



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**SERTANIANDO:  
RELAÇÕES ENTRE MÚSICA E IMAGENS VISUAIS  
NO FILME BOI ARUÁ**

**LUÍS CLÁUDIO PIRES SEIXAS**

Salvador  
2014

**LUÍS CLÁUDIO PIRES SEIXAS**

**SERTANIANDO:  
RELAÇÕES ENTRE MÚSICA E IMAGENS VISUAIS  
NO FILME BOI ARUÁ**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Música (Composição).

Orientador: Profº Drº Paulo Costa Lima

Co-Orientador: Profº Drº Guilherme Maia de Jesus

Salvador  
2014

---

A Tese de Luis Claudio Pires Seixas foi aprovada



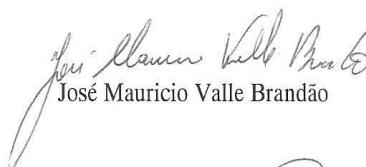
Paulo Costa Lima  
Orientador



Guilherme Maia de Jesus  
Co-Orientador



Ângelo Tavares Castro



José Mauricio Valle Brandão



Maria da Conceição Costa Perrone

Salvador, 21 de março de 2014

À todos os músicos.



## AGRADECIMENTOS

À Afonso Celso Madeira (Fon); Alba Liberato; Ana Clara Seixas; Ana e Fábio (Biblioteca da Escola de Teatro da UFBA); Cláudio Liberato; Cléber Silva; Cleisson Melo (Son); Chico Liberato; Daniel Marques (Escola de Teatro da UFBA); David Lockwood; Funcionários da Biblioteca da Escola de Música da UFBA; Igor Albuquerque; José Coelho Barreto; Luís Augusto Seixas; Magno Senhorinho; Maísa Santos; Mário Ulloa; Orlando Bulcão Alves Júnior; Prof<sup>o</sup> Paulo Alcântara; Rafael Martins; Rafael Villanueva; Raul D'Ávila e Tatiana Rocha pela preciosa ajuda, muitas vezes espontânea, que me deram;

Aos colegas do Nanook Ensemble: André Fidelis, Alisson Silva, Danilo Valadão Gabriel Sobral, Juliano Valle, Paulo Santana, Vinícius Amaro e Vítor Rios (Compositores); Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> José Maurício Brandão (regente); Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Regina Cajazeira, Flávio Hamaoka (Flauta); Lucas Andrade, Felipe Souza (Clarineta); Rodrigo Rodrigues (Oboé); Uruhay Pereira (Fagote); Mário Soares, Junio Santana, Jefferson Souza (Violino); Neiva Salu, Davi Cerqueira (Viola) e André Eugenio (Violoncelo) pela rica experiência de trabalho que compartilhamos;

Aos meus pais Norma e Odimar Seixas pela educação que me proporcionaram;

À Joana Paula Oliveira pela paciência, apoio, envolvimento e por ouvir atentamente as leituras dos originais dessa tese;

Aos autores que visitei nas consultas bibliográficas e filmográficas;

Aos colegas instrumentistas Jefferson Souza e André Eugenio pela solicitude e competência nas consultas que fiz sobre possibilidades sonoras dos seus respectivos instrumentos;

À FAPESB e à CAPES, pelo apoio financeiro;

Ao meu orientador Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Paulo Costa Lima e meu co-orientador Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Guilherme Maia de Jesus pela valiosa contribuição que ofereceram à esse trabalho;

Ao Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Ângelo Castro, ao Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> José Maurício Brandão e à Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Conceição Perrone que, na banca final, ofereceram sugestões preciosas à essa pesquisa;

Aos queridos mestres: Agnaldo Ribeiro; Georgina Lemos (*in memoriam*), Lindembergue Cardoso (*in memoriam*) e Paulo Gondim pela riquíssima oportunidade de convivência, pelo incentivo, exemplo de generosidade, apoio e aprendizado que me proporcionaram durante o curso de graduação em composição musical;

Aos queridos sobrinhos Ana Luísa, Felipe, Juliana e Mila, por existirem.

Muito obrigado por possibilitarem essa experiência e por fazerem parte dela.

“Tudo é música, meu amigo.  
No princípio era o dó, e o dó fez-se ré...”

Machado de Assis

SEIXAS, Luís Cláudio Pires. Sertaniando: Relações entre música e imagens visuais em Boi Aruá. 346 f. 2014. Tese (Doutorado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, 2014.

## RESUMO

Essa pesquisa busca entender o caminho percorrido pelo compositor Ernst Widmer em resposta ao desafio de se referir ao sertão nordestino em “Boi Aruá”, um filme de desenho animado de Chico Liberato, cujo roteiro escrito por Alba Liberato, parte da história mítica de um boi encantado, impossível de ser capturado. Para tanto, inicialmente, esse filme foi localizado na tradição do cinema brasileiro e no contexto dos filmes de animação (capítulo 1). A modelagem conceitual desse estudo é feita pelos atributos sertanejos da aridez, intrepidez e encantamento que além de orientarem o esforço reflexivo aqui empreendido, aparecem refletidos nas reações criativas produzidas a partir dessa pesquisa.

Com o objetivo de facilitar as reflexões analíticas empreendidas em “Sertania”, que é a versão para concerto da música composta por Widmer para “Boi Aruá” e suas relações com imagens visuais foram discutidos alguns aspectos da música fílmica a partir dessa obra audiovisual (capítulo 2) para então, após uma visita ao sertão enquanto contexto gerador de narrativas (capítulo 3), ambientar a pesquisa com o objetivo de facilitar uma aproximação com esse local, com seu povo e sua cultura.

A partir daí foi realizado um mergulho analítico (capítulo 4) em “Boi Aruá” e na música orquestral composta por Widmer para apoiá-lo partindo-se de hipóteses que desconfiavam que (1) essa música estaria estruturada em torno do conceito de simetria e que (2) a aplicação musical desse conceito, nessa obra, estaria orientando escolhas no campo das alturas. A confirmação de tais hipóteses implicou na percepção de alguns recursos técnicos usados por Widmer que incluem um extenso trabalho motivico e grafismos usados de modo peculiar. Além disso, o conteúdo simbólico do roteiro de “Boi Aruá” inspirou uma leitura simbólica que o relaciona numericamente com “Sertania”.

Como se trata de uma pesquisa focada em composição musical, os atributos representáveis do sertão inspiraram soluções criativas em peças musicais compostas como reações ao observado analiticamente (capítulo 5). As conclusões e recomendações para favorecerem futuras realizações, por fim, fecham esse texto (capítulo 6).

**Palavras-chave:** Ernst Widmer, Boi Aruá, Sertania, Música fílmica, Desenho animado.

SEIXAS, Luís Cláudio Pires. Sertaniando: Relations between music e visual imagens in Boi Aruá. 346 pp. 2014. Doctoral Thesis – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, 2014.

## ABSTRACT

This Research seeks to understand the way Ernst Widmer went about responding to the challenge to depict the northeastern *sertão* in “Boi Aruá”. An animation film by Chico Liberato, whose screenplay written by Alba Liberato tells the mythical story of a bull impossible to catch. To do so, initially, this film localized in the context of traditional Brazilian cinema (Chapter 1). The conceptual modeling of this study is done using the attributes of dryness, intrepidity and enchantment that, besides guiding the efforts of reflection undertaken here, are apparent in the creative reactions produced as result of this research.

Having as a goal to facilitate analytical reflections undertaken in “Sertania”, which is the concert version of the music composed by Widmer to “Boi Aruá”, and its relationship to visual images, some aspects of film music were discussed using this audiovisual piece (Chapter 2) to guide this research, after a visit to *sertão* as a context generator of narratives, with the objective of facilitating a better understanding of this place, its people and local culture.

Then, a profound analysis (Chapter 4) was done of the movie and of the orchestral music composed by Widmer to support it departing from hypotheses that suspected that (1) the music would be structured around the concept of symmetry and (2) that the musical application of this concept would be guiding choices in the pitch field. The confirmation of such hypotheses had implications on the perception of some technical resources used by Widmer which include an extensive development of motifs and drawings used in a peculiar way. In addition, the symbolical content of the screenplay of “Boi Aruá” inspired a symbolic reading that relates it numerically with “Sertania”.

Since this research focused on musical composition, the representational attributes of the *sertão* inspired creative solutions in musical pieces composed as reactions to what was analytically observed (Chapter 5). Finally, conclusions and recommendations to improve future work in this field close this text (Chapter 6).

**Keywords:** Ernst Widmer, Boi Aruá, Sertania, Film music, animation.

## SUMÁRIO

<b>1 APRESENTAÇÃO DA PESQUISA</b> .....	13
1.1 INTRODUÇÃO.....	13
1.2 O LUGAR DE BOI ARUÁ NA TRADIÇÃO DO CINEMA BRASILEIRO E NO CONTEXTO DOS FILMES DE ANIMAÇÃO .....	15
<b>1.2.1 Cinema Brasileiro com Temática Nordestina</b> .....	15
<b>1.2.2 Cinema de Cordel</b> .....	16
<b>1.2.3 Filme de Cangaço</b> .....	16
1.3 TRAÇOS CINEMANOVISTAS EM BOI ARUÁ.....	18
1.4 A MÚSICA DE BOI ARUÁ NO CONTEXTO DO CINEMA DE ANIMAÇÃO ..	22
<b>1.4.1 Música em Filmes de Animação</b> .....	24
<b>1.4.2 Sertania</b> .....	26
1.5 JUSTIFICATIVA .....	28
1.6 METODOLOGIA.....	30
1.7 MODELAGEM CONCEITUAL.....	32
1.8 CONTEÚDO DOS CAPÍTULOS .....	32
<b>1.8.1 . Apresentação da Pesquisa</b> .....	32
<b>1.8.2 . Alguns Aspectos da Música Fílmica A Partir de Boi Aruá</b> .....	33
<b>1.8.3 . O Sertão Enquanto Contexto Gerador de Narrativas</b> .....	33
<b>1.8.4 . Mergulho Analítico</b> .....	34
<b>1.8.5 . Memorial</b> .....	36
<b>1.8.6 . Conclusão</b> .....	37
<b>2 ALGUNS ASPECTOS DA MÚSICA FÍLMICA A PARTIR DE BOI ARUÁ...</b>	39
2.1 COLABORAÇÃO ENTRE COMPOSITOR E DIRETOR .....	39
2.2 O LUGAR DA MÚSICA NO ESPAÇO FÍLMICO.....	41
2.3 USO DE CANÇÕES EM FILMES .....	42
2.4 PARADIGMAS DO CINEMA CLÁSSICO APLICADOS NA ANÁLISE DE BOI ARUÁ.....	44
<b>2.4.1 Reflexões Sobre a Noção de Cinema Clássico</b> .....	45
<b>2.4.2 A Noção de Espaço Cênico e a Perspectiva do Apreciador</b> .....	49
<b>2.4.3 Princípios e Funções da Música no Cinema Clássico: “O Modelo de Max Steiner”</b> .....	52
<b>2.4.4 Outras Abordagens Sobre as Funções da Música em Filmes</b> .....	70
<b>3 O SERTÃO ENQUANTO CONTEXTO GERADOR DE NARRATIVAS</b> .....	72
3.1 O DISCURSO .....	72
3.2 ARIDEZ .....	73
<b>3.2.1 O Nordeste</b> .....	74
<b>3.2.2 O Sertão</b> .....	74
<b>3.2.3 Clima Semi-Árido</b> .....	75
<b>3.2.4 Biodiversidade</b> .....	75
3.3 INTREPIDEZ .....	77
<b>3.3.1 Sertão Medieval</b> .....	79
<b>3.3.2 Formação Étnica do Povo Sertanejo</b> .....	79

3.3.2.3 Europeus e indígenas.....	79
3.3.2.4 Os Africanos, os Indígenas e a Escravidão.....	81
3.3.2.5 A Ocupação da Terra.....	83
3.3.2.6 Organização Social e Familiar.....	86
<b>3.3.3 Relações de Trabalho.....</b>	<b>86</b>
3.3.3.1 Quarteação.....	87
3.3.3.2 Parceria.....	87
<b>3.3.4 Participação Política.....</b>	<b>87</b>
<b>3.3.5 O Banditismo.....</b>	<b>88</b>
3.3.5.1 O Cangaço.....	89
3.4 ENCANTAMENTO.....	91
<b>3.4.1 Religiosidade.....</b>	<b>92</b>
3.4.1.2 O Batismo.....	92
3.4.1.3 Antônio Conselheiro.....	94
3.4.1.4 Pedro Batista.....	95
3.4.1.5 O Sebastianismo.....	96
<b>4.MERGULHO ANALÍTICO.....</b>	<b>98</b>
4.1 PRESSUPOSTOS ANALÍTICOS.....	99
<b>4.2.1 Modelagem Conceitual.....</b>	<b>100</b>
<b>4.2.2 Hipóteses.....</b>	<b>100</b>
4.3 SERTANIA.....	100
<b>4.3.1 Novas Sonoridades.....</b>	<b>101</b>
<b>4.3.2 Coerência.....</b>	<b>104</b>
4.4 ARIDEZ.....	105
<b>4.4.1 Trabalho Motivico.....</b>	<b>106</b>
4.4.1.1 Motivos com Três Notas.....	107
4.4.1.2 Motivos com Quatro Notas.....	110
4.4.1.3 Quiálteras com Cinco Notas.....	112
4.5 INTREPIDEZ.....	113
<b>4.5.1 Bifonia.....</b>	<b>116</b>
<b>4.5.2 Heterofonia.....</b>	<b>116</b>
4.6 ENCANTAMENTO.....	117
<b>4.6.1 Série e Simetria.....</b>	<b>118</b>
4.6.1.1 Possível Dedução da Série.....	120
<b>4.6.2 Grafismos.....</b>	<b>122</b>
<b>4.6.3 “Os Brasões”.....</b>	<b>123</b>
4.6.3.1 Urubu.....	126
4.6.3.2 Vaqueiro.....	128
4.6.3.3 Iaiá com Menino.....	128
4.6.3.4 Lôro.....	129
4.6.3.5 Boi Aruá.....	130
4.6.3.6 Mar de bois.....	131
<b>4.6.4 Tema Principal.....</b>	<b>132</b>
<b>4.6.5 Trabalho Temático.....</b>	<b>134</b>
<b>4.6.6 O Berrante.....</b>	<b>137</b>
4.7 REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA.....	138
<b>4.7.1 Interpretação Simbólica.....</b>	<b>139</b>

<b>5 MEMORIAL</b> .....	142
5.1 INTRODUÇÃO.....	142
<b>5.1.1 Compôr e Inventar</b> .....	142
5.2 ARIDEZ .....	145
<b>5.2.1 A Música Composta para o Filme “Nanook do Norte”</b> .....	145
5.2.1.2 <i>A Escala Octatônica</i> .....	149
<b>5.2.2 A Música Composta para o Filme “Nóia”</b> .....	150
5.2.2.1 <i>Tensão</i> .....	152
5.2.2.2 <i>Método de Trabalho</i> .....	155
5.2.2.3 <i>Recursos Técnicos</i> .....	155
<b>5.2.3 “Aboio em Forma Sonata”, para Orquestra Sinfônica</b> .....	155
5.2.3.1 <i>Material Temático Inicial</i> .....	156
5.3 INTREPIDEZ .....	157
<b>5.3.1 Micropolifonia</b> .....	159
<b>5.3.2 “Eco Áspero”</b> .....	161
<b>5.3.3 A Forma Sonata</b> .....	163
<b>5.3.4 Estrutura de “Aboio em Forma Sonata”</b> .....	165
<b>5.3.5 “Música Aquática” , para conjunto de câmara</b> .....	166
5.3.5.1 <i>Aspecto Harmônico</i> .....	167
5.3.5.2 <i>Intervalos em Ordem Crescente de seu Nível de Dissonância</i> .....	168
5.3.5.3 <i>Simultaneidades Iniciais</i> .....	170
5.3.5.4 <i>Sogetto Cavato</i> .....	172
5.3.5.5 <i>Time Point</i> .....	173
5.4 ENCANTAMENTO .....	175
5.4.1 “Música Aquática” .....	175
5.4.1.1 <i>Representação Simbólica do Ciclo da Água</i> .....	175
5.4.1.2 <i>Âmbitos Abrangidos nas Representações de Cada Estado Físico</i> .....	177
5.4.1.3 <i>Aspecto Melódico</i> .....	178
5.4.1.4 <i>Estrutura de “Música Aquática”</i> .....	178
<b>5.4.2 “Aboio em Forma Sonata”</b> .....	<b>179</b>
<b>6 CONCLUSÃO</b> .....	184
6.1 ARIDEZ .....	185
<b>6.1.1 Boi Aruá</b> .....	185
<b>6.1.2 Sertania</b> .....	185
<b>6.1.3 Resultados Conseguídos</b> .....	185
6.2 INTREPIDEZ .....	185
<b>6.2.1 Boi Aruá</b> .....	186
<b>6.2.2 Sertania</b> .....	186
<b>6.2.3 Resultados Conseguídos</b> .....	186
6.3 ENCANTAMENTO .....	187
<b>6.3.1 Boi Aruá</b> .....	187
<b>6.3.2 Sertania</b> .....	187
<b>6.3.3 Resultados Conseguídos</b> .....	187
6.4 BOI ARUÁ EM DVD (2004): UMA NOVA VERSÃO?.....	188
6.5 RECOMENDAÇÕES.....	190

<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	191
<b>REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS</b> .....	203
<b>APÊNDICES</b> .....	204
APÊNDICE A - Entrevista com Chico Liberato.....	205
APÊNDICE B - Entrevista com Alba Liberato.....	216
APÊNDICE C - Entrevista com Rafael Villanueva.....	220
APÊNDICE D - Entrevista com José Coelho Barreto.....	222
APÊNDICE E - Tabelas com Coleção de Simultaneidades.....	224
APÊNDICE F - Roteiro do filme “Nóia” com as partituras musicais.....	233
APÊNDICE G - Partitura da música composta para o filme “Nanook do Norte” .....	244
APÊNDICE H - Partitura de “Música Aquática”, para conjunto de câmara.....	265
APÊNDICE I - Partitura de “Aboio em Forma Sonata”, para orquestra sinfônica.....	279
<b>ANEXOS</b> .....	297
ANEXO A Partitura Manuscrita de “Sertania”.....	298
ANEXO B Autorização para Publicação da Entrevista Concedida por Chico Liberato .....	343
ANEXO C Autorização para Publicação da Entrevista Concedida por Alba Liberato.....	344
ANEXO D Autorização para Publicação da Entrevista Concedida por Rafael Villanueva.....	345
ANEXO E Autorização para Publicação da Entrevista Concedida por José Coelho Barreto.....	346



## 1 APRESENTAÇÃO DA PESQUISA

### 1.1 INTRODUÇÃO

Essa pesquisa busca entender o caminho percorrido pelo compositor Ernst Widmer em resposta ao desafio de se referir musicalmente ao sertão nordestino num contexto narrativo fílmico e, a partir daí, produzir reações à guisa de composições musicais.

