo, violões, vibrafone e percussão.

Choro Miúdo é tema de Rosinha, a filha do Major, estudante que mora no Recife e volta a Taperoá para recuperar-se de um problema de saúde. Ela apaixona-se por Chicó ao conhecê-lo e tenta burlar o pai, com o auxílio de João Grilo, para conseguir o dote de casamento deixado por sua bisavó, uma porca de dinheiro – remetendo à peça teatral de Suassuna *O Santo e a Porca*. Disputada por Chicó, Vicentão e o cabo Setenta, Rosinha é uma mulher bonita, meiga e aparentemente frágil, a única da localidade capaz de atrapalhar os planos de sedução de Dora. Porém, rende-se ao amor de Chicó e, no final do filme, une-se a ele e João Grilo para aplicar golpes nas localidades do sertão nordestino. A forma escolhida por Ewerton Brandão Sarmiento para compor o *leitmotiv* de Rosinha é o choro, por trazer elementos mais urbanos em sua estrutura, em associação com seu estilo de vida na metrópole. Com predominância dos violões e flautas, tem ainda, em sua instrumentação, marimba, viola nordestina, clarineta, contrabaixo e percussão. Chamam a atenção os arpejos do vibrafone e o solo da clarineta.

Embolé é o tema de amor de Chicó e Rosinha, uma canção modal com predomínio do dueto de flauta e clarinete em andamento tranquilo. Melodia construída com poucas notas e um cromatismo que acentua sua singeleza. Merece destaque o som onomatopaico imitando o pio da coruja, em alusão às dificuldades do relacionamento dos dois. Por ser o único tema que se reporta ao romance no filme, tem uma harmonia mais suave. Sérgio Campelo, compositor deste tema, utiliza flautas, violões, clarineta, vibrafone e percussão com intervenções harmônicas muito suaves. Composto em tonalidade menor natural, tem uma fórmula de compasso não usual, 5/4.



Caboclos de Orubá é a melodia para a luta de três participantes do maculelê, dança guerreira de origem africana, na qual portam dois bastões de madeira, que batem sincronizadamente, como se fossem espadas.

O bumbo é o instrumento que cadencia a música, sinaliza o duelo de três, mais um artifício criado por Grilo para afastar os outros dois pretendentes da filha do Major – Cabo Setenta e Vicentão – os valentões de Taperoá e, por conseguinte, permitir o casamento de Chicó com Rosinha, além, é claro, de adquirir uma porca plena de dinheiro (NASCIMENTO NETO, 2006, p. 145).

Composição modal menor, de Dimas Sedícias, com arranjo de Sérgio Campelo, em velocidade acelerada, é interpretada por um flautim e percussão, em linha melódica muito ágil, caracterizando o espírito da luta.

O Pulo da Gaita é tema do episódio da gaita, que, quando tocada, tem o poder de ressuscitar os mortos. Sua melodia é composta no modo mixolídio a partir do tema de João Grilo, *Presepada*. Trata-se de mais uma invenção de Grilo para escapar da morte, anunciada por Severino de Aracaju e seu auxiliar.

A melodia, portanto, inicia-se num andamento lento, porém, logo em seguida, muda para o *allegro*, marcando, pelo toque da gaita, o processo de ressurreição de Chicó, que fingirá estar morto para também não perecer nas mãos dos cangaceiros. A lentidão assinala os primeiros movimentos de retorno à vida com o mexer dos dedos dos pés e das mãos, para, ao levantar inteiro, dançar e saltar quando da mudança de movimento da música, simbolizando a plenitude da vida recobrada (NASCIMENTO NETO, 2006, p.146).

Sérgio Campelo, compositor e arranjador deste tema, usou poucos instrumentos em sua concepção, apenas gaita (harmônica) e percussão.

Sentença é tema da morte de João Grilo, sendo traduzido sonoramente por uma melodia modal menor muito sutil, uma canção triste, sensação enfatizada pelo solo do violoncelo. O acompanhamento instrumental assemelha-se ao tilintar de sinos. Apesar de Sérgio Campelo utilizar uma instrumentação mais densa, composta por flautas, clarineta, violão, viola nordestina, marimba e percussão, e incluir o violoncelo como instrumento solista, a resultante sonora é suave.