As bases teóricas nas quais esse estudo se apóia, abrangem no seu escopo uma aproximação com a literatura que trata do estudo sobre as relações entre música e cinema uma vez que o objeto de estudo dessa pesquisa é a música orquestral composta por Ernst Widmer para o desenho animado “Boi Aruá”. Como esse filme está ambientado no sertão nordestino foi necessária também uma aproximação com a literatura capaz de definir o sertão nordestino enquanto contexto gerador de narrativas.

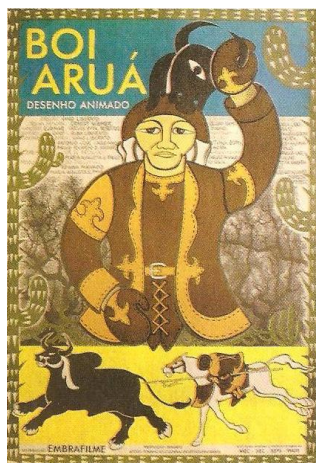
O mergulho analítico empreendido nessa pesquisa foi facilitado pela aproximação teórica com a aplicação do conceito de simetria em música e aconteceu em duas frentes complementares: A análise de Sertania, na qual se buscou evidências de artifícios e estratégias de Widmer para se referir ao sertão nordestino e a análise de como essa peça musical funciona no filme Boi Aruá. Além das músicas e dos diálogos, há, nessa trilha sonora, sons tipicamente sertanejos gravados *in loco* por Chico Liberato e outros incluídos na partitura de Widmer na forma de efeitos sonoros prescritos para os instrumentos da orquestra.

Esse estudo observou que a escassez, própria de um ambiente árido como o sertão, aparece representada simbolicamente na partitura de “Sertania” por um tema “inarredavelmente presente”, nos termos de Widmer, que resultou num extensivo trabalho motivico. Também foi notado o uso de recursos técnicos como a bifonia, a heterofonia, o uso de grafismos orientando escolhas no campo das alturas e o trabalho temático desenvolvido a partir de uma série dodecafônica. Foi proposta uma interpretação simbólica da música de Widmer que, embora seja uma construção subjetiva, se mantém coerente ao estabelecer relações numéricas da partitura musical com elementos do roteiro do filme.

Inicialmente, Chico Liberato se viu diante do desafio de criar um filme de animação com uma temática nordestina e com um estilo de desenho genuinamente nacional. Provocado por Rubem Valentim, um artista plástico baiano amigo seu, Liberato acabou encontrando nas ilustrações da literatura de cordel a inspiração para trabalhar num estilo de desenho batizado por Valentim como “riscadura brasileira”. Sobre essa escolha, Liberato comenta que:

O cinema de animação tem um poder muito grande e quem domina no mundo inteiro é a escola “Disneyana”... É mais pra distrair mesmo, engraçadinho, pitoresco... [feito apenas para o] entretenimento. E o desenho animado tem muito mais do que isso... [A idéia era] fazer um trabalho que [tivesse] um conteúdo significativo para a construção de uma consciência e que, além disso, também fosse brasileiro. (Apêndice A)

Embora houvesse um interesse antigo de Chico Liberato (artista plástico) e Ernst Widmer (compositor), amigos e parceiros artísticos, na realização de uma obra como Boi Aruá, a oportunidade para por essa idéia em prática surgiu quando o projeto do filme ganhou um concurso nacional, cujo edital viabilizou sua realização. Boi Aruá dá seqüência à parceria iniciada entre Liberato e Widmer em outro filme de animação, “Deus não está morto”<sup>1</sup>, que infelizmente se deteriorou e embora tenha sido restaurado posteriormente, na avaliação de Liberato, não conservou muito da música original.



Cartaz do filme Boi Aruá

Sob o ambiente árido e adverso, o universo simbólico do sertão do nordeste brasileiro é alimentado pela fantástica combinação das tradições indígena, africana e européia medieval. ‘Boi Aruá’ reproduz essa rica diversidade no estilo dos gravadores que ilustram os folhetins da literatura popular cantada e contada nas feiras livres, o cordel.

<sup>1</sup> O próprio Chico Liberato não está certo se o nome do filme é esse.

Relata a história de um fazendeiro orgulhoso cujo poder é desafiado sete vezes pela extraordinária aparição do Boi Aruá, o Boi Misterioso, até o derradeiro confronto quando se despoja das máscaras e celebra fraternalmente a vitória sobre si mesmo (Widmer, 1983).

Sobre a narrativa na qual se baseia esse filme de animação, Chico Liberato declara que:

O Boi Aruá” está referenciado em histórias da caatinga nordestina, das feiras, da literatura de cordel... Então, por séculos se falou muito desse mito do boi... E tem várias histórias sobre o boi impossível de ser pegado. O boi que desafia... O importante é pegar um personagem mitológico que nos desse a possibilidade de botar nossa imaginação pra fora e a do povo nordestino [também]. (Apêndice A)

Tendo como objetivo contextualizar a pesquisa aqui empreendida, nesta seção serão abordados os laços de pertencimento de Boi Aruá e sua música com as tradições do cinema brasileiro e com o cinema de animação, a partir de aspectos de representações cinematográficas do sertão nordestino, de possíveis vínculos de Boi Aruá com a tradição do Cinema Novo e será também apresentado um breve histórico do cinema de animação.

## 1.2 O LUGAR DE BOI ARUÁ NA TRADIÇÃO DO CINEMA BRASILEIRO E NO CONTEXTO DOS FILMES DE ANIMAÇÃO

### 1.2.1 Cinema Brasileiro com Temática Nordestina

O contexto sertanejo tem gerado inúmeras manifestações narrativas e servido como fonte de inspiração para muitas outras. Para que se possa incutir nesse texto uma visão mais abrangente sobre as relações entre música e cinema e, com isso, proporcionar um melhor entendimento do que se elegeu como foco, parece oportuno ampliar momentaneamente o foco. Nesse percurso, serão abordados outros tipos de produção cinematográfica que se referem ao nordeste brasileiro, especialmente os relacionados à sua região semi-árida, o sertão.

Desde as primeiras décadas do século XX, em praticamente todos os estados nordestinos, foram realizados filmes com temática nordestina. Merece destaque o “Ciclo de Recife”, que durou nove anos, e o trabalho de alguns pioneiros como Alexandre

Robatto Filho, na Bahia, Guilherme Rogato, em Alagoas e Walfredo Rodriguez, na Paraíba (Leal, 1982, p. 12).

Conforme Leal (1982), O “Ciclo Paraibano” começa no início da década de 60 com o documentário “Aruanda”. Sucesso de crítica na época do seu lançamento, esse filme é considerado um marco na produção cinematográfica brasileira por ser uma obra “barata, quase de cunho amadorístico, preocupada, não em mostrar a cultura nordestina, mas estudá-la” (Leal, 1982, p.78). Fazem ainda parte desse ciclo os documentários “Romeiros da Guia”, “Cajueiro Nordestino”, “Os Homens do Caranguejo” e “A Cabra na Região Semi-árida”.

Dentre as primeiras abordagens do sertão, especificamente, destacam-se os filmes “Lampião”, dirigido por Abraão Benjamim<sup>2</sup>, algumas produções de Glauber Rocha e as diversas adaptações de obras literárias, como “O Pagador de Promessas”, que foi premiado em Cannes, “Vidas Secas” e “Menino de Engenho”. Segundo Leal (1982):

Algumas outras produções, no entanto, “tentaram... Retratar o nordeste com... Técnicas primitivas... [E] conhecimentos restritos, não apenas no aspecto técnico, como cinematográfico (Leal, 1982, pp. 14-15).

### **1.2.2 Cinema de Cordel**

Leal (1982) usa a expressão “cinema de cordel” como sinônimo de “cinema romanceiro” e cita o curta-metragem “Roda e Outras Histórias”, de Sérgio Muniz; o longa-metragem “Proezas de Satanás na Vila do Leva e Traz”, de Paulo Gil e o documentário “Vitalino Lampião”, de Geraldo Sarno, como exemplos bem acabados desse estilo de expressão artística, inspirada na “estrutura e estilos do romanceiro” (Leal, 1982, p. 68) e que busca expressar o universo cultural do nordeste rural.

### **1.2.3 Filme de Cangaço**

---

<sup>2</sup> Leal (1982, p. 89) se refere a ele como Abraão Benjamim, enquanto que Jasmim (2006, p. 24) o chama de Benjamim Abrahão. Para evitar confusão será adotada, nesse texto, a nomenclatura de Leal (1982).

Ainda que muitos outros filmes tragam cangaceiros como personagens, o gênero “Filme de Cangaço”, como o considera Leal (1982), é um tipo de produção ambientada no sertão e que toma como paradigma de estrutura estético-dramática e visão sócio-política o filme “O Cangaceiro”, de Lima Barreto (Leal, 1982, p. 89; 97). Conforme Leal:

O gênero Filme-de-Cangaço representa uma só e única coisa: a negação dos autênticos valores culturais nordestinos... [Com] exclusiva preocupação comercial... [e] uma total ausência de criação artística... [nos] quais se cria uma verdade (inexistente histórica e socialmente) para esconder a realidade que não se deseja mostrar. (Leal, 1982, pp. 89; 97).

O enredo típico desse tipo de produção, de acordo com Leal (1982), aborda a questão da posse da terra e do poder despótico do latifundiário, apenas como ambientação, uma vez que essa questão jamais é aprofundada ou abordada criticamente. Essas narrativas, normalmente se dão a partir de questões pessoais dos personagens, tendo como fio condutor o idílio do “cangaceiro-bom”, que só se envolveu com o crime forçado pelas circunstâncias, e da “moça pacata e corajosa”. Eles vivem o sonho romântico de realizar uma união do tipo que, em inúmeros enredos escritos e/ou filmados, acabam “felizes para sempre”.

O apelo comercial desses filmes está no sexo, já que nessas produções a nudez é item obrigatório, e na violência, presente na forma de enforcamentos e nas mais diversas formas de martírio. Assim como nos filmes de faroeste, os duelos estão sempre presentes, sendo muito comum o uso da faca ou do punhal. Neles, o “bem” necessariamente vence o “mal”.

A fórmula na qual se baseia os filmes de cangaço inclui ainda personagens que, interpretando os moradores do vilarejo, servem para ambientar a história e os que se dividem entre o bem e o mal. É curioso notar que nesses filmes podem aparecer dois tipos de cangaceiro: o bom, que se torna bandido por conta de situações passadas e eventualmente poderá deixar o crime para viver seu grande amor, uma vez que no filme ele encarna o herói romântico, altruísta, ético e honrado, e o “cangaceiro mau”, cujo

passado nunca é revelado, que é violento, cruel e jamais se envolve amorosamente na trama.

Os ajudantes do “cangaceiro bom”, normalmente são os padres e os místicos (beatos, romeiros e penitentes). A moça, que com o “cangaceiro bom” compõe o par romântico central da história, é o ponto de ligação dos conflitos da trama e é sempre bonita, boa e caseira. As outras mulheres são cangaceiras, prostitutas e, como já foi dito, as habitantes da cidadezinha que ambienta o enredo.

Se o “cangaceiro bom” é jovem, esguio, astucioso e justo, a polícia, que junto com o latifundiário e seus jagunços encarnam o mau, age de forma pouco inteligente e não raras vezes o policial é um personagem gordo, baixo, cansado e se alcança seus objetivos momentaneamente, ao final sempre perde para o “cangaceiro bom”, investido no papel de herói. Em muitos desses filmes há uma valorização da roupa e do chapéu do “cangaceiro mau”, que beira o misticismo. É como se esses itens estivessem impregnados de uma força maligna ou de uma maldição (Leal, 1982, p. 89-104).

Mesmo não se encaixando no gênero “Filme de Cangaço”, uma iniciativa merece destaque pelo registro histórico dos cangaceiros e pelo pitoresco da farsa encenada por eles. Em 1936, Abraão Benjamim filmou Lampião e seu grupo como eles gostariam de ser lembrados. Nesse registro, do qual só restam 10 minutos, eles aparecem em situações da vida cotidiana, simulam combates, dançam, exibem suas armas e se preparam para um combate fictício. Talvez por exaltar demais a figura de Lampião e do seu bando nesse filme e em diversas fotografias, muitas das quais publicadas em jornais da época, Abraão foi assassinado em maio de 1938 (Jasmim, 2006, p. 25).

### 1.3 TRAÇOS CINEMANOVISTAS EM BOI ARUÁ

Embora os resultados estéticos conseguidos em Boi Aruá e na produção cinemanovista sejam distintos, considerar comparativamente Boi Aruá a partir do tipo de produção que caracteriza a obra de Glauber Rocha, pode, como se verá adiante, ser muito esclarecedor.

No início de 1964, os filmes “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, de Glauber Rocha, “Vidas Secas”, de Néelson Pereira dos Santos e “Os Fuzis”, de Ruy Guerra, inauguram uma nova proposta estética batizada de Cinema Novo (Malafaia, 2008, p. 202). A linguagem onírica do Cinema Novo se opõe ao tipo de produção feito em Hollywood, cujo modelo realista era imitado pela Vera Cruz, em São Paulo, e pelas comédias e musicais conhecidos por chanchadas, realizadas pela Atlântida, no Rio de Janeiro. Alguns autores defendem que, enquanto proposta, o Cinema Novo se encerra em 1968, mas Malafaia (2008) acredita que esse movimento vai até o início dos anos 1980. Segundo Maria Carvalho:

Essa produção pode ser classificada em três grandes áreas temáticas ligadas à vida em um país ainda fortemente rural: a escravidão, o misticismo religioso e a violência... Mais tarde os cineastas realizam filmes nos quais discutem acontecimentos políticos ocorridos no Brasil, bem como a transformação dos grandes centros urbanos com a modernização do país (Carvalho, 2011, pp. 292).

Um dos mais criativos e influentes nomes desse movimento foi o baiano Glauber Rocha. Influenciado por Buñuel, Eisenstein, Goddard e Francesco Rossi (Leal, p. 45, 1982) e reconhecido internacionalmente como um cineasta inovador, produziu uma obra cuja linguagem era bastante rica em símbolos. Em “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964), Glauber apresenta um sertão castigado pela seca, pela opressão, pela violência e pela fome, no qual a miséria é mostrada de forma violenta e com uma narrativa delirante, que aproxima esse discurso fílmico da alucinação ou do sonho. No entanto, no personagem “matador de cangaceiros, Antonio das Mortes... o realismo é o campo e seu modo de expressão” (Leal, 1982, p. 43). Nesse filme, a cena do massacre de Monte Santo foi inspirada em Eisenstein (Mascarello, 2011, p. 139). Na visão de Glauber Rocha: “Arte é a dimensão anárquica da matéria onírica” (Rocha, 2011, P. 63). Segundo Robert Stam:

Esteticamente... [O cinema novo] dialoga com correntes tão diversas como a montagem soviética, o surrealismo, o neo-realismo italiano, o teatro épico Brechtiano... e a *nouvelle vague* francesa (Stam, p. 119, 2010).

A mistura de tradição e experimentação tem resultado em obras intrigantes e, por isso, muito interessantes. Ainda que usem vocabulários estéticos distintos, a música e as imagens visuais, às vezes são colocadas no que se poderia chamar de contraponto

conceitual<sup>3</sup>. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, por exemplo, o nível de experimentação das imagens visuais não encontra paralelo na música de Villa-Lobos e o resultado, ainda assim, confirma o talento inovador desse cineasta. Parece haver, contudo, um elemento ideológico orientando as escolhas musicais de Rocha para seus filmes. Segundo Maia:

A julgar pela presença marcante de Villa-Lobos nas trilhas sonoras do Cinema Novo, ao menos no que diz respeito à música, a questão do ‘nacional’ teve mais importância do que a inovação estética e não se pode dizer que tenha havido uma relação muito próxima entre as vanguardas cinematográfica e musical dos anos [19]60 (Maia, 2013, p. 27)

Conforme dito anteriormente, Boi Aruá traz um tipo de arte gráfica inspirada nas xilogravuras usadas nos livretos de cordel. A popularidade desse tipo de literatura no semi-árido brasileiro é tal, que Chico Liberato se refere a esse estilo de desenho com uma denominação cunhada por Rubem Valentim, que o apelidou de “riscadura brasileira”. Essa busca por uma expressão artística com um caráter nacional e o posicionamento ideológico de Chico Liberato, declaradamente<sup>4</sup> antagônico a desenhos animados como os produzidos pelos estúdios Disney, aproximam Boi Aruá de alguns pressupostos característicos de alguns filmes do Cinema Novo, como a luta contra o imperialismo (Rocha, 1981, p. 71).

Os meios musicais usados por Widmer e Glauber Rocha guardam aproximações no uso de canções, cujas letras ambientam e comentam algumas cenas e da orquestra sinfônica, com sua rica e variada paleta de “cores sonoras”.

Tanto no Cinema Novo como em Boi Aruá o cordel, a religiosidade popular e o mito, são alguns dos elementos culturais do sertão que questionam o modelo hegemônico estadunidense já que, ao denunciar uma realidade social e política injusta acaba provocando a consciência crítica. Esse tipo de proposta em nada se parece com a perspectiva ideológica de Hollywood. O teórico e cineasta soviético Sergei Eisenstein,

---

<sup>3</sup>Contraponto Conceitual se refere ao uso simultâneo de referenciais estéticos diferenciados, não devendo ser confundido com Contraponto Audiovisual. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, as imagens visuais, separadamente, estão mais comprometidas em propor novidades estéticas que a música de Villa-Lobos.

<sup>4</sup>Veja a entrevista de Chico Liberato em “Apêndice A”.



embora considere que Griffith “representou para... os jovens diretores soviéticos dos anos [19]20... uma revelação” (Eisenstein, 2002, p. 181), constata certo conformismo social nos filmes clássicos de Hollywood, quando declara que: “a moral piedosa de seus filmes não se eleva além da acusação cristã de injustiça humana e em nenhuma parte de seus filmes soa um protesto contra a injustiça” (Eisenstein, 2002, p. 204). Segundo Eisenstein:

[No cinema russo] levamos a ação coletiva e de massa para a tela, em contraste com o individualismo e o drama... do cinema burguês... insistindo em uma compreensão da massa como herói (Eisenstein, 2002, p. 24).

O conteúdo veiculado, ao ser tratado no plano metafórico, problematiza o que é abordado de modo mais subjetivo, permitindo assim uma interpretação mais ampla. Há momentos em *Boi Aruá* que, à Glauber Rocha, devaneios visuais quebram momentaneamente o nexos narrativo colaborando para descondicionar o olhar. Segundo Glauber Rocha, conforme citação de Maia: “... O Cinema Novo buscava... ‘Alfabetizar, informar, educar e conscientizar as massas... Alienadas’” (Maia, 2013, p. 30).

Foram observados vários trechos musicais não identificados nos créditos do filme, que são tão distantes tematicamente do proposto por *Sertania* e pela narrativa fílmica, que parecem improvisações livres e aparentemente comprometidas apenas em fazer com que ocorram momentos de sincronia entre eventos musicais e imagens visuais. Conforme foi observado no mergulho analítico, o interesse pela sincronia demonstrado nessa nova versão do filme é tal que, em alguns momentos, chega a comprometer a continuidade fílmica.

Embora o conceito de adequação inspire desconfiança pelo alto grau de subjetividade que traz e por depender de intenções particulares de um diretor, é muito difícil defender que ele exista numa cena<sup>5</sup> como a que precede uma das perseguições do *Boi Aruá* pelo vaqueiro. Esse momento antecede uma situação perigosa e emocionalmente tensa. No entanto, a tensão musical já estabelecida pela música segundos antes é inexplicavelmente interrompida com uma música calma e, sem qualquer razão aparente, retomada em seguida.

---

<sup>5</sup>A cena descrita acontece entre 10:40 min. e 11:15 min. do início do filme.

#### 1.4 A MÚSICA DE BOI ARUÁ NO CONTEXTO DO CINEMA DE ANIMAÇÃO

Quando uma produção audiovisual cria a ilusão de movimento em personagens, cenários, formas abstratas ou objetos, diz-se que se trata de um filme de animação. Esse efeito é conseguido pela projeção acelerada de imagens com pequenas variações, correspondentes à decupagem dessa movimentação. Entretanto, se essa impressão de movimento é conseguida através do desenho, esse tipo de produção é conhecida por desenho animado.

A diversidade de abordagens estéticas e temáticas já visitadas por inúmeros realizadores tem feito do desenho animado um campo de atuação fílmico muito valorizado enquanto meio expressivo. Embora suas produções tradicionalmente exijam aportes financeiros mais elevados do que filmes com atores vivos, as platéias já numerosas hoje em dia e o grande número de festivais em todo o mundo dedicados a esses filmes parecem compensar tanto investimento técnico, criativo e financeiro. Contudo, as novas tecnologias disponíveis diminuíram os custos necessários à essas aventuras criativas tornando os novos animadores menos dependentes dos grandes estúdios.

Embora “O Kaiser” (1917), de Álvaro Martins (Seth) seja considerado o primeiro desenho animado brasileiro, personagens tipicamente brasileiros só apareceriam meses mais tarde em “O Tico Tico” (1917), de Hadock Lobo. Considerado o pioneiro do desenho animado na Bahia, Chico Liberato goza de prestígio internacional com um tipo de traço inspirado nas xilogravuras dos livretos de cordel (Gomes, 2008, pp.3-15).

O Brasil e seus animadores têm crescido em visibilidade internacional e o panorama da animação brasileira atual pode ser avaliado com base no grande e crescente sucesso do maior evento regular de animação das américas e o segundo no mundo, realizado no Brasil: O *Anima Mundi* (Gomes, 2008, p.22). Se há 21 anos esse festival “ocupava uma sala de cinema com 90 lugares, a sua 21ª edição, em 2013, movimentou até 100 mil pessoas” contando com a participação de 485 filmes de todo o mundo, que foram apresentados no Rio de Janeiro (Fundação Progresso e Oi Futuro) e em São Paulo (Espaço Itaú de Cinema e Cine Lido). Além da exibição de filmes, esse festival oferece

várias oficinas e cursos relacionados ao contexto de animação (Revista Galileu nº 265, agosto de 2013)

De acordo com Norman McLaren, conforme citado por Nogueira: “A animação não é a arte do desenho que se move, mas, antes, a arte dos movimentos que são desenhados” (Nogueira, 2010, p. 59). É esta propriedade de conferir a impressão de ânimo a entidades que não o possuem, que justifica a denominação de animação a esse tipo de produção. Embora em algumas fontes, filmes de animação e desenhos animados sejam tratados indistintamente, vale salientar que desenho animado é um tipo de filme de animação. Bordwell e Thompson esclarecem que: “Animação não é um gênero, é um meio e pode expressar qualquer gênero”<sup>6</sup> (Bordwell e Thompson, 2008, p.370).

A retina retém imagens por um curto período de tempo após o estímulo ser removido. Por isso, quando exposta a uma sucessão rápida de estímulos visuais parecidos, em posições ligeiramente diferentes, a mente cria a ilusão de movimento. Essa característica da percepção humana foi primeiro descrita por Hugo Munsterberg que a denominou de fenômeno phi (Andrew, 2002, p. 28). Os filmes de animação são aqueles que, quando projetados, possuem a propriedade de conferir a ilusão de movimento ou ânimo a entidades que não o possuem. Os filmes com atores humanos são chamados *live action movies* (filmes com ação viva). (Davis, 1999, p. 179).

Se animação, etimologicamente, significa “dar vida ou alma”, desenho animado é uma técnica de animação que nos seus primórdios consistia em dispor graficamente no papel ou em celulóide as imagens correspondentes à decomposição de um movimento para que, quando projetadas de forma contínua e rápida, resultem na ilusão de que tais movimentos de fato ocorrem. Hoje em dia o trabalho dos animadores tem sido facilitado por programas de computador específicos para a animação, economizando tempo e os recursos financeiros.

Além desse tipo de animação existem ainda filmes de truques, nos quais a filmagem é interrompida para que se acrescente ou se retire objetos e/ou personagens para que

---

<sup>6</sup> “Animation is not a genre, it's a medium. And it can express any genre.” (Bordwell e Thompson, 2008, p.370)

resulte, respectivamente, na “mágica” aparição ou desaparecimento deles; o teatro de sombras no qual sombras imitam a forma de objetos ou personagens que assim ganham vida; a animação abstrata, que usa formas, cores e sons de forma livre e, ainda, os filmes que misturam atores reais com personagens ou objetos desenhados, dentre outros.

Há ainda filmes que misturam atores humanos com personagens desenhados como em “Uma Cilada para Roger Rabbit” (Who Framed Roger Rabbit. Robert Zemeckisi, 1988), por exemplo. Esse tipo de produção tem início em 1923 com Walt Disney na série “Alice no País dos Desenhos Animados” (Barboza, 2007, p. 9) e outros, mais conhecidos por *stop motion*.

*Stop motion* é um tipo de produção semelhante aos “filmes de truques”, mas sem a pretensão de parecer que alguma “mágica” acontece. Nesses filmes o movimento aparente dos personagens ou objetos resulta da filmagem interrompida, para que se mude de posição o que deve parecer em movimento, quando o filme for exibido. Assim, eventualmente, qualquer objeto manipulável pode se tornar um personagem em movimento.

#### **1.4.1 Música em Filmes de Animação**

O primeiro filme de animação sonoro foi “SteamboatWillie” (1928), trazendo como protagonista Mickey Mouse, criado por Disney (Barboza, 2007, p. 9). Inicialmente, a música para filmes de animação consistia numa coletânea de trechos de diferentes melodias. De acordo com Davis, o padrão a ser seguido posteriormente, com música original, íntegra e interessante foi estabelecido pelos compositores Scott Bradley, que musicou muitos filmes de “Tom e Jerry” e Carl Stalling, da Warner Bros. (Davis, 1999, pp. 179-180).

Um dos problemas enfrentados por Bradley e Stalling era a irregularidade rítmica da ação, uma vez que almejavam um acompanhamento musical que parecesse regular. Compassos com métrica alternada e variações no andamento ajudam a contornar essa situação, mas, em alguns casos, a solução encontrada foi a criação de uma linha melódica que abrangesse uma seqüência inteira e cujo acompanhamento trouxesse os

ataques sincronizados com a ação das imagens. A sincronia de praticamente todo movimento da imagem com a música, conhecida como “Mickey-mousing”, é uma das características mais marcantes dessa abordagem, que conta também com a inclusão de paródias de músicas conhecidas em versões humorísticas (Davis, 1999, p. 180).

Sobre a composição de músicas para filmes de animação, Davis declara que “O escopo criativo é amplo e, embora o processo seja difícil, algumas vezes, animação pode estar entre os gêneros mais inspiradores e divertidos de composição para filmes”<sup>7</sup> (Davis, 1999, p.18). Sobre o tipo de efeitos sonoros usados em filmes de animação para ilustrar movimento, especialmente nos infantis cômicos, Chion (1994, p. 121) afirma que “a questão não é imitar o ruído produzido pela coisa, mas evocar o movimento da coisa por meio de isomorfismo, que é, por similaridade de movimento entre o som e o movimento que ele representa.”<sup>8</sup>

*Fantasia* (*Fantasy*. Norman Ferguson, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, 1940), produzido pelos estúdios Disney, é um tipo de filme de animação que combina imagens com música de concerto, de modo que a música e as imagens assumem o mesmo nível de importância (Barboza, 2007, p. 15). Uma versão abstrata dessa concepção está exemplificada em “Opus” (1922) com desenhos e direção do alemão Walter Ruttmann.

A era de ouro dos filmes de animação, segundo Beauchamp (2005), acaba com a chegada da Televisão, nos anos 1940. Além dos pioneiros Scott Bradley e Carl Stalling, merece destaque os trabalhos de Hoyt Curtain (Hanna Barbera; Henry Mancini (“A Pantera Cor-de-Rosa”) e Vinci Guaraldi (“Charlie Brown”) (Beauchamp, 2005, p. 45).

Em *Boi Aruá* não há qualquer intenção cômica ou infantil. Conforme será visto adiante, a sincronia aparece obsessivamente em *Boi Aruá*, num fluxo musical quase ininterrupto e sem grandes investimentos no universo emocional ou psicológico dos personagens. Embora essa pesquisa não pretenda investir na percepção estética, parece oportuno comentar que, de acordo com o modo como o sistema nervoso humano processa

---

<sup>7</sup> “The creative scope is wide, and though the process is difficult, at times, animation can be among the most inspiring and fun genres of film scoring” (Davis, 1999, p.18).

<sup>8</sup> “The point is not to imitate the noise produced by the thing, but to evoke the things’ movement by means of isomorphism, that is, by similarity of movement between the sound and the movement it represents”.

informações, a música tenderá a perder sua força enquanto evento sonoro se usada continuamente já que, segundo Guyton: “A fadiga sináptica significa simplesmente que o sinal torna-se progressivamente mais fraco quanto mais prolongado é o período de excitação” (Guyton, 1984, p. 507).

#### **1.4.2 Sertania**

Composta para o filme “Boi Aruá, “Sertania: Sinfonia do Sertão, op. 138” (1983) de Ernst Widmer, foi escrita para a orquestra sinfônica, violão e voz soprano. Nessa trilha sonora encontram-se ainda gravações autóctones, que incluem um grupo que toca forró, que é como se denominam os bailes dançantes em algumas localidades do interior nordestino. Esse grupo foi arregimentado por Carlos Pitta e é fruto de uma pesquisa orientada por Widmer. Há, contudo, outras peças musicais não identificadas no D.V.D. de “Boi Aruá” relançado em 2004. Além disso, de acordo com os créditos finais do filme, foi incluída outra peça de Widmer, “Côco”, a título de “música complementar” (sic).

Um aspecto interessante dessa parceria artística que resultou em Boi Aruá é a liberdade da qual Widmer gozou nas funções de compositor, diretor musical e regente. A confiança de Liberato no seu parceiro fica evidente quando, se referindo a Widmer em entrevista concedida a esse pesquisador, diz que: “Ele era o diretor de tudo”.

O solo de violão foi composto por Robério Soares que, após muita insistência, conseguiu fazer chegar a Widmer uma gravação sua executando-o e, como foi considerada pertinente, acabou merecendo sua inclusão no filme. A incorporação da canção de Elomar e da música tocada pelo grupo de forró na trilha sonora do filme demonstra uma preocupação de Widmer em se aproximar de uma sonoridade autenticamente sertaneja.

A parte orquestral da música também demandou pesquisa. Gravações de registros sonoros característicos do sertão foram encomendadas por Widmer a Chico Liberato

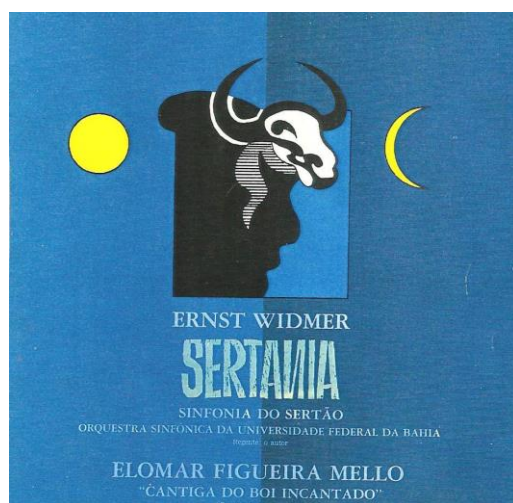
que, em viagens pelo interior baiano, coletou farto material sonoro bastante representativo do sertão.

Se a busca artística pela essência do sertão serviu de animo ao ímpeto criativo de Widmer, Chico Liberato parece também valorizar muito essa busca, quando afirma que: “O processo é que nos traz as essências todas” (Apêndice A), sugerindo com isso que o resultado conseguido por ambos, em Boi Aruá, foi fruto de um trabalho diligente nessa direção e, talvez por isso, eles tenham conseguido, com esse investimento criativo, um tecido simbólico mais rico e com relações menos explícitas.

“Sertania” é ambientada no sertão nordestino. Um ambiente inóspito, cuja atmosfera é evocada pela música. É interessante observar o que o próprio Widmer relata na contra capa do disco (L.P.):

... Aproveitamento, adaptação e arranjo de material autóctone fatalmente o deturpam... Tentei amenizar a inevitável deturpação, reforçando propositadamente asperezas, depurando a opulência do aparato sinfônico a uma ascese de escassez e estruturando a forma de tal modo que a sinfonia possa tornar-se retrato fiel da intrepidez, do rigor, da essência do universo do sertão (Widmer, 1983).

Dessa forma, fica evidente uma abordagem composicional consciente da importância de se ressaltar musicalmente algumas particularidades do ambiente em questão, na tentativa de traduzir sinfonicamente um universo com características tão marcantes e peculiares como o sertão.



Capa do L.P. de Sertania

Elementos etnologicamente característicos são importantíssimos quando se busca estabelecer a atmosfera de um lugar em um determinado período histórico. Alguns instrumentos usados como o agogô, o caxixi, o chicote, o chocalho de lata, o cowbell, o pandeiro e o triângulo estão intimamente relacionados com o cenário sonoro da região e podem, eventualmente, sugerir sonoramente o sertão, cuja aridez e aspereza, em Sertania, é evocada tanto pelos instrumentos de percussão, como pela sonoridade nada suave das cordas friccionadas atrás do cavalete, pelos apitos de madeira, pelas flautas e oboés em “flatterzunge”, pelos metais com o timbre alterado, resultante da emissão com surdina de papelão e pelo piano que, dentre outras técnicas não tradicionais, tem suas cordas friccionadas por um copo emborcado e os bordões raspados com uma moeda.

### 1.5 JUSTIFICATIVA

O responsável pela composição, direção musical e montagem da música com o filme, como já foi dito, foi o compositor Suíço, naturalizado Brasileiro, Ernst Widmer. Compositor prolífico e com uma obra premiadíssima, que inclui a Ordem do Mérito do Estado da Bahia, foi membro fundador do Grupo de Compositores da Bahia<sup>9</sup> (G.C.B.) e professor da Escola de Música da UFBA de 1956 a 1989, quando faleceu.

Nascido em Aarau, na Suíça, em 1927, aos 29 anos Ernst Widmer transferiu-se para o Brasil e aos 40 tornou-se brasileiro. Em sua premiadíssima obra percebem-se os meios de produção acadêmica, em técnicas de composição européia, convivendo com o universo cultural local de forma franca e deliberada. Ao que parece, a convivência com o G.C.B.<sup>10</sup> teria facilitado essa fusão de estilos, já que, segundo Widmer:

O movimento do grupo é anti-escola, descondicionador, paradoxal... permitiu-me vislumbrar que o dual está virando Trial... E o temido choque de estilos eclético. Eclético como ‘estilo’ de uma época sincrética (Widmer, 1985, p. 70).

<sup>9</sup> O “Grupo de Compositores da Bahia” (G.C.B.), de acordo com Gomes (2002), atuou entre 1966 e 1973, tendo como membros Ernst Widmer, Fernando Cerqueira, Jamily Oliveira, Milton Gomes, Rinaldo Rossi, Nicolau Kokron yoo, Antonio José Santana Martins, Lindembergue Cardoso, Carlos Carvalho, Carmén Mettig Rocha, Walter Smetak, Rufo Herrera, Agnaldo Ribeiro, Marco Antonio Guimarães, Lucemar Ferreira, Alda Oliveira e Ilza Costa (Gomes, 2002, p. 1; Nogueira, p. 21, 1997).