Imagem 4 - *Sentença*



Fonte: Elaboração própria.



Filho de Chocadeira é a composição que acompanha o demônio, apelidado pelo autor do texto de Encourado, comparado à víbora por estar disfarçado. Para criar o efeito sonoro desse som característico, Sérgio Campelo utiliza chocalhos e pratos, imitando onomatopaicamente o rastejar da víbora. O uso de dissonâncias e trinados também leva o espectador a sentir um estranhamento em relação aos temas anteriores. É uma composição experimental que resulta de um jogo de efeitos sonoros. O jogo de diálogo entre os instrumentos em evoluções melódicas simula sonoramente as artimanhas do demônio na construção de pretextos para levar os réus para o inferno.

Imagem 5 - Filho de Chocadeira



Fonte: Elaboração própria.

Mãe dos Homens, tema de Nossa Senhora, a Compadecida, traz uma harmonia densa, com o uso de efeitos diversos, como quartas justas descendentes, porém com um resultado sonoro de muita suavidade, enfatizada pelo solo do violoncelo, dos violões e da viola nordestina. Sob a melodia suave, Campelo incorpora uma percussão discreta, porém precisa, simbolizando o caráter meigo, porém decidido, de Nossa Senhora. A mudança de um andamento lento para o *Allegro* no final da melodia evidencia a vitória dela ante os argumentos do demônio nesta composição em modo mixolídio. A instrumentação contempla: flautas, clarineta, violão, viola nordestina, violoncelo, contrabaixo, marimba e percussão.

Imagem 6 - Mãe dos Homens



Fonte: Elaboração própria.

Carlinhos Borges e João Falcão optam ainda por inserir duas canções do repertório popular e folclórico brasileiro, a canção *Cabocla serrana*, composição de Cândido das Neves, e o repente *Meia Quadra*, de Severino Pinto e Lourival Batista.

A canção *Cabocla Serrana*, de Cândido das Neves, cantada por Vicente Celestino, ícone da música popular brasileira na primeira metade do século XX, acompanhado pela Orquestra de Concertos da gravadora Columbia, foi inserida no

filme para contextualizar o universo rural brasileiro. É uma canção ou toada com melodia de caráter sentimental e fácil retenção, típica do período, para chamar a atenção sobre as qualidades da cabocla *garbosa* que arranca suspiros e desejos dos homens. A linha melódica evidencia essas características com saltos para a região aguda da voz a cada palavra de louvor. A tonalidade de Ré Maior, em uma *performance* que se aproxima do canto lírico, dá o caráter solene à composição.

A letra não é o elemento mais importante da música. Embora ela tenha uma mensagem clara de louvor, a ênfase recai sobre o caráter choroso e lento que retrata a vida nesse universo distanciado dos grandes centros, com outros valores e outro tempo.

O repente *Meia Quadra*, de Severino Pinto e Lourival Batista, interpretado no filme pelos próprios compositores, é um desafio característico desse estilo improvisativo. O repente surgiu da prática de improviso dos trovadores medievais ibéricos. Também neste caso, a compreensão do texto está quase que em segundo plano, sendo mais importante a fala ritmada e a rima, que nos remete ao universo de dualidades, no caso dos personagens centrais do filme, do improviso diário ante os fatos. Sua inserção no filme também tem o sentido de contextualização do universo sertanejo, da mesma forma que *Cabocla Serrana*. Aqui trata-se do universo de uma existência vivida do improviso para driblar cada problema surgido, e eles acontecem durante todo o filme.

Essas duas canções já existentes e inseridas no contexto fílmico têm como objetivo complementar o discurso da narrativa, uma *coda*, que sintetiza cada personagem. Nesse sentido, em *O Auto da Compadecida*, a concepção sonora se aproxima desta quebra da dualidade oralidade/sonoridade. O grupo SaGrama parte da pesquisa da paisagem sonora interiorana e rural nordestina, gravando *performances* de cantores das feiras, da rua, do universo caboclo, reinterpretando essas sonoridades locais por meio de improvisos e técnicas de execução instrumental inovadoras, que levam o ouvinte ao reconhecimento identitário e ao universo imaginário que o circunscreve. Neste sentido, a dicotomia voz/instrumento dá lugar a uma *performance* na qual oralidade e sonoridade se fundem.



Considerações finais

Ao conceber a trilha sonora do filme *O Auto da Compadecida*, os produtores Carlinhos Borges e João Falcão reorganizam a concepção de dualidade relativa à canção e à trilha sonora, na medida em que utilizam a voz do canto do aboio, a sonoridade dos pífanos, da rabeca, da zabumba e do triângulo, a canção popular e o repente, no mesmo plano de produção de sentido. Ao reunir, em uma mesma narrativa, *performances* sonoras tão distintas, para compor a paisagem sonora do universo rural, eles imprimem força expressiva à narrativa.

A busca pela paisagem sonora típica do sertão, de uma arte tradicional popular, movida pela necessidade de o sertanejo expressar sua tristeza, sua alegria, seu modo de ser, por meio das sonoridades e das oralidades, e, conseqüentemente, sua identidade, encontra ressonância no trabalho de SaGRAMA, seja no uso de instrumentos como os pífanos, a viola nordestina e a zabumba, entre outros, seja na *performance* de excelência, que faz revigorar a espontaneidade.

As catorze faixas do Cd com os temas para o *Auto da Compadecida* atestam que essa paisagem sonora se revela como possibilidade expressiva, capaz de criar aproximações com as qualidades dos personagens, bem como com os conflitos da trama, aclimatados no sertão. Na banda sonora de *O Auto da Compadecida*, as características específicas relativas à canção e à trilha sonora são trabalhadas de forma híbrida, em uma fronteira na qual as sonoridades e oralidades funcionam como apoio à imagética, à *performance* dos personagens e ao desenvolvimento do drama, favorecendo a imersão do espectador no ambiente imaginário da narrativa.

É fundamental observarmos que há convergência de um roteiro programático musical com um roteiro narrativo que transcria a obra literária e dá conta das diversas instâncias da paisagem sonora rural - desde o som fundamental, as marcas sonoras, a palavra, os efeitos sonoros, os sons onomatopaicos, a ruidagem, até o silêncio -, organizadas a partir das características do som, ou seja, altura, duração, intensidade, timbre, melodia e harmonia.

A primeira intervenção sonora, a canção do aboio, gravada em uma fazenda do interior pernambucano, com cantores especializados nesta forma musical, já nos remete ao lugar no qual acontece a narrativa. Mesmo sem ter uma letra, leva o



espectador a recordar o som característico ouvido em todas as estradas secundárias e vilarejos pelos quais passa a boiada.

Cada um dos quatorze temas criados pelo grupo SaGramma identificam um personagem ou situação, induzindo ao reconhecimento dos protagonistas e aos pontos de virada da narrativa, sendo criado um universo diversificado, no qual são apresentados os diversos ritmos e estilos identitários da região nordestina.

Ao final da narrativa, a utilização da canção *Cabocla Serrana* e do repente *Meia Quadra* complementa e sintetiza as possibilidades de uso da sonoridade local. A canção é uma leitura universal do jeito de ser da cabocla do interior brasileiro, e o repente fecha para uma leitura local, do som presente no nordeste do Brasil, a forma musical que mais representa esta região.

A listagem dos sons característicos do universo sonoro das feiras do interior e das fazendas, sejam sons fundamentais, eventos ou fatos sonoros, possibilitou o reconhecimento e a definição da paisagem sonora rural nordestina nesta pesquisa.

Como última inter-relação, a letra do repente contextualiza a forma como o homem interiorano nordestino reage e se recria a cada nova situação de conflito, como um mote de identidade local, cantado com uma *performance* que é única nas diversas possibilidades de interpretar a canção.

O propósito de Suassuna, revigorado no Movimento Armorial, de levar a cultura popular nordestina às salas de concerto e a ambientes cultos é plenamente atingido nesta produção cinematográfica de Guel Arraes, ao propor uma estética nova, não engessada como obra de arte imutável, mas enriquecida pelo caráter experimental com técnicas elaboradas de instrumentação e permanentemente aberta a múltiplas recriações e *performances*.