<sup>10</sup> G.C.B. : Grupo de Compositores da Bahia.



Apesar de sincrético, conforme esclarece Widmer, o século XX assistiu a uma busca pelo “novo” ou por uma suposta modernidade, que não raras vezes resultam em obras nas quais um conceito ou o estranho por si, parecem ser a única justificativa aceitável para que existam. Igor Stravinsky chega a considerar o termo “modernismo” como um “neologismo estéril” e desprovido de significado (Stravinsky, 1996, p. 78).

Em Widmer, a atualidade do seu trabalho parece estar justamente na superação desse ideal supostamente “moderno”, uma vez que a própria conceituação de vanguarda pertence ao século XIX (Salzman, 1970, p.13). Atento a essa tendência, Heitor Villa-Lobos alerta que:

Demasiados compositores de nossa época pretendem ser modernos, sem possuir o dom da originalidade... E não compreendem que todo artista original é forçosamente moderno. (Carpentier, 1991, p. 65)

Talvez por ter sido um músico consciente da própria criatividade e por ter alcançado resultados artísticos que deixam pouco espaço para dúvidas quanto a essa qualidade sua, Widmer parece perceber essa busca obsessiva pelo “novo” como desnecessária. Conforme citado por Nogueira, ele diz:

Eu não ando correndo atrás da originalidade, mas quando digo uma coisa, ela vem como uma coisa nova. Minha música é uma música nova menos pretensiosa, menos ortodoxa... Eu não sou vanguardista... Não sou reacionário, não faço música convencional. Então é mais fácil dizer o que não sou. Minha música pode até ser considerada nacionalista, uma música dentro daquilo que se chama de brasilidade... Eu virei um compositor nordestino, no âmago da coisa (Nogueira, 1997, p. 35)

O estudo de técnicas e recursos usados por Ernst Widmer se mostra necessário uma vez que traz à luz artifícios e estratégias de um compositor habilidoso, cuja obra demonstra uma constante articulação com a sociedade na qual está inserida, conjugando assim, saberes cujo diálogo revela uma produção viva e cheia de frescor. Mário de Andrade ilustra esse ponto de vista quando diz que: “... quando a música erudita brasileira quis sair do seu incógnito licenciado, nas fontes populares precisou beber”. (Andrade, 1963, p. 358).

O filme *Boi Aruá*, como foi dito, teve sua realização possibilitada pelo prêmio ganho em concurso nacional da EMBRAFILME, em 1983, tendo também sido premiado, além disso, com a menção Honrosa no 1º Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro (1º FESTRIO) e considerado pela UNESCO como obra de referência de valores culturais para a infância e juventude (1986).

*Boi Aruá* tem sido exibido em importantes festivais nacionais e internacionais de cinema como a XXX Jornada Internacional de Cinema da UFBA, o Festival internacional de Havana, em 1984, o Festival Internacional da Juventude em Moscou e, além disso, foi mostrado também, pela TV Iberoamericana, da Espanha, pela TV Educativa da Bahia, pelo Cine Jequitibá, em Campinas (SP) e em Bordeaux, Toulouse e Paris, no ano do Brasil na França, em 2005.

## 16 METODOLOGIA

Inicialmente foi feito um levantamento dos escritos de Widmer, sobre ele e sua obra, na busca por indícios capazes de revelar estratégias, abordagens, métodos de trabalho e sobre como acontecem as relações entre seu discurso e os recursos técnicos empregados para atingir seus objetivos. Além disso, foram realizadas leituras sobre o material disponível sobre o filme *Boi Aruá* e entrevistas com Chico Liberato, Alba Liberato<sup>11</sup> e, também, com José Coelho Barreto, um ex-aluno de Widmer da época em que ele compôs *Sertania*, que o acompanhou em algumas seções de montagem da música com o filme em estudo.

Ao se debruçar sobre “*Sertania, Sinfonia do Sertão, Op. 138*”, essa pesquisa levou em consideração outros empreendimentos investigativos anteriores realizados pelos Professores Doutores: Ilza Nogueira (“*Ernst Widmer: Perfil Estilístico*”, 1997); Paulo Costa Lima (“*Ernst Widmer e o Estudo de Composição Musical na Bahia*”, 1999 e “*Estrutura e Superfície na Música de Ernst Widmer: Estratégias Octatônicas*”, 2000) e Wellington Gomes (“*Grupo de Compositores da Bahia: Estratégias Orquestrais*”, 2002)

---

<sup>11</sup> Alba Liberato é a roteirista do filme *Boi Aruá*.

que, embora diversos no foco, ao investigarem o legado do mesmo artista, oferecem subsídios preciosos sobre o que se pode atualmente inferir como procedimentos técnicos desse compositor.

O extensivo estudo <sup>12</sup> de Ilza Nogueira sobre o perfil estilístico de Widmer indica que na obra desse compositor um princípio ou conceito orientaria a estruturação musical (Nogueira, 1997, p. 57). Por isso, surgiu a hipótese de que provavelmente haveria uma idéia central estruturando Sertania e que, talvez, o discurso de Widmer pudesse indicá-la ou, ao menos, sugeri-la.

Já que há anotações do compositor na partitura manuscrita de Sertania associando trechos musicais ao que aparece representado no filme, pareceu razoável considerar que talvez as escolhas no campo das alturas<sup>13</sup> pudessem estar sendo orientadas de algum modo. Como o próprio Widmer fala<sup>14</sup> de uma organização simétrica da sequência de notas que ele usou em “Sertania”, a simetria passou a ser suspeita de ser o conceito estruturante da peça.

Contudo, se a primeira hipótese for confirmada, essas escolhas deveriam necessariamente estar relacionadas à idéia de simetria, já que, nesse caso, ela seria um princípio estruturante. Desse modo, essa suposição deu origem a uma outra hipótese que desconfia que as escolhas no campo das alturas tivessem também sido orientadas, de algum modo, pelo conceito de simetria.

Na busca pela verificação dessas hipóteses foram usados cadernos pautados regulares e de música, folhas avulsas de papel em branco, cadernos quadriculados e canetas de várias cores, com o objetivo de facilitar a organização do pensamento reflexivo. Após essa primeira fase de leituras e reflexões, foi realizado um extenso mapeamento das alturas para que ficasse explícito e facilmente acessível o instrumental e as notas usadas em qualquer momento da peça.

---

<sup>12</sup> Nogueira, Ilza Maria Costa. **Ernst Widmer: Perfil Estilístico**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1997.

<sup>13</sup> “Alturas”, em linguagem menos técnica, se refere às diferentes notas.

<sup>14</sup> Widmer faz essa declaração na capa do L.P. de Sertania (1983).

## 1.7 MODELAGEM CONCEITUAL

Narrativa é definida por Prince como: “... A representação (como produto e processo, objeto e ato, estrutura e estruturação) de um ou mais eventos reais ou fictícios”<sup>15</sup> (Prince, 1989, p. 58). Já que uma narrativa pode, desse modo, incluir uma representação, mesmo que, só da estrutura de um ou mais eventos reais ou fictícios, o modo como Widmer reagiu criativamente ao desafio de se referir ao sertão nordestino na trilha sonora de um filme de desenho animado será visitado a partir de atributos representáveis desse ambiente, de modo que eles próprios possam insinuar um processo narrativo.

De acordo com a ordem em que aparecem no texto, essas características eleitas como representativas do sertão nordestino e que orientam a modelagem conceitual dessa pesquisa são: a Aridez, a intrepidez e o encantamento. Isso significa dizer que tais atributos servem de orientação para a visita empreendida ao sertão nordestino, enquanto contexto gerador de narrativas; ao mergulho analítico e, finalmente, às peças musicais criadas no curso dessa pesquisa.

A estruturação narrativa sugerida pela relação entre os atributos representáveis tem como cenário um ambiente inóspito, cuja **aridez** exige de quem se aventura nele um extraordinário poder de adaptação e determinação na luta diária pela sobrevivência. A **Intrepidez** desse visitante hipotético é o que o torna capaz de se impor e aí sobreviver, apesar de toda adversidade que ele tem que enfrentar. Finalmente, a busca por conforto no **encantamento** religioso, indica que a superação da situação inicial desfavorável é conseguida, do mesmo modo como fazem os sertanejos desde o início da ocupação do semi-árido brasileiro.

## 1.8 CONTEÚDO DOS CAPÍTULOS

### 1.8.1 Apresentação da Pesquisa

---

<sup>15</sup> “...The representation (as a product and process, object and act, structure and structuration) of one or more real or fictive events” (Prince, 1989, p. 58).

O capítulo 1 apresenta a pesquisa definindo seus objetivos, hipóteses, metodologia, contextualiza a realização de Boi Aruá, define o escopo investigativo e localiza Boi Aruá na tradição do cinema brasileiro e no em relação aos filmes de animação

### 1.8.2 Alguns Aspectos da Música Fílmica A Partir de Boi Aruá

No capítulo 2 são observados alguns aspectos da música fílmica a partir de Boi Aruá. Como há aproximações técnicas com o trabalho envolvido na composição de músicas para filmes com atores vivos e para desenhos animados, pareceu oportuno abordar o gênero cinematográfico hegemônico atualmente, cujo paradigma é o cinema clássico hollywoodiano e suas relações com a música, que se baseiam no modelo concebido por Max Steiner. Após esse capítulo, o texto dessa pesquisa passa a adotar os atributos eleitos como representáveis do sertão nordestino como seus fios condutores.

### 1.8.3 O Sertão Enquanto Contexto Gerador de Narrativas

A aproximação dessa pesquisa com o sertão começa selecionando o atributo inicial da **aridez** que abrange em seu escopo diversos aspectos dessa região relacionados à feição física do ambiente e sua biodiversidade, para que fique estabelecido, a priori, um cenário.

Para que se chegue a esse cenário árido e nele se consiga sobreviver, ainda que por um curto período, é preciso uma conjugação de esforços impressionante. Conforme Cunha:

O vaqueiro... Fez-se homem, quase sem ter sido criança. Salteou-o logo... O espantinho das secas, no sertão... Fez-se forte, esperto, resignado e prático. Aprestou-se, cedo, para a luta. (Cunha, 2004, p. 108)

Essa disposição e força que servem de moldura ao caráter do sertanejo<sup>16</sup> estarão genericamente denominadas como **intrepidez**, que será um atributo a trazer aspectos relacionados ao homem sertanejo, abordando traços gerais de seu caráter, de sua

---

<sup>16</sup> Sertanejo é como são denominados aqueles que nascem e/ou vivem no sertão nordestino. Essa denominação traz em si significados atribuídos pelo imaginário popular e, por isso, normalmente evoca um perfil que implica em certo modo de ser e de agir.

organização social, de sua formação étnica, da sua luta pela sobrevivência, das suas relações de trabalho e seus mecanismos, nem sempre tão sutis, de dominação e exploração dos mais desfavorecidos pelos ricos proprietários de terra.

O sertanejo que sobrevive com o suor do próprio rosto, esse “titã acobreado e potente” (Cunha, 2004, p. 106), normalmente é explorado por um latifundiário rico e na maioria dos casos com forte influência na política local. Ao viver num local isolado espacialmente e praticamente abandonado pelos poderes públicos, o sertanejo acabou conservando traços culturais arcaicos. Sua religiosidade e tudo que ela implica é um dos traços mais evidentes de um atributo aqui denominado genericamente como **encantamento**. Euclides da Cunha, em “Os Sertões”, oferece uma perspectiva sobre algumas peculiaridades religiosas desse povo. Falando especificamente da comunidade de Canudos (Bahia), Cunha descreve uma dessas cerimônias assim:

As rezas em geral, prolongavam-se. Percorridas todas as escalas das ladainhas, todas as contas dos rosários, rimados todos os benditos, restava ainda, a cerimônia final do culto, remate obrigatório daquelas. Era o ‘beija’ das imagens... E cumulava-se a ebiez e o estonteamento daquelas almas simples (Cunha, 2004, pp. 172 -173)

#### 1.8.4 Mergulho Analítico

Essa pesquisa busca entender o que teria significado para Widmer se referir musicalmente ao sertão nordestino num contexto narrativo fílmico. Contudo, a versão de Boi Aruá disponível atualmente e lançada em 2004, provavelmente já não corresponde na íntegra ao filme originalmente lançado no início dos anos 1980, uma vez que foram observadas algumas alterações na relação entre a música composta por Widmer e o filme. Essa impressão se apóia na constatação de que algumas indicações prescritas na partitura original e comentadas pelo próprio compositor na capa do L.P. de Sertania, não aparecem no filme. Além disso, há alguns momentos em que a música parece ter sido readaptada ao contexto em que aparece e outros em que aparecem trechos musicais não contidos na partitura de Widmer e sem sua autoria identificada nos créditos contidos na capa do filme em DVD.

O modo como Widmer se refere tecnicamente à **aridez** e a sua escassez característica favorece a percepção de que a economia de material, num processo criativo, ao invés de dificultar a expressão artística, pode ensejar soluções capazes de conferir certo sentido de unidade e coerência à obra final.

A **intrepidez** é uma qualidade de caráter que traz em si uma disposição para o confronto de modo tão claro, que ele poderia ser tomado como sua segunda natureza. Os desdobramentos implicados pela noção de intrepidez estão conectados com a idéia de conflito e isso pode ser entendido musicalmente pela referência a aspectos musicais simultâneos.

Widmer lança mão de várias estratégias no trato com sonoridades compósitas. Tal exercício criativo inspirou reações que, dentre outras coisas, propõe um modelo original de organização harmônica baseado no Nível de Dissonância relativa entre as simultaneidades, que pode ser considerado como uma tentativa de aperfeiçoamento de uma proposta anterior desse pesquisador, denominada de Potencial Dissonante (Seixas, 2006).

O **encantamento** que, segundo o roteiro do filme, faz do boi encantado uma “imagem espelhada” do vaqueiro e, portanto, invertida, é a motivação para processos criativos envolvendo conteúdos ligados a aplicação musical do conceito de simetria. A abordagem musical da idéia de simetria, citada por Widmer na capa do L.P., segundo ele, orientou a construção da série de 12 notas a partir da qual essa peça musical foi composta. O entendimento da aplicação musical do conceito de simetria se apóia em reflexões de Paulo de Tarso de Salles (2009), que lançam luzes nessa questão partindo da abordagem teórica do matemático alemão Hermann Weyl.

O empreendimento analítico realizado a partir do filme de Liberato e da música de Widmer buscou interpretar os dados de modo que eles pudessem ser tomados como indícios confiáveis de modos de proceder criativamente e assim fossem capazes de inspirar reações criativas no campo da composição musical, cujos processos de realização se encontram expostos num memorial, no capítulo 5.

### 1.8.5 Memorial

Esse capítulo começa comentando o desafio de registrar ações criativas num memorial e em seguida propõe uma reflexão na qual se busca possíveis distinções entre os atos de compor e inventar música. Mais do que princípios ou métodos aplicáveis, esse estudo revela certa liberdade interpretativa que em si, já é potencialmente inspiradora.

A primeira reação criativa à pesquisa aqui desenvolvida foi a composição de trechos da música para o filme *Nanook do Norte* (*Nanook of the North*. Robert Flaherty, 1922), com 78 minutos de duração. A formação instrumental escolhida foi um grupo de câmara formado por uma flauta, um oboé, uma clarineta, um fagote, dois violinos, uma viola e um violoncelo. O desenvolvimento dos trabalhos incluiu a participação de alunos da graduação em composição indicados pelo Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Paulo Lima resultando num coletivo de instrumentistas, regente e compositores batizados pelo Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Guilherme Maia de “Nanook Ensemble”<sup>17</sup>.

Outra reação criativa à pesquisa aqui empreendida se deu com a música composta para “Nóia”, um filme de curta metragem (aproximadamente 5 minutos) dirigido por Rafael Villanueva. A entrevista realizada com Villanueva acompanha o texto dessa pesquisa como apêndice, com o objetivo de ampliar um pouco a visão sobre a concepção e realização desse filme.

A abordagem musical desse filme se deu a partir do contato com pesquisas do Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Paulo Lima nas quais ele indica um apreço de Widmer pelas escalas octatônicas, cujas ocorrências ele verificou em diversas obras desse compositor. Contudo, na música para “Nóia” foi usada uma escala octatônica, que teve uma de suas notas alterada com o objetivo de aproximá-la do roteiro dessa narrativa fílmica, ainda que simbolicamente. Essa tentativa de aproximação conceitual aparece detalhadamente descrita no capítulo

---

<sup>17</sup> Nanook Ensemble: Compositores: André Fidelis, Alisson Silva, Cláudio Seixas, Danilo Valadão Gabriel Sobral, Juliano Valle, Paulo Santana, Vinícius Amaro e Vítor Rios; regente: Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> José Maurício Brandão; instrumentistas: Flauta: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Regina Cajazeira (2010) e Flávio Hamaoka (2012); Clarineta: Lucas Andrade (2010) e Felipe Souza (2012); Oboé: Rodrigo Rodrigues; Fagote: Uruhay Pereira; Violino: Mário Soares (2010), Junio Santana (2012) e Jefferson Souza; Viola: Neiva Salu (2010) e Davi Cerqueira (2012) e Violoncelo: André Eugenio. Em 2012, conforme indicado entre parênteses, o grupo se apresentou contando com alguns substitutos entre os instrumentistas.



que traz o memorial das composições criadas durante essa pesquisa. Composta para instrumento solo, essa peça usa um timbre eletrônico gerado pelo módulo de som da marca Roland, modelo JV 1080.

O conceito de simetria aplicado à música pareceu tão proximamente relacionado ao roteiro de Boi Aruá e à abordagem de Widmer na composição de Sertania, que acabou provocando reflexões que culminaram numa peça que, partindo da noção de ciclo, resulta numa peça simétrica, já que é um palíndromo. Ou seja, se for tocada do início ao fim ou do fim ao início, resulta na mesma música. O mote para essa composição foi a representação musical de um ciclo envolvendo os três estados físicos da água. Escrita para conjunto misto, essa peça foi denominada de **“Música Aquática”**, para conjunto misto.