Referências

BORBA, Tomás; GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de Música*. Vol I. Lisboa: Edições Cosmos, 1962.

CAMPELO, Sérgio. Entrevista a Marília Paula dos Santos. Recife, dia 12, fevereiro, 2015.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Editora Tecnoprint Ltda, 1954.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.

CD *O Auto da Compadecida. Trilha Sonora do Filme*. Gravadora Natasha. Artistas: Grupo SaGramma. Catálogo:7897009033312. Recife, 2000.

COSTA E SILVA, Paulo da. Questões musicais: a música pura. *Revista Piauí*. 15 de julho de 2016. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/a-musica-pura>. Acesso em: 02/11/2021.

ESTADÃO. A força do Sa grama no “Auto da Compadecida”. *Jornal O Estado de São Paulo - Estadão, Caderno de Cultura, Destaques em Cultura*, p. 47-49. São Paulo, 01.jan.2001. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,a-forca-do-sa-grama-no-auto-da-compadecida,20010101p4749>. Acesso em: 15. set.2020.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. 7. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Tradução de Artur Morão. Coleção Textos clássicos de Filosofia. Covilhã: Ed. da Universidade da Beira Interior, 2011.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

MADUREIRA, Antúlio. Entrevista a Marília Paula dos Santos (por WhatsApp). Recife/São Caetano, dia 20, setembro, 2017.

MENEZES FILHO, Florivaldo. *Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Nova Stella: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

MENEZES, Flo. *Luciano Berio et la phonologie: une approche jakobsonienne de son oeuvre*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang GmbH, 1992.

MOLINA, Sérgio. Canção popular, imagens música e poesia: períodos, categorias e níveis de articulação composicional. *Revista USP*, São Paulo, n. 111, p. 79-88, outubro/novembro/dezembro 2016.



NASCIMENTO NETO, João Evangelista do. *Rapsódia no Sertão: Do “códex” à tela, a trajetória da trupe do Auto da Compadecida*. Dissertação de Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural, Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2006.

NEWTON JR. Carlos. *Ariano Suassuna*. Almanaque Armorial. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

NÓBREGA, Ariana Perazzo da. *A música no Movimento Armorial*. Dissertação de mestrado em Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

O AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Roteirista: Adriana Falcão, Guel Arraes e João Falcão. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 1999. 1 filme (157 min).

PEREIRA, Clóvis. Entrevista a Marília Paula dos Santos. Recife, dia 13, março, 2017.

SANTOS, Marília Paula dos. *Ecos Armoriais: Influências e Repercussão da Música Armorial em Pernambuco*. Dissertação (Mestrado). Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, 2017.

SANTOS, Raimunda Maria dos; FONTES, Érica Fontes Rodrigues. A Representação Identitária do Sujeito em Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna. In: *Revista FSA*, Teresina, vol. 11, n. 3, art. 14, p. 323-339, jul./set. 2014. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/e041/1404902a5de92bfdda81aac9941377bc44fe.pdf> Acesso em: 10.set.2020.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

STRINATI, Dominic. *Cultura popular: uma introdução*. São Paulo: Hedra, 1999.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 25. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1990.

SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1974.

SUASSUNA, Ariano. O movimento armorial. In: *Revista Pernambucana de Desenvolvimento*. Recife: Ed. do Instituto de Desenvolvimento de Pernambuco, vol. 4, n. 1, jan/jun. 1977.

TATIT, Luiz. O que é canção, por Luiz Tatit. *Digestivo Cultural*, 08/08/2007. Disponível em: https://www.digestivocultural.com/blog/post.asp?codigo=1567&titulo=O_que_e_ca_ncao,_por_Luiz_Tatit. Acesso em: 16. fev. 2022.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 1998.

VICTOR, Adriana; LINS, Juliana. *Ariano Suassuna: um perfil biográfico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.



Recebido em 08 de novembro de 2021.

Aprovado em 15 de fevereiro de 2022.