A reação criativa que representa o estágio final da pesquisa se concretizou na peça **“Aboio em Forma Sonata”**, para orquestra sinfônica, na qual todos os atributos representáveis que guiaram a pesquisa aparecem representados musicalmente. Alguns artifícios usados por Widmer foram aproveitados, mas a partir de uma reinterpretação, uma vez que, imitar ou soar parecido com Widmer nunca foram os objetivos dessa pesquisa. No entanto, observar modos de interpretação em face de um desafio e analisar as reações criativas advindas desse esforço, instiga naturalmente respostas criativas de um músico interessado em composição musical.

### **1.8.6 Conclusão**

Esse capítulo traz as evidências conseguidas com o percurso investigativo e reflexivo realizado e relaciona tais dados aos objetivos, às hipóteses inicialmente levantadas, expondo as conclusões a que se chegou na busca por entender o que significou para Ernst Widmer se referir musicalmente ao sertão nordestino num contexto narrativo fílmico. Além disso, esse capítulo final inclui recomendações que se implementadas poderiam facilitar futuras pesquisas em composição musical.

Conforme anunciado na apresentação dos conteúdos dos capítulos que acaba de ser realizada, na próxima seção desse texto serão observados alguns aspectos da música

fílmica a partir de Boi Aruá, contemplando dentre outras abordagens, o modelo hegemônico atualmente, que se baseia em paradigmas considerados por Cláudia Gorbman como “O Modelo Max Steiner”.

## 2 ALGUNS ASPECTOS DA MÚSICA FÍLMICA A PARTIR DE BOI ARUÁ

O uso da música como suporte de uma narrativa, em diversas épocas e tipos de produção artística, tem definido um perfil de abordagem com códigos bastante eficazes para se localizar uma trama histórica e geograficamente, além da definição de atmosferas psicológicas e emocionais implícitas numa narrativa (Chion, 1994; Gorbman, 1987).

O compositor tem na música um veículo poderosíssimo e muito eficiente como suporte de uma narrativa fílmica e, provavelmente, isso se deve ao modo como a música é percebida, especialmente quando acompanhada de estímulos visuais. Essa combinação de informações, ao que parece, acaba minimizando uma possível descrença na fantasia proposta pelo filme já que, Segundo Gorbman:

...Frieda Teller escreveu que para o ouvinte adulto a música ‘causa o enfraquecimento do censor’; ela destrói as defesas normais do ego e torna o ouvinte mais receptivo a fantasia <sup>18</sup> (Gorbman, 1987, p.61).

Nesta seção, serão abordados alguns conceitos gerais relativos à música fílmica, com ênfase nos princípios e funções da música no cinema clássico conforme expostos por Claudia Gorbman, articulando reflexões com os pontos de vista de outros autores como Michel Chion, Richard Davis e Aaron Copland.

### 2.1 COLABORAÇÃO ENTRE COMPOSITOR E DIRETOR

Adequação é um conceito caro a quem colabora como técnico na realização de um filme, mesmo quando a incoerência e a falta de sentido sejam a proposta de alguma obra. Entretanto, o entendimento do que está em conformidade com o que o diretor busca expressar num produto audiovisual nem sempre é espontâneo ou facilmente alcançável, já que, não raras vezes, os profissionais que colaboram na realização de um filme possuem normalmente uma formação profissional específica no seu campo de atuação e precisam ser capazes de traduzir conceitos nem sempre tão objetivos, para

---

<sup>18</sup> “... Frieda Teller wrote that for the adult listener, music ‘causes the censor to weaken’; it breaks down normal ego defenses and makes the listener more receptive to phantasy” (Gorbman, 1987, p.61).

uma linguagem artística em particular da qual são especialistas, de modo que, com isso, se obtenha ingredientes artísticos apropriados ao que se almeja como resultado.

A colaboração entre os diversos profissionais envolvidos na realização de um filme implica na interação entre áreas complementares e, por isso, de alguma negociação entre os vários técnicos e o diretor. O não entendimento de que essa interdependência existe pode implicar em resultados desastrosos, pela provável inadequação resultante das suas partes constitutivas. Ciente disso, Mark Isham, cujo currículo inclui a composição de músicas para mais de 50 filmes, declara que: “... Mais de 50 por cento do trabalho do compositor, em filmes, é comunicação verbal. Há compositores geniais que não conseguiriam sobreviver nesse negócio se a vida deles dependesse disso”<sup>19</sup> (Davis, 1999, p. 307).

Heitor Villa-Lobos, por exemplo, ao ser convidado para musicar o filme “*Green Mansions*”, adotou um método de trabalho típico de um compositor de músicas para concerto, mas inapropriado para um músico envolvido na composição de música para cinema. De acordo com Brown (1994), Villa-Lobos ao chegar a Hollywood, antes mesmo de assistir ao filme em questão, já tinha composto a música a partir de um roteiro, o que acabou obrigando o diretor desse filme a convocar Bronislau Kaper, um experiente compositor da MGM, para adaptar essa música previamente composta às imagens do filme (Brown, 1994, p. 47).

De modo semelhante a Villa-Lobos, Widmer compôs “Sertania” antes da conclusão do filme, a partir do roteiro e do *storyboard*<sup>20</sup>, com 400 desenhos e, ainda assim, de acordo com Chico Liberato, sem ter ainda uma noção muito exata dos conteúdos das cenas, o que, contudo, não o impediu de oferecer sugestões como, por exemplo, que houvesse a inclusão de algum momento com forró<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> “... More than 50 percent of the gig of the film composer is verbal communication. There are genius composers who couldn't survive in this business if their life depended on it”<sup>19</sup> (Davis, 1999, p. 307).

<sup>20</sup> Storyboard: ensaio em desenho das cenas do filme, que serve como guia para sua realização.

<sup>21</sup> Forró – No nordeste brasileiro forró se refere a festas dançantes com ritmos típicos como o baião, por exemplo, e, às vezes, designa também os grupos musicais que tocam nelas.

A montagem da música com as imagens foi feita pelo próprio Widmer com uma moviola (Apêndice D), numa sala da Biblioteca Pública do Estado da Bahia, no bairro dos Barris, em Salvador. Contudo, a versão de Boi Aruá em DVD (2004) dá a impressão de que foi feita, como se verá adiante, à revelia desta.

Apesar desse comportamento inusitado quando se trata da composição de música fílmica, no trato com a equipe de trabalho, Widmer inspirava cooperação e confiança, pois, de acordo com Liberato: “a força dele era tamanha. O comportamento... como ele liderava...”, além disso, conforme continua Liberato, ele agia de modo “descontraído quanto aos problemas... [que] eram resolvidos de uma maneira muito tranqüila” (Apêndice A).

## 2.2 O LUGAR DA MÚSICA NO ESPAÇO FÍLMICO

Outro aspecto a ser considerado em Boi Aruá, é o lugar que a música ocupa em relação à diegese, termo que, segundo Prince (2003) designa o universo ficcional proposto por uma narrativa, no qual os eventos e situações acontecem (Prince, 2003, p. 20). Se a música ouvida pela platéia é também “ouvida” pelos personagens em cena, ela é chamada de música diegética. No entanto, se apenas a platéia ouve a música ela é considerada como música não diegética (Gorbman, 1987, pp. 20-27) ou extradiegética, como preferem outros autores.

Se, conforme Gorbman (1987, p. 25): “Num filme narrativo, a música diegética funciona primeiro e principalmente como som”<sup>22</sup>, guardadas as devidas especificidades, tudo que é dito sobre música e diegese pode ser aplicado às relações entre sons e diegese. Em Boi Aruá as músicas tocadas para que os personagens dançam forró é diegética, enquanto que os trechos usados de Sertania e a canção tema de Elomar, se relacionam com as imagens de modo não diegético.

O jogo com a ambigüidade diegético/não diegético é um recurso expressivo, segundo Gorbman (1987, p. 22), bastante caro a diretores como Fellini, Vigo, Renoir, Clair, Duvivier, dentre outros. De acordo com Gorbman: “O especial do efeito expressivo da

---

<sup>22</sup> “In a narrative film, diegetic music functions first and foremost as sound”.

música diegética é sua capacidade de criar ironia, num modo mais natural do que a música não diegética”<sup>23</sup> (Gorbman, 1987, P.23).

No filme “Um Corpo que Cai” (*Vertigo*<sup>24</sup>. Alfred Hitchcock, 1958), numa das cenas iniciais, o personagem Scottie, interpretado por James Stewart, conversa calmamente com sua amiga Midgie e se ouve ao fundo uma música que ambienta a cena numa atmosfera calma e amistosa, contrastando com a cena anterior e, conseqüentemente, com a música que a acompanhava, já que, nessa cena ocorre uma perseguição policial tensa e perigosa sobre telhados de prédios vizinhos.

Após algum tempo de conversa, Scottie reclama da música que está tocando e sua amiga levanta para desligar o toca-discos, deixando claro que eles ouviam aquela música todo o tempo. Nesse momento, a platéia que até então considerava a música como não diegética passa a entender que ela pertence à diegese.

Quando se vê na tela o que é imaginado por um personagem ele passa a assumir o papel de um segundo narrador, fazendo com que essas imagens sejam consideradas como metadieéticas, ou seja, além do espaço ficcional previamente estabelecido. Do mesmo modo, se um personagem “ouve” uma música na sua imaginação, como o fazem os compositores ou se a música serve para denunciar à platéia uma “lembrança” de algum personagem, essa música é considerada como **música metadieética**, sem deixar de ser não diegética, já que ela não é objetivamente “ouvida” pelos personagens (Gorbman, 1987, pp. 22-23).

### 2.3 USO DE CANÇÕES EM FILMES

Uma canção, se começada, precisa ir até o fim ou ficaria com sua mensagem comprometida, já que nesse tipo de concepção musical as palavras propõem mensagens e significados que, normalmente, são tratadas como foco prioritário. Guilherme Maia vê o uso de canções em filmes como uma “estratégia... [para se] chegar ao público”. Essa

---

<sup>23</sup> “The special expressive effect of diegetic music is its capacity to create irony, in a more ‘natural’ way than nondiegetic music”.

<sup>24</sup> “Vertigo” em inglês significa vertigem. A tontura causada quando se olha de um local muito alto. O título do filme na versão brasileira é “Um Corpo Que Cai”.

prática teria raízes no cinema comercial brasileiro dos anos 1930 aos anos 1950, cujos filmes normalmente incluíam “números musicais” (Maia, 2013, p. 28).

Um aspecto relevante das canções é que elas, como foi dito, geralmente têm letra e ela, de algum modo, comenta o que está acontecendo, direcionando a leitura da cena na qual ela aparece, restringindo assim a interpretação dos eventos mostrados. Além disso, o alcance do significado proposto pelas palavras cantadas fica restrito a ambientes culturais familiarizados com a língua na qual ela é veiculada.

Por outro lado, uma concepção baseada em motivos musicais e não em canções funcionaria melhor, pois eles podem ser manipulados mais facilmente e mesmo quando são muito curtos não deixam de ser significativos. Um bom exemplo desse tipo de abordagem é o motivo de duas notas composto por John Williams que, no filme “Tubarão” (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975), anuncia a chegada do grande predador branco.

Usos criativos de canções em filmes, entretanto, não são raros. As canções podem ser usadas, inclusive, como fonte de motivos musicais tecnicamente úteis. Em “Blackmail” (1929), de Alfred Hitchcock, uma canção é tocada por um personagem e, após um crime, um motivo baseado nessa melodia comenta ironicamente esse acontecimento por meio de suas quatro primeiras notas. Famoso por suas parcerias e colaborações com Hitchcock, o compositor Bernard Herrmann diz que não gosta de canções em filmes porque “uma canção tem que ter oito ou dezesseis compassos, o que limita o compositor”<sup>25</sup> (Brown, 1994, pp. 42-43).

Conforme será demonstrado adiante, na música orquestral composta para o filme *Boi Aruá*, há um extenso trabalho motivico e temático, incluindo também citações de obras anexadas à trilha pelo próprio Widmer, como a canção de Elomar F. Mello, canções autóctones e uma peça para violão solo, de Robério Soares. Com esse expediente, Widmer faz com que todo esse material adicionado à sua peça orquestral possa contribuir também com a unidade e coerência da trilha sonora, quando observada na íntegra.

---

<sup>25</sup> “a tune has to have eight or sixteen bars, which limits a composer” (Brown, 1994, p. 42)

Segundo Gorbman:

Qualquer que seja a música aplicada a um segmento de um filme *fará algo*, terá um efeito – assim como duas palavras que alguém coloca juntas produzirão um significado diferente daquele de cada palavra separadamente, porque o leitor/espectador automaticamente impõe significado em tais combinações<sup>26</sup> (Gorbman, 1987, p. 15).

Essa tendência humana em conferir significado e sentido ao que percebe, sugere que imprimir a sensação de “falta de sentido” numa obra artística é uma tarefa mais difícil do que pode parecer num primeiro momento. Se a “falta de sentido” é difícil de ser conseguida, a incoerência é sempre um perigo ao qual um artista precisa estar atento, ainda que seja para consegui-la coerentemente.

De acordo com Michel Chion: “A percepção visual e auditiva são de naturezas mais díspares do que se pode pensar... [E] estas duas percepções se influenciam mutuamente no contrato audiovisual”<sup>27</sup> (Chion, 1994, p. 9). Desse modo, independentemente do gênero no qual um filme possa ser incluído, a música e os efeitos sonoros podem ser adicionados de modo a provocar leituras diferenciadas pela platéia.

#### 2.4 PARADIGMAS DO CINEMA CLÁSSICO APLICADOS NA ANÁLISE DE BOI ARUÁ

O cinema clássico de Hollywood é o modelo de produção cinematográfica hegemônico atualmente (Aumont, 2008, p. 92; Mascarello, 2011, p.335; Stam, 2010, p.177), mas isso não significa dizer que produções audiovisuais contemporâneas alinhadas a esse modelo sigam um protocolo normativo rígido, já que desvios em obras de arte costumam ser mais a regra do que a exceção. Contudo, os princípios nos quais o modelo clássico se ampara, oferecem paradigmas que, de tão disseminados, se colocam ao alcance da maioria das pessoas que já esteve numa sala de cinema. Por isso, Boi Aruá será observado à luz do cinema clássico e, para isso, o escopo desse texto precisará ser momentaneamente ampliado.

---

<sup>26</sup> “whatever music is applied to a film segment will *do something*, will have an effect - just as whatever two words one puts together will produce a meaning different from that of each word separately, because the reader/spectator automatically imposes meaning on such combinations” (Gorbman, 1987, p. 15).

<sup>27</sup> “Visual and auditory perception are of much disparate natures than one might think... [And] these two perceptions mutually influence each other in the audiovisual contract” (Chion, 1994, p. 9)



Observar Boi Aruá à luz dos princípios que orientam a composição e edição da música no Cinema Clássico de Hollywood é uma estratégia capaz de oferecer paradigmas amplamente conhecidos no que tange especificamente a composição musical para filmes. Por isso, a esse ponto da argumentação, uma reflexão comparativa parece oportuna já que, além de ser um expediente potencialmente capaz de indicar possíveis contornos estéticos, pode também revelar inclinações ideológicas e, com isso, posicionamentos face ao real.

Normalmente, o que mais ocorre tende a ser assimilado como o “modo certo” de se fazer algo. Por isso, parece prudente alertar que a atitude reflexiva adotada aqui, de modo algum intenciona fazer algum tipo de juízo de valor ou defender posicionamentos estéticos ou técnicos como preferíveis.

#### **2.4.1 Reflexões Sobre a Noção de Cinema Clássico**

Em 1914, 84,4% do planeta terra eram controlados por potências imperialistas européias e pelos Estados Unidos, o que sem dúvida se reflete na atual influência que esses países ainda exercem sobre a África, Américas, Oceania e Ásia. O cinema começou a se desenvolver na França, Estados Unidos e Alemanha, se espalhando em seguida pelo mundo, no entanto, a Índia é hoje o maior produtor mundial de filmes de ficção com uma média de 700 a 1000 longas-metragens anuais, que junto com o produzido no restante da Ásia, respondem por mais da metade da produção cinematográfica mundial (Stam, 2010, p.33).

A percepção de Hollywood como ponto de referência privilegiado (Aumont, 2008, p. 92; Mascarello, 2011, p.335; Stam, 2010, p.177) e com o pretense status de protagonista deve muito ao uso do cinema como meio de difusão de si próprio e de valores estadunidenses que, subliminarmente, vão filme a filme definindo estereótipos, além de divulgar conceitos ideológicos e padrões culturais.

Além da possibilidade de influenciar a cultura de outros povos, o cinema é um mercado que movimenta grandes somas de dinheiro e gera lucros altíssimos. Por isso, não se

poderia minimizar o interesse mundial nesse campo de atuação. Apoiando-se em Gorbman (1987), Maia enfatiza que:

Esse modo de fazer música para cinema, onde os mesmos princípios que determinam a montagem clássica – lógica dramática e/ou psicológica – regem a composição, a mixagem e a edição da música, é dominante desde a gênese do cinema sonoro e pode ser flagrado no cinema ‘comercial’ contemporâneo de vários países (Maia, 2013, p. 28)

Alguns autores se referem de forma ligeiramente diferente ao Cinema Clássico. Gorbman trata indistintamente o cinema clássico como sendo “Filme de Hollywood”<sup>28</sup> (Gorbman, 1987, p. 73), “Filme narrativo”<sup>29</sup> (Gorbman, 1987, p. 84) ou “Filme Clássico”<sup>30</sup> (Gorbman, 1987, p. 85), por considerar que: “O texto filmico clássico (no que tem de mais específico é uma característica dos filmes e Hollywood dos anos 1930 e 1940).”<sup>31</sup> (Gorbman, 1987, p. 70). Jullier e Marie (2009), ao abordarem esse estilo, usam os termos “linguagem filmica clássica”, “estilo clássico” e, ao tratarem das origens desse modelo, falam de produtores hollywoodianos, dando a impressão de que concordam com a visão de Gorbman (Jullier e Marie, 2009, p. 124). Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2009), entretanto, tratam o mesmo estilo como “classicismo hollywoodiano e europeu” (Vanoye e Goliot-lété, 2009, p. 25).

André Bazin parece incluir o cinema francês, quando trata do classicismo cinematográfico. Segundo ele: “Em 1938 ou 1939 os filmes falados, particularmente na França e nos Estados Unidos alcançaram um nível de perfeição clássica”<sup>32</sup> (Bazin, 1967, p. 30). Jacques Aumont e outros (2008), entretanto, vêm com reservas essa tendência cinematográfica. Segundo esses autores:

[O] Cinema narrativo clássico... Teria se perdido por se alinhar ao modelo Hollywoodiano. Este estaria cometendo três erros: ser americano e, portanto, marcado politicamente; ser narrativo na estrita tradição do século XIX, e ser industrial, isto é, fornecer produtos equivalentes (Aumont e outros, 2008, PP. 93-95).

---

<sup>28</sup> Hollywood’s Film.

<sup>29</sup> Narrative film.

<sup>30</sup> classical film.

<sup>31</sup> The classical film text (which at its most specific is a Hollywood feature film of the thirties and forties)

<sup>32</sup> “By 1938 or 1939 the talking film, particularly in France and in the United States, had reached a level of classical perfection”

David W. Griffith é frequentemente citado como o criador do modelo que serve de paradigma para o cinema clássico (Gardies, 2007, p. 65; Mascarello, 2011, p. 48; Vanoye e Goliot-Lété, 2009, p. 25). As convenções estilísticas que o caracterizam visam criar o que Roland Barthes chama de “efeito realidade” (Stam, 2010, p. 166), para tramas alinhadas aos códigos narrativos dos romances do século XIX, especialmente os de Charles Dickens. Segundo Sergei Eisenstein, que analisa essa influência no seu livro “A Forma do Filme” (2002, pp. 176-220): “... De Dickens, do romance vitoriano, brotam os primeiros rebentos da estética do cinema norte-americano, para sempre vinculada ao nome de David Wark Grffith” (Eisenstein, 2002, p. 176).

Da concepção narrativa romanesca, o cinema clássico, de acordo com Stam: “herdou... um tipo preciso de estruturação textual que posiciona o leitor/espectador como um sujeito do suposto saber” (Stam, 2010, p. 166), ou seja, como aquele que se espera que saiba, já que, de acordo com René Gardies: “o cinema clássico tende a construir uma testemunha invisível sempre bem posicionada, com um ponto de vista sobre a cena” (Gardies, 2008, p. 65).

Como não há intermediações entre as cenas apresentadas, o narrador, que é a pessoa ou equipe que decidiu de que forma o filme seria montado, fica oculto e a platéia, a menos que tenha sua atenção direcionada para esse fato, normalmente, assume que ele não existe. Desse modo, a história estaria acontecendo por si. Por isso, de acordo com Aumont (2008): “O filme de ficção clássico é um discurso (pois é o ato de uma instancia narrativa) que se disfarça de história (pois age como se essa instancia narrativa não existisse)” (Aumont, 2008, p. 121).

Segundo Renato L. Pucci Jr<sup>o</sup> “o elemento mais característico... da narração clássica é o seu direcionamento para o personagem” (Pucci Jr<sup>o</sup>, 2008, pp. 38-40). Conforme Fernando Mascarello: “[Os] personagens [são] bem definidos e com objetivos claros; as ações [são] linearmente organizadas no que tange a causa e efeito” (Mascarello, 2011, p. 340) e a trama se desenvolve num esquema narrativo que, segundo Gorbman: “Tende a se basear na ação. Não na reflexão”<sup>33</sup> (Gorbman, 1987, p. 89).

---

<sup>33</sup> Tend to be based on action not reflection

Nessas narrativas, normalmente, o personagem principal, um casal ou um núcleo de protagonistas será responsável por restaurar o equilíbrio inicial perturbado por algum distúrbio e, por isso, é recompensado ao final, do mesmo modo que os vilões sempre acabam pagando por sua vilania (Vanoye e Goliot-Léte, 2009, p. 27). O prêmio que o protagonista recebe, em muitos casos, é o amor da “heroína” e, por isso, é tão comum que na cena final aconteça um beijo romântico entre o casal principal. Segundo Laurent Jullier e Michel Marie: “O estilo clássico prefere as figuras transculturais, que todos os seres humanos compreendem sem aprendizagem prévia” (Jullier e Marie, 2009, p. 124).

A coerência, continuidade e fluidez do discurso narrativo clássico se apóiam no encadeamento de segmentos narrativos motivados por relações de causa e efeito, num mundo (diegético) dotado de coerência interna consistente, de modo que a trama pareça independente da câmera e da sala de projeção. A aceitação dessa realidade fictícia pela platéia é facilitada pelas condições de exibição, já que, segundo Aumont e outros (2008):

O espectador passa por uma baixa de seu limiar de vigilância: consciente de estar em uma sala de espetáculo, suspende qualquer ação e renuncia parcialmente a qualquer prova de realidade (Aumont e outros, 2008, p. 150).

O modelo clássico determina, de acordo com Gorbman: “A duração de um filme, as possibilidades de sua estrutura narrativa e a organização da suas dimensões espaciais e temporais por meio da encenação, cinematografia, edição (que é, o ‘sistema de continuidade’) e a gravação e mixagem do som”<sup>34</sup> (Gorbman, 1987, p.71).

Quanto à duração, o padrão atual para um filme de “longa metragem” está em torno de duas horas. Alfred Hitchcock, no entanto, chama a atenção para os limites da platéia quando declara que: “A duração de um filme deve estar diretamente relacionada à resistência da bexiga humana”<sup>35</sup> (Beauchamp, p. 2005, p. 23). Apesar disso, alguns diretores realizaram filmes incrivelmente longos como “Berlim Alexanderplatz”(1980), dirigido por Rainer Fassbinder, com 15h 21 min. e “A Cura para A Insônia” (E.U.A.)

<sup>34</sup> the duration of a film, the possibilities of its narrative structure, and its organization of spatiotemporal dimensions via mise-en-scène, cinematography, editing (that is, the ‘continuity system’), and sound recording and mixing.

<sup>35</sup> The length of a film should be directly related to the endurance of the human bladder.

com 85h de duração (Barboza, 2007, p. 35). *Boi Aruá* com 59 minutos e 13 segundos situa-se no que é considerado como um filme de média metragem.

O tipo de estruturação textual encontrado em *Boi Aruá* coloca o leitor/espectador como uma testemunha onipresente, invisível e a quem, em alguns momentos, são oferecidas informações desconhecidas pelos personagens já que, a essa testemunha é franqueado o acesso a todos os eventos narrativos relevantes e aos ambientes ocupados pela diegese, de modo simultâneo, inclusive. Esse tipo de estruturação aproxima, esse filme da concepção narrativa romanesca e, conseqüentemente, do modelo narrativo adotado pelo cinema clássico (Gardies, 2008, p. 65, Stam, 2010, p. 166). Além da montagem paralela, que implica na apresentação de eventos que ocorrem ao mesmo tempo, ocorre também, em *Boi Aruá*, a apresentação de eventos distintos e simultâneos num mesmo quadro.

Outra característica da narração clássica presente em *Boi Aruá* é o seu direcionamento para o personagem, mas com o foco na ação, que é organizada por relações de causa e efeito, num universo diegético internamente coerente. Contudo, talvez por abordar uma narrativa mítica, *Boi Aruá* oferece ao seu espectador devaneios visuais que quebram momentaneamente o nexos narrativo com uma abordagem metafórica do seu conteúdo, favorecendo, como em qualquer narrativa mítica, uma interpretação mais ampla, subjetiva e, por isso, mesmo abordando um universo cultural tão peculiar como o sertanejo, o torna transculturalmente mais acessível.

#### **2.4.2 A Noção de Espaço Cênico e a Perspectiva do Apreciador**

A orientação da platéia em relação ao espaço cênico é um dos pressupostos do cinema clássico e, dentre outras estratégias, é garantida pela conhecida regra dos 180° (Gorbman, 1987, p. 71, Jullier e Marie, 2009, p. 124), segundo a qual, de acordo com Flávia Costa: “a câmera não pode se deslocar para uma segunda posição que esteja a mais de 180° da linha que une objeto e câmera, definida no plano inicial” (Costa, 2011, p. 45). A relativa fluidez ou uma ruptura na narrativa cinematográfica depende do modo como as imagens se sucedem. Esse fluxo audiovisual é resultado da montagem do filme, que ordena as imagens a partir do roteiro pré-estabelecido.

Vários autores apontam Griffith como o responsável pelo desenvolvimento da montagem paralela (Andrew, 2002, p.79; Mascarello, 2011, p. 46; Vanoye e Galiot-Lété, 2009, P. 25). Esse tipo de montagem alterna eventos e linhas de ação distintas com o objetivo de que sejam entendidas como acontecimentos simultâneos. Com isso, pode-se apontar motivações de personagens, induzir a julgamentos morais, sugerir perfis psicológicos, além de criar suspense e com isso provocar estados emocionais específicos na platéia.

Segundo Eisenstein: “Griffith chegou à montagem paralela, e foi levado à [essa] idéia... por Dickens” (Eisenstein, 2002, p. 183). O próprio Griffith, ao que parece, teria reivindicado essa influência (Vanoye e Goliot-Lété, 2009, p. 26). Conforme Eisenstein, Griffith teria dito que “[escrever] romances com imagens não é tão diferente [de se escrever um romance com palavras]” (Eisenstein, 2002, p. 180). No entanto, Costa acredita que Griffith tenha se inspirado no filme francês “O Cavalo Embalado” (*Le Cheval Emballé*. Ferdinand Zecca, 1907), embora tenha aumentado “a frequência das alternâncias entre duas e até três situações diferentes e... [Aumentado] a velocidade da montagem” (Costa, 2011, p. 43).

A 5 minutos e 39 segundos do início de Boi Aruá uma música calma tocada por um violão solo empresta leveza ao rosto de uma moça. Latidos de cachorros começam a ser ouvidos indicando que eles e a moça estão próximos. Vinte e três segundos depois aparece o Boi Aruá e a música orquestral instaura uma atmosfera tensa. A montagem paralela indica eventos simultâneos envolvendo a moça, que sorrindo parece inexplicavelmente alheia ao que acontece; os cachorros, que nesse momento já podem ser vistos; o papagaio; uma senhora trabalhando com um pilão e que chega a abrir a boca de espanto ante a aparição do boi encantado; um garoto, que come uma melancia que sangra e o vaqueiro, que parece irritado com a visão do boi.

A montagem em Boi Aruá lança mão da superposição gradativa de imagens cronologicamente separadas. Na cena que acontece a 4min e 22s a imagem do vaqueiro cavalgando futuramente vai se sobrepondo à dele próprio tomando café no presente como um recurso para sinalizar a passagem do tempo. Em outro momento do filme, a

8min e 31s do início da trama, 4 quadros<sup>36</sup> aparecem simultaneamente trazendo ações distintas, acontecendo em locais diferentes nos quais são mostrados atividades rotineiras indicando que acontecem ao mesmo tempo.

A pintura renascentista, segundo Aumont, fornece o paradigma visual do cinema clássico já que, para ele: “a perspectiva fílmica [clássica] não passa da retomada exata dessa tradição representativa” (Aumont, 2008, p. 31). O cinema aqui considerado é aquele que não desfruta de recursos tecnológicos como o 3D ou 4D e, por isso, utiliza duas dimensões (altura e largura) com a pretensão de criar a ilusão de uma terceira, a profundidade. Para isso, duas técnicas têm desempenhado um papel crucial: a perspectiva e a profundidade de campo, que serão abordadas com o intuito de favorecer o entendimento da concepção visual adotada em Boi Aruá.

Perspectiva, etimologicamente, vem do italiano *prospectiva* (inventado) e tem sua origem nos trabalhos de teóricos do renascimento europeu. Nas artes plásticas, a perspectiva é entendida como “a arte de representar os objetos numa superfície plana de modo que essa representação seja semelhante à percepção visual que se pode ter desses mesmos objetos” (Aumont, 2008, p. 30).

Há certo exagero na consideração de que a representação pictórica renascentista seja semelhante à percepção visual, uma vez que ocorre apenas uma ilusão parcial, mas aceitável como imitação da realidade. Essa técnica instaura um ponto de vista e com isso privilegia um foco, que induz a um modo de se observar o que é representado.

Segundo Aumont: “profundidade de campo é a distancia... Entre o ponto mais aproximado e o mais afastado que fornecem uma imagem nítida” (Aumont, 2008, p. 34). A variação de nitidez do que é representado favorece a ilusão de profundidade, já que a nitidez tende a aumentar com a proximidade. Segundo Aumont: “Durante todo o período do fim do cinema mudo e do início do cinema falado a... [Profundidade de campo] ‘desaparece’ no cinema... [Por] razões complexas e múltiplas” (Aumont, 2008,

---

<sup>36</sup> Nos quadros mostrados aparecem uma mulher triturando algo, outra mulher torrando farinha, um homem descarregando um cavalo e dois outros trabalhando com uma prensa.

pp. 37-38) fazendo com que seu uso ostensivo em filmes como “Cidadão Kane” (*Citizen Kane*. Orson Welles, 1941), fossem vistos como redescobertas.

O tipo de desenho usado por Chico Liberato em “Boi Aruá” se inspira nas ilustrações que tradicionalmente decoram as capas dos livretos da chamada literatura de cordel. Do mesmo modo que cartazes de filmes de cinema, essas ilustrações buscam sugerir sinteticamente o conteúdo narrativo veiculado ou sua mensagem principal.

Cordel é uma corda delgada ou um barbante e empresta seu nome a esse tipo de literatura, porque esses livros eram expostos para a venda em feiras livres, pendurados, como roupas num varal. As histórias, reais ou fictícias, contidas nesses livretos vêm narradas em rima e não raras vezes apelam a um universo fantástico, como na narrativa de Boi Aruá. Pelejas com o diabo ou entre personagens vivos com outros já mortos como Lampião, por exemplo, são descritas em detalhes.

A literatura de cordel foi introduzida no Brasil no século XVI por colonos portugueses e seus livros eram ilustrados com desenhos reproduzidos por uma técnica denominada de xilogravura, que consiste na gravação com figuras esculpidas em madeira, como carimbos, possibilitando a reprodução manual rápida e eficiente desses desenhos. Essas ilustrações não provocam a sensação de profundidade conseguida pelo uso da perspectiva e também não sugerem a tridimensionalidade, tão caras a desenhos animados como os realizados por estúdios como Hanna Barbera e Disney (Vidotto, 2012, pp. 41-46).

#### **2.4.3 Princípios e Funções da Música no Cinema Clássico: “O Modelo de Max Steiner”**

A abordagem musical característica do filme narrativo clássico desempenha um papel importantíssimo no estabelecimento dos seus contornos discursivos. O mais curioso é que a música, sendo um elemento estranho à maioria dos cenários e situações contidas nos filmes, venha a colaborar tão decisivamente para a construção de uma ilusão de realidade, a qual ela própria não poderia pertencer.



A contribuição do compositor Max Steiner para o cinema clássico foi tão marcante, influente e prolífica, que Gorbman trata os princípios que orientam a abordagem musical característica do cinema clássico como sendo “O Modelo de Max Steiner”<sup>37</sup> (Gorbman, 1987, pp. 70-98).

Nascido em Viena, em 1888, Steiner estudou com Brahms e Mahler. Compositor de músicas para filmes mudos nos anos 1920, em “King Kong” (King Kong. Merrian Cooper e Ernest Schoedsack, 1933) Steiner apresenta uma abordagem sem precedentes até então, uma vez que a música não só corresponde aos eventos mostrados na tela, mas também sugere coisas que não estão explicitadas visualmente (Cote).

O modelo de Steiner é, segundo Gorbman: “legendário por um estilo musical filmico com a pretensão de ‘pegar tudo’... [Uma] tendência de prover ilustrações musicais hiper-explicitas momento a momento”<sup>38</sup> (Gorbman, 1987, p. 87) e se baseia na aplicação da concepção do *leitmotif* criada por Richard Wagner, no cinema. Desse modo, os filmes têm um tema musical central e vários motivos curtos simbolizando personagens, eventos ou objetos, numa relação bastante próxima com a ação dramática, de modo a criarem o caráter emocional das cenas em empatia com as ações apresentadas. Como tem feito muitos seguidores até hoje, exemplos da influência de Steiner no uso dos *leitmotifs* podem ser encontrados no cinema contemporâneo, como os criados por John Williams para personagens como “Darth Vader”, personagem da série de filmes “*Star Wars*” (Guerra nas Estrelas. George Lucas, 1977<sup>39</sup>).

Segundo Gorbman (1987), os princípios que orientam a composição, mixagem e edição da música no cinema narrativo clássico são: a) Invisibilidade do aparato técnico sônico; b) Inaudibilidade consciente; c) Significante de emoção; d) Guia narrativo; e) Continuidade; f) Unidade; g) Violação de qualquer um dos princípios anteriores.

a) Invisibilidade do aparato técnico sônico.

---

<sup>37</sup> The Max Steiner Model.

<sup>38</sup> legendary for a film-musical style intent on “catching everything... [“a] tendency to provide hyperexplicit, moment-by-moment musical ilustrations “

<sup>39</sup> Além desse episódio, foram lançados também outros continuando-o nos anos , 1980, 1983, 1999, 2002, 2005.

O primeiro princípio orientador da composição, mixagem e edição da música não-diegética no cinema narrativo clássico, conforme a abordagem de Cláudia Gorbman no livro *Unheard Melodies – Narrative Film Music*<sup>40</sup> (1987) é a invisibilidade do aparato técnico sônico. A trilha sonora do filme *Boi Aruá* segue esse princípio ou, do contrário, se orquestra sinfônica, por exemplo, aparecesse tocando a música que não é ouvida pelos personagens, atentaria contra a construção de um universo ficcional íntegro e coerente, já que o filme é ambientado na zona rural sertaneja e a presença da orquestra sinfônica numa fazenda, sem qualquer razão que a justifique diegeticamente, provavelmente abalaria a crença da platéia nesse universo fantasioso proposto, já que não parece razoável aceitar como normal um grupo de músicos e um regente tocando a esmo em pleno semi-árido nordestino (Gorbman, 1987, pp.73 – 76).

b) “Inaudibilidade”

O segundo princípio preconiza a inaudibilidade da música não diegética pelos personagens que habitam a diegese e é, em grande parte, dependente do primeiro princípio abordado, mas pode ensejar uma abordagem aparentemente paradoxal do compositor, na qual, por exemplo, o pertencimento dessa música à diegese não é revelado num primeiro momento obrigando, posteriormente, a platéia a se reposicionar diante do que percebe na tela.

O princípio da inaudibilidade, conforme exposto por Gorbman (1987), tenta garantir a subordinação da música à narrativa de modo que, em assim procedendo, garanta “Para o bem dos seus negócios, dar aos pagantes o que eles desejam ao comparecer... Uma história, não um concerto” (Gorbman, 1987, p.76)<sup>41</sup>.

Quem frequenta salas de cinema o faz, normalmente, para assistir a filmes e não para, prioritariamente, ouvir música. Tentando evitar mal entendidos, uma vez que trata de música e por isso de algo necessariamente audível, Gorbman alerta: “Eu deixei o termo entre aspas porque é claro que a música fílmica sempre pode ser ouvida.”<sup>42</sup> (Gorbman,

---

<sup>40</sup> A tradução do título desse livro para o português é: “Melodias não ouvidas - Música em Filmes Narrativos”

<sup>41</sup> “... For its good business to give ticket-buyers what they come for... A story, not a concert” (Gorbman, 1987, p.76).

<sup>42</sup> I have set the term in quotes because, of course, film music can always be heard

1987, p. 76). Diante disso, não seria razoável acreditar que Gorbman esteja defendendo uma incoerência ao falar sobre uma música “inaudível”. Caso a música não pudesse ser ouvida, de fato, não se poderia pensar em princípios como: Significador de emoção (3); Guia narrativo (4); Continuidade (5) e Unidade (6), nem haveria qualquer razão para se falar em música fílmica.

Ainda assim, esse princípio tem sido negado por alguns autores. Numa crítica ao que ele chama de teorias psicanalíticas da música fílmica, Smith afirma que: “Longe de ser “inaudível”, a música fílmica têm freqüentemente sido ambos: notável e memorável”<sup>43</sup> (Smith, p. 230). Citando Max Steiner, Smith continua: “Qual o benefício dela se você não a nota?”<sup>44</sup> (Smith, 1996, p. 235).

Essa polêmica não é nova. Adorno e Eisler, em 1947, publicaram “Composing for Films” e ali também parecem considerar esse princípio como despropositado quando afirmam que: “Um dos preconceitos mais difundidos na indústria cinematográfica é a premissa de que o espectador não deve estar consciente da música”<sup>45</sup> (Adorno e Eisler, 2007, p. 5).

A noção de “inaudibilidade”, conforme defende Gorbman ao falar do tipo de abordagem musical característica do cinema clássico, provavelmente precisa ser entendida de forma menos radical. Gorbman defende que a “Música não é destinada para ser ouvida conscientemente. Como tal, ela deve estar subordinada ao diálogo, ao visual... Aos veículos primários da narrativa”<sup>46</sup> (Gorbman, 1987, p. 73). Ao invés de se tentar flagrá-la defendendo um absurdo, talvez seja mais lucrativo observar o que parece ser o ponto crucial defendido por ela: o papel secundário da música em relação à narrativa e às imagens no classicismo cinematográfico, que visa evitar que qualquer elemento ameace o foco prioritário na ação e nos diálogos.

---

<sup>43</sup>Far from being ‘inaudible’, film music has frequently been both noticeable and memorable

<sup>44</sup>What good is it if you don’t notice it?

<sup>45</sup>One of the most widespread prejudices in the motion-picture industry is the premise that the spectator should be not conscious of the music

<sup>46</sup>Music is not meant to be heard consciously. As such it should subordinate itself to dialogue, to visuals... to the primary vehicles of the narrative.

O cinema narrativo clássico propõe que a diegese exista por si e que ela seja uma realidade a qual se tem acesso pela tela do cinema. Assim, do mesmo modo que a continuidade da imagem exige que a montagem seja aceita como invisível ou inexistente, a música não diegética para não ser foco de atenção preferencial da audiência precisa, além de camuflar o aparato técnico que a produz (aparelhagem de som, orquestra ou outro grupo de músicos, maestro etc.), estar subordinada ao ditado dramática e emocionalmente pelo filme. Segundo Gorbman: “Um conjunto de práticas convencionais... Foi desenvolvido, o que resulta, normalmente, no espectador não ouvindo ou percebendo-a conscientemente”<sup>47</sup> (Gorbman, 1987, pp.76-77).

Esse papel secundário da música em relação às imagens é uma característica importante do classicismo e uma composição musical investida de tal papel precisa ter flexibilidade para que possa parecer neutra. Desse modo, se for negligenciado ou conscientemente evitado, pode gerar em consequência filmes ótimos, mas não característicos desse estilo. Adorno e Eisler, inclusive, se mostram favoráveis a uma abordagem diferente da clássica quando afirmam que: “Música... não tem sido tratada de acordo com suas potencialidades específicas. Ela é tolerada como um intruso que, de algum modo, é considerado indispensável”<sup>48</sup> (Adorno e Eisler, 2007, p. 5)

A forma da música filmica sofre influência do princípio da “inaudibilidade”. Se a música estiver subordinada às imagens, sua forma, conseqüentemente, fica determinada pela narrativa, uma vez que sua ocorrência e duração dependem da ação representada visualmente (Gorbman, 1987, p.77). Por isso, não raras vezes, a versão da música de um filme em C.D. é, em verdade, uma versão aproximada do que acontece musicalmente no filme. “Sertania: Sinfonia do Sertão Op. 138”, que é a versão para concerto da música original do filme Boi Aruá, é um exemplo disso. Na capa do L.P.<sup>49</sup> de Sertania, Widmer chama a atenção para a perfeita sincronia entre o 1º movimento dessa peça musical e, aproximadamente, os primeiros 4 minutos do filme. Contudo, na

---

<sup>47</sup> a set of conventional practices... has evolved which result in the spectator not normally hearing it or attending to it consciously.

<sup>48</sup> music... has not been treated in accordance with its specific potentialities. It is tolerate as an outsider Who is somehow regarded as indispensable.

<sup>49</sup> L.P. : (Long Play) Disco sonoro estéreo de 12 pol. tocado a 33 1/3 rotações por minuto.

versão do filme em D.V.D. lançada em 2004, essa relação entre filme e música não se verifica.

O modo como a música funciona com os diálogos depende de estratégias para que ela pareça menos “audível”. Em relação a isso, Richard Davis considera que:

Escrever [música] para uma cena com diálogo é uma das coisas mais complicadas para um compositor. Não há apenas uma maneira de fazer isso, porque cada situação é diferente<sup>50</sup> (Davis, 1999, p.147).

Contudo, essa tarefa depende do entendimento do que é mais adequado à cena em questão (atmosfera desejada, ritmo cênico), ao filme do qual tal cena faz parte (importância relativa desse diálogo para a trama, abordagem estética e ideológica adotada), ao volume dos efeitos sonoros usados nesse momento e ao que o diretor propõe, já que nem sempre o que é dito precisa necessariamente ser entendido, uma vez que o uso da palavra falada pode funcionar também como um efeito sonoro. Um bom exemplo disso pode ser observado quando se ouve a conversa de um grupo sem que seja possível distinguir claramente o que se diz, predominando uma sonoridade ambiente indistinta, conhecida tecnicamente por *walla* (Beauchamp, 2005, p. 20).

Em *Boi Aruá*, como na maioria das situações dramáticas em que ocorrem diálogos e falas, espera-se que eles sejam ouvidos claramente para que façam sentido e, nesse caso, de acordo com Davis:

A melhor música sob um diálogo é aquela que reflete a situação dramática, pode ser ouvida através da fala e permite que as vozes fiquem em evidência sem qualquer conflito aural<sup>51</sup> (Davis, 1999, pp. 148).

Para que se consiga fazer com que as falas e a música convivam pacificamente, é freqüentemente recomendado que o registro usado pelos instrumentos seja contrastante com o usado pelos atores (Davis, 1999, p. 148; Gorbman, 1987, p. 78). Sabaneev, de

---

<sup>50</sup> “Writing [music] for a scene with dialogue is one of the trickiest things for a composer. There is no one way to do it, for every situation is different” (Davis, 1999, p.147).

<sup>51</sup> “The Best music under dialogue is that which reflects the dramatic situation, can be heard through the speaking, and allows the voices to be in the foreground without any aural conflict” (Davis, 1999, pp. 148).

acordo com Gorbman, recomendava a ausência de música nos momentos em que ocorrem diálogos como meio de assegurar a inteligibilidade do que é dito (Gorbman, 1987, p. 77). Na prática, em muitos casos esse problema é contornado diminuindo-se o volume da música. Todavia, há que se ter em mente que uma comodidade técnica como essa, deixa pouco espaço para soluções criativas.

Os instrumentos da família das madeiras têm sido considerados por músicos e técnicos de som como inapropriados para acompanharem diálogos porque causariam conflitos indesejáveis, ao passo que os instrumentos do naipe das cordas seriam uma opção mais recomendável (Gorbman, 1987, p. 78).

Contudo, a aproximadamente dois minutos do início do filme, a cozinheira fala enquanto uma flauta toca material musical não pertencente a Sertania, fazendo com que esse acompanhamento dispute a atenção da audiência por trazer material musical novo e pela movimentação melódica, já que notas longas sustentadas poderiam funcionar mais facilmente como fundo, deixando o foco das atenções para a fala.

Além da questão timbrística, a altura<sup>52</sup> das notas também precisa ser levada em conta para que, pelo contraste, tanto a música quanto a fala sejam percebidos com clareza. Desse modo, vozes graves seriam acompanhadas mais apropriadamente por instrumentos tocando numa região aguda e vice-versa. No entanto, a fala humana ocorre num registro médio, que precisaria ser evitado para que o discurso falado fique mais claro. (Gorbman, 1987, p.-77).

A voz masculina tende a usar a região médio-grave e a feminina, assim como a voz infantil, tende a se expressar numa região médio-aguda. Pode parecer simples resolver essa questão prescrevendo para os instrumentos musicais um registro diferente do que é usado pelas vozes, mas isso pode ser arriscado, por exemplo, no caso de uma conversa entre um homem e uma mulher. Nesse caso, uma variação constante do registro instrumental poderia fazer com que a atenção da audiência se voltasse para a música, o que conspiraria contra o entendimento do que é dito.

---

<sup>52</sup> Altura nesse caso, não deve ser confundida com volume. O termo aqui se refere à percepção auditiva das frequências vibracionais das notas, que variam do grave ao agudo.

Apesar de todo o cuidado que a concepção clássica usualmente demonstra em relação ao entendimento do que é dito pelos atores, Gorbman chama a atenção para a possibilidade de se usar instrumentos e vozes num mesmo registro para se criar uma sonoridade mais uniforme, na qual a música e a fala ficariam menos distintas (Gorbman, 1987, p. 78). Em *Boi Aruá* a cena citada anteriormente<sup>53</sup>, na qual a cozinheira fala acompanhada por uma flauta solo, conforme dito anteriormente traz material musical novo e uma movimentação melódica que disputa a atenção da audiência com relação ao que é dito. Além disso, a percepção do que a cozinheira diz é perturbada, também, pelo registro instrumental usado<sup>54</sup> e pelo timbre<sup>55</sup>. O efeito conseguido, entretanto, não chega a conferir uniformidade e indistinção entre música e fala a ponto de resultar no que parece ser a possibilidade citada por Gorbman.

O princípio da “Inaudibilidade” também deve ser levado em conta na instância da edição. Para facilitar a edição do filme, de acordo com Gorbman, é melhor que a música comece e termine simultaneamente com alguma ação na tela ou com algum evento sonoro. Essas coincidências ajudam também a disfarçar a presença da música, que é mais facilmente notada quando começa do que quando desaparece. Por isso, para evitar que a fala seja ofuscada pela música, deve-se evitar que a música e a fala comecem ao mesmo tempo. (Gorbman, 1987, p.78).

O apreço pela sincronia entre imagens visuais e música em *Boi Aruá* é tal, que praticamente qualquer evento musical começa e termina coincidindo com mudanças nas imagens visuais, chegando a comprometer a continuidade fílmica.

Ainda na dimensão da Inaudibilidade, segundo Gorbman (1987, p. 78), “O caráter da música deve ser ‘apropriado para a cena’”<sup>56</sup>. No entanto, se a música não coincide ritmicamente com a ação, o resultado não é necessariamente um erro. O efeito resultante pode atenuar uma cena violenta, por exemplo, ou imprimir nela a um caráter reflexivo

---

<sup>53</sup> Essa cena acontece a aproximadamente dois minutos do início do filme.

<sup>54</sup> A voz feminina e a flauta usam, normalmente, o registro médio-agudo.

<sup>55</sup> Gorbman, levando em conta a prática de músicos e técnicos de som envolvidos com o cinema clássico, considera que os instrumentos da família das madeiras, como a flauta, são inadequados ao acompanhamento de diálogos por proporcionarem um “conflito desnecessário” (Gorbman, 1987, pp. 76-78).

<sup>56</sup> The music’s mood must be ‘appropriate to the scene

ou até mesmo humorístico. (Gorbman, 1987, pp.78-79). De acordo com Robin Beauchamp: “A violência retratada no conflito final de ‘A Bela e a Fera’ (*Beauty and the Beast*. Gary Trousdale e Kirk Wise, 1991) da Disney é desenfaturada com a rendição instrumental sincopada de ‘Be our Guest’”<sup>57</sup> (Beauchamp, 2005, p. 47)., que em português significa, seja nosso convidado

Empatia<sup>58</sup> é a capacidade de entender o sentimento do outro, colocando-se no seu lugar. Por isso, a música que apóia uma narrativa é considerada como empática quando, segundo Chion: “expressa diretamente sua participação no sentimento da cena, por assumir o ritmo, o tom e o fraseado da cena”.<sup>59</sup>(Chion, 1994, p. 8). Por outro lado, quando a música contrasta com a cena, parecendo ritmicamente indiferente a ela é chamada de música não empática.

Os efeitos dessas duas abordagens são bem distintos. Se a música empática apóia o caráter da cena, a não empática, conforme Chion: “Reforça a emoção individual do personagem e do espectador, ainda que a música finja não notá-los”<sup>60</sup> (Chion, 1994, p. 8). Segundo Gorbman, a música não empática: “envolve o espectador mais ativamente... De algum modo... Prova ser capaz de ambos: prover emoção e indiferença”<sup>61</sup> (Gorbman, 1987, p. 161).

A aproximadamente 4min e 22s do início de Boi Aruá, a música tensa e lenta vai dando lugar a um acompanhamento musical dominado pelo ritmo constante da caixa clara. Essa música está em sintonia com a movimentação do cavalo sendo portanto um exemplo do uso empático da música fílmica. Em seguida, aos 4 minutos e 40 segundos, o vaqueiro, já fora do cavalo, luta com um boi e consegue dominá-lo. A música, de

---

<sup>57</sup> “the violence portrayed in the final conflict of Disney’s ‘Beauty and the Beast’ is deemphasized with the upbeat instrumental rendition of ‘Be our Guest’”.

<sup>58</sup> Empatia é definida pelo “Novo Aurélio Século XXI: O Dicionário da Língua Portuguesa” como sendo “A tendência para sentir o que sentiria caso estivesse na situação e circunstâncias experimentadas por outra pessoa” (Ferreira, 1999, p. 739).

<sup>59</sup> “direct express its participation in the feeling of the scene, by taking on the scene’s rhythm, tone and phrasing” (Chion, 1994, p. 8).

<sup>60</sup> “... Reinforce the individual emotion of the character and of the spectator, even as the music pretends not notice them” (Chion, 1994, p. 8).

<sup>61</sup> “involves the spectator more actively... Somehow... proves capable of both, providing emotion and indifference” (Gorbman, 1987, p. 161).



caráter autóctone, é lenta e por contrastar com a movimentação cênica é considerada como não empática.

### c) Significador de Emoção

Como terceiro princípio, Gorbman cita a música funcionando como significante de emoção. Numa cena<sup>62</sup> em que o vaqueiro aparece batendo nervosamente a mão na mesa e repetindo “diacho”<sup>63</sup>, diacho...” a música cresce em intensidade enfatizando o estado de ânimo do personagem, reforçando assim a proposta emocional da cena. Esse trecho da música, no entanto, não faz parte de Sertania nem aparece identificado nos créditos do filme.

Há também trechos em que não se observa esse mesmo nível de preocupação com o conteúdo emocional da cena. Após algumas imagens que se sobrepõe (mãos, rostos, de várias pessoas, um retrato pequeno na palma da mão do vaqueiro) aparece um retrato do vaqueiro circundado pela frase: “Eu por primeiro, os amigos por derradeiro”. Esse momento é importante para o conteúdo narrativo do filme, pois é uma sinalização do comportamento egoísta do vaqueiro que motiva toda a trama, mas a música não faz qualquer tipo de referência ao que é mostrado, mesmo quando as imagens visuais valorizam essa foto com um *close-up*<sup>64</sup>.

Segundo Gorbman: “[A] Música aparece no cinema clássico como um significador da emoção.”<sup>65</sup> (Gorbman, 1987, p. 79). De acordo com Prince, *Signifier*, que em português se traduz por significador, é definido como “a dimensão perceptível de um signo”<sup>66</sup> (Prince, 2003, p. 89). O signo (*sign*, em inglês), por seu turno, nos termos de Saussure, vem a ser “Uma entidade em lugar de outra”<sup>67</sup> (Prince, 2003, p. 89), ou seja, a parte perceptível de um símbolo. Desse modo, o papel da música enquanto significador de emoção consiste em se fazer perceber como uma manifestação do estado emocional culturalmente codificado para ela, uma vez que, segundo Meyer “a resposta à música

<sup>62</sup> Essa cena ocorre a aproximadamente 3 minutos e 32 segundos do início do filme.

<sup>63</sup> Diacho é uma corruptela da palavra “diabo” e é muito usada no sertão nordestino.

<sup>64</sup> Close up: imagens mostradas em close up aparecem ampliadas e, por isso, com o foco visual dirigido a elas.

<sup>65</sup> Music appears in classical cinema as a signifier of emotion.

<sup>66</sup> the perceptual dimension of a sign.

<sup>67</sup> an entity standing for another entity.

assim como sua percepção depende de respostas habituais aprendidas”<sup>68</sup> (Meyer, 1984, p. 60).

O grau de adesão da platéia à identificação proposta pelo filme e a sensibilidade dos indivíduos que a compõe, ao que tudo indica, influenciam decisivamente essa experiência, mas, como essa dimensão emocional é alcançada continua sendo motivo de debates e especulação, já que segundo Meyer “A resposta emocional à música se depara... Com o fato de que muito pouco é conhecido sobre esta resposta e sua reação ao estímulo”<sup>69</sup> (Meyer, 1984, p. 6).

Assim, ao sinalizar os tipos de reações emocionais planejadas para a platéia em momentos específicos de um filme e contando com a ajuda de outros artifícios que favorecem a identificação com a diegese, de acordo com Gorbman, “[A] música traz uma dimensão necessária, emocional, irracional, romântica ou intuitiva”<sup>70</sup> (Gorbman, 1987, p. 79).

#### d) Guia narrativo

O quarto princípio propõe que a música funcione como guia narrativo, definindo assim, normalmente desde os créditos e títulos iniciais, a atmosfera predominante do filme e, estabelecendo, durante a narrativa, situações emocionais específicas; sugerindo conotações; influenciando as emoções da platéia e destacando eventos ao aparecer sincronizada a eles.

Gorbman (1987, p.82) divide o que ela considera como funções semióticas da música em filmes clássicos em duas categorias: a) Refere o espectador para demarcações e níveis da narração; b) Ilustra, enfatiza, sublinha, e aponta por meio do que devemos chamar de guia conotativo. Isso significa que a primeira função orienta o espectador na narrativa e a segunda cria significados que induzem seu entendimento dela.

#### a) Demarcações formais e níveis de narração.

---

<sup>68</sup> the response to music as well as its perception depend upon learned habit responses.

<sup>69</sup> the emotional response to music is faced... with the fact that very little is known about this response and its reaction to the stimulus.

<sup>70</sup> [the] music brings a necessary, emotional, irrational, romantic or intuitive dimension

Os créditos iniciais e finais normalmente são textos escritos sobrepostos a imagens e, como os nomes sugerem, aparecem no início e no final do filme, respectivamente, identificando a equipe técnica e os patrocinadores. Nos créditos iniciais a música estabelece a atmosfera predominante do filme ou sinaliza alguma situação em torno da qual a narrativa acontece, mostrando material temático e/ou motivico que será posteriormente usado no decorrer do filme, sugerindo desse modo expectativas iniciais à platéia. A música dos créditos finais ajuda no fechamento da narrativa, com resoluções musicais que podem ser um retorno a um centro gravitacional, como na música tonal e, normalmente, consiste numa recapitulação do tema principal. Essa música, de acordo com Gorbman: “Tipicamente provê um crescendo em alto volume e definitivo”<sup>71</sup> (Gorbman, 1987, p. 82).

A atmosfera inicial de *Boi Aruá* é estabelecida com o princípio tenso e dissonante de Sertania que parece facilmente aceitável como um reflexo musical de um ambiente inóspito como o semi-árido nordestino. A música, através de convenções culturais bem estabelecidas pelo próprio cinema, contribui para localizar a narrativa geográfica e temporalmente. Alguns recursos de tão usados se tornaram lugar-comum. Uma mulher sexy, por exemplo, tem sido normalmente associada a um saxofone jazzístico, embora não haja qualquer razão, além da força do hábito, para que isso seja considerado mais apropriado ou desejável. Listar procedimentos como esse foge ao escopo dessa pesquisa e não parece útil, a menos que se desejasse escrever um manual sobre como ser repetitivo e sem criatividade. Segundo Gorbman: “Harmonias hollywoodianas fortemente codificadas, padrões melódicos, ritmos e hábitos de orquestração são empregados rotineiramente no cinema clássico para estabelecer uma situação”<sup>72</sup> (Gorbman, 1987, p. 83).

A trilha sonora (efeitos sonoros, diálogos e música) de *Boi Aruá* traz, como já foi dito, material autóctone, cujos registros foram realizados em cidades do sertão baiano por Chico Liberato, sob a direção de Widmer, o que ajuda a ambientar geograficamente a narrativa. Sertania foi escrita levando essas gravações em consideração, inclusive em citações identificadas na partitura pelo seu autor.

<sup>71</sup> typically provides a ‘rising crescendo’, loud and definite

<sup>72</sup> Strongly codified Hollywood harmonies, melodic patterns, rhythms, and habits of orchestration are employed as a matter of course in classical cinema for establishing a setting.

Há também na trilha de Boi Aruá as canções “Festa na Fazenda” (Carlos Pita), A “Cantiga do Boi Incantado” (Elomar F. Mello) e o solo de violão “Ponteio do Milharal” (Robério Soares) que funcionam como material autóctone incorporados à Sertania por Widmer. Ao citar em Sertania parte do material gravado e trechos das canções incluídas na trilha sonora, Widmer lança mão de um expediente que tende a favorecer a percepção de uma unidade coerente no conjunto audiovisual. Contudo, na versão em D.V.D. lançada em 2004 a inclusão de peças musicais sem qualquer relação temática ou motívica com Sertania e entre si, conspira contra a coerência e unidade de Boi Aruá.

Em relação a pontos de vista, a música no cinema narrativo clássico pode criar ou enfatizar aspectos relacionados à subjetividade de um personagem em particular. Para isso, a música deve estar associada ao personagem ou a uma ação dele como, por exemplo, um olhar (Gorbman, 1987, p. 83).

Em “Um Corpo que Cai” (*Vertigo*. Alfred Hitchcock, 1958), quando Scottie <sup>73</sup> vê Madeleine <sup>74</sup> pela primeira vez, num restaurante, as imagens mostram o que ele vê ao procurá-la e a música, escrita por Bernard Herrmann, indica o momento em que ele a localiza, sugerindo o que seria um “amor à primeira vista”. A continuação do filme confirma essa insinuação.

A aproximadamente 4min do início de Boi Aruá, Tibúrcio toma café na varanda da fazenda enquanto observa uma imagem tranqüila da área externa da casa que contrasta com a música tensa, que parece querer assinalar o estado de espírito do vaqueiro prestes a perseguir o boi encantado.

Não raras vezes, a música “duplica” o que já está indicado pelos eventos e a forma como os personagens estão caracterizados. Desde a Grécia Antiga, pelo menos, tem tido boa aceitação a idéia de que a “Música tem um tremendo poder de influenciar humor” <sup>75</sup> (Gorbman, 1987, p.85). No entanto, se o grau em que essa influencia se dá depende da sensibilidade do espectador, o significado que ele confere a essa experiência depende da sua vivência cultural com o tipo de música em questão, uma vez que não existe um

<sup>73</sup> Personagem interpretado por James Stewart.

<sup>74</sup> Personagem interpretado por Kim Novak.

<sup>75</sup> music has a tremendous Power to influence mood.

léxico musical válido para todas as culturas ou épocas. Mesmo dentro de uma mesma cultura, alguns estilos são totalmente desconhecidos por alguns e, por isso, podem eventualmente nem serem entendidos como música.

Segundo Gorbman:

Música em filmes narrativos... Expressa atmosferas e conotações, as quais, em conjunção com as imagens e outros sons, ajudam a interpretar eventos narrativos e indicar moral/classe/valores éticos dos personagens <sup>76</sup> (Gorbman, 1987, p. 84).

As convenções estilísticas no cinema começaram a se estabelecer com os livros de partituras (coletâneas) com músicas supostamente apropriadas para determinadas atmosferas dramáticas ou situações. A compilação de Erno Rapee (Atmosferas Fílmicas para Pianistas e Organistas: Uma Coleção de Referência Rápida de Peças Seleccionadas e Adaptadas para 52 Atmosferas <sup>77</sup>) é considerada por Gorbman como um léxico definitivo de conotação para música fílmica. Uma das peças indicadas como apropriada para momentos de tristeza durante a projeção de um filme é o primeiro movimento da Sonata n.º2, Op. 27, de Beethoven. Para cenas de casamento havia três opções: A marcha nupcial de Mendelssohn, a de Wagner (extraída de *Lohengrin*) e “O Promise Me” (Gorbman, 1987, p.85).

A associação de música com imagens visuais cria um efeito tal, que segundo Gorbman: “Até mesmo a música que tenta subverter os princípios de composição do [cinema] clássico conotará *algo* quando tocada com imagens narrativas” <sup>78</sup> (Gorbman, 1987, p.86). O vocabulário musical conotativo, padronizado pela prática reiterada no cinema narrativo clássico depende, além do timbre, do tempo e do ritmo.

A aproximadamente 5min e 11s do início de Boi Aruá a música orquestral dissonante busca influenciar a platéia a vivenciar a tensão que a aparição do boi encantado causa no vaqueiro, nesse momento.

---

<sup>76</sup> Narrative film music... expresses moods and connotations which, in conjunction with the images and other sounds, aid in interpreting narrative events and indicating moral/class/ethnic values of characters.

<sup>77</sup> Motion Pictures Moods for Pianists and Organists: A Rapid Reference Collection of Selected Pieces Adapted to Fifty-two Moods and Situations.

<sup>78</sup> even music that attempts to subvert the principles of classical [cinema] scoring will connote *something* when played with narrative images.

b) Ilustração, ênfase e guia conotativo.

Max Steiner é tido como um dos mais influentes compositores de música para filmes e sua abordagem é famosa por sincronizar efeitos musicais com os eventos mostrados na tela de modo bastante enfático. Essa pretensão estilística é também conhecida como “catching everything”<sup>79</sup>. A sincronicidade de eventos fílmicos com música foi desenvolvida pelos estúdios Disney antes de 1930 e, do mesmo modo que influenciou Steiner, em maior ou menor grau, se faz perceber no trabalho daqueles que se ocupam da composição de música para filmes, mesmo em estilos rebeldes ao modelo clássico. Duas técnicas de ilustração dramática muito conhecidas são “mickey-mousing” e “Stinger”.

Como o nome indica, “mickey-mousing” é uma técnica que tem suas origens nos filmes de desenho animado e consiste na sincronização dos eventos mostrados na tela com música de modo obsessivo e ininterrupto (Gorbman, 1987, p. 87-88). A direção, a velocidade e o ritmo dos movimentos dos personagens ou eventos podem ser convincentemente imitados pela música, do mesmo modo que associações de timbres com personagens, principalmente os que possuem características marcantes, reforçam essa teia de conexões entre música e imagem. Se, por exemplo, um personagem grande, gordo e lento aparece, um instrumento tocando na região grave o refletiria de modo aceitável, de acordo com a prática no cinema clássico. Além disso, essa abordagem inclui ainda versões humorísticas de músicas conhecidas.

Em *Boi Aruá* não há qualquer intenção cômica ou infantil e não se poderia falar no uso do mickey-mousing, embora a sincronia entre música e imagens visuais aconteça obsessivamente, num fluxo musical quase ininterrupto e sem grandes investimentos no universo emocional ou psicológico dos personagens. O mickey-mousing usualmente aparece em desenhos animados infantis ou cômicos.

*Sting* é uma palavra de origem inglesa e significa picada ou espetada. *Stinger* é o agente dessa ação. Em música para filmes, *stinger* é um acento musical que destaca algum evento, ao aparecer sincronizado com ele de modo abrupto. Um *sforzando* ou um ataque

---

<sup>79</sup> “catching everything”: do inglês, significa “pegar tudo”. No estilo de Max Steiner, o termo se refere ao fato de que sua música faz referencia a praticamente tudo o que acontece na tela.

repentino e acentuado de algum instrumento cumprem bem esse papel, do mesmo modo que o silêncio repentino quando coincide com alguma ação que se queira enfatizar (Gorbman, 1987, p. 88).

Quando<sup>80</sup> Tibúrcio, o vaqueiro, é encontrado ferido e desacordado sobre uma vegetação cactácea após uma das perseguições ao boi encantado, ele é socorrido e um som agudo e curto coincide com a retirada de cada espinho como se fosse o som provocado por essa ação. Esse acento que ao destacar, valoriza esse momento é denominado *stinger*.

A 53min e 25s do início de Boi Aruá, o vaqueiro ao perseguir o Boi transformado em bezerro, pula e agarra o animal. A música praticamente ininterrupta desde o início do filme dá lugar a um silêncio repentino que desafia a imaginação da audiência quanto ao seu significado. Nesse caso, não há ênfase na ação nem em qualquer aspecto narrativo e por isso, esse silêncio não poderia ser tomado como um acento à *stinger*.

e) Continuidade formal e rítmica.

O quinto princípio citado por Gorbman trata da música como auxiliar na construção da continuidade formal e rítmica do filme. Essa função é especialmente importante quando o fluxo de imagens visuais, que se interrompem mutuamente, precisam parecer partes de uma realidade que, embora contínua, é vista aos poucos e a partir da perspectiva de quem montou o filme ou dirigiu essa montagem. Quando a música cumpre satisfatoriamente essa função, a platéia pode vivenciar a experiência cinematográfica como uma testemunha onipresente e com uma visão privilegiada, ainda que isso seja uma impossibilidade para qualquer ser humano, já que, cotidianamente não se pode estar em dois lugares ao mesmo tempo.

No cinema clássico a música é também usada para preencher repousos na ação ou nos diálogos. Além disso, pode suavizar a descontinuidade provocada pelas interrupções das imagens (cortes), desde que ela continue coerentemente. De acordo com Gorbman: “Enquanto continuidade aural [a música] parece suavizar a descontinuidade visual, espacial ou temporal”<sup>81</sup>. Na transição entre duas cenas, se a música não é interrompida,

<sup>80</sup> A cena comentada acontece entre 23 min e 20 s e 20 min e 37 s

<sup>81</sup> As an auditory continuity... [music] seems to mitigate visual, spatial, or temporal discontinuity.

poderia ajudar a garantir alguma sensação de continuidade. Por isso, em momentos de transição, a música é freqüentemente usada como uma espécie de ponte sonora. Esse efeito pode ser reforçado por algum evento musical coerente como, por exemplo, quando uma modulação começa numa cena e é concluída na próxima de modo musicalmente coerente (Gorbman, 1987, p. 89-90).

Observando-se *Boi Aruá* de modo global, nota-se em alguns momentos, conforme já foi salientado, uma preocupação com a sincronia entre eventos musicais e as imagens visuais que chega a comprometer a sensação de continuidade fílmica. Entre 2min e 47s e 3min e 11s, por exemplo, há quatro cortes no fluxo das imagens visuais resultando numa seqüência de eventos distintos, mas que acontecem simultaneamente. Esses cortes são reforçados com a mudança da música que acompanha cada trecho individualmente, contrariando, assim, o princípio segundo o qual a música deveria suavizar a “descontinuidade visual, espacial ou temporal”<sup>82</sup> (Gorbman, 1987, pp. 89-90).

#### f) Unidade.

A unidade fílmica é o que busca o sexto princípio citado por Gorbman. Esse princípio está intimamente ligado ao que trata da percepção de uma continuidade formal. Segundo essa autora: “o cinema clássico... Usa a música para reforçar [sua] unidade”, (Gorbman, 1987, p. 90) defendendo que relações estritamente musicais podem ser manipuladas para influenciar a percepção do filme, na melhor das hipóteses como um conjunto narrativo passível de ser tomado como um universo diegético único e coerente.

Diferentemente do que Widmer declara sobre suas intenções musicais em *Sertania* e do que se observa na sua partitura manuscrita, conforme se verá adiante, a música não-diegética do filme *Boi Aruá* em sua versão mais recente (2004) em D.V.D., especialmente sua parte instrumental, é um conjunto de peças musicais distintas e sem qualquer relação temática entre si. Por isso, não se pode dizer que haja aí qualquer busca pela unidade fílmica por via musical, já que toda essa diversidade conspira contra isso.

---

<sup>82</sup> “as an auditory continuity... [music] seems to mitigate visual, spatial, or temporal discontinuity” (Gorbman, 1987, pp. 89-90).



A música, conforme sugere Gorbman, ajuda na percepção de uma unidade coerente.

Segundo Gorbman:

A maior força unificadora em composições à Hollywood é o uso de temas musicais, entretanto, não é de modo algum acertado dizer que todas as partituras clássicas dependem de temas. O método de composição de música para filmes de Max Steiner, no entanto, se baseava em temas <sup>83</sup> (Gorbman, 1987, p. 90).

Conforme continua Gorbman:

A repetição, interação e variação de temas musicais durante um filme contribuem muito para a clareza da sua dramaturgia e para a clareza de sua estrutura formal <sup>84</sup> (Gorbman, 1987, p. 91).

Adorno e Eisler, no entanto, consideram o trabalho motivico/temático baseado em *leitmotivs*<sup>85</sup> inadequado para o cinema, alegando razões técnicas e estéticas para isso. Tecnicamente o *leitmotif* é considerado inadequado por esses autores porque, sendo ao mesmo tempo breve e saliente, sempre esteve inserido em dramas musicais de grandes proporções, pois segundo Adorno e Eisler: “Justamente porque o *leitmotif* como tal é musicalmente rudimentar, ele requer uma tela musical grande para ter um significado estrutural além de uma placa de anúncios” <sup>86</sup> (Adorno e Eisler, 2007, p. 2). Por mais que se tente criar a ilusão de continuidade, nos filmes há mudanças constantes na imagem e, por isso, no entender desses autores, formas musicais mais curtas e completas em si se aplicariam melhor ao cinema. “[Além disso] suas dimensões limitadas não permitem a adequada expansão do *leitmotif*” <sup>87</sup> (Adorno e Eisler, 2007, p. 2).

Esteticamente o *leitmotif* não poderia desempenhar o papel imaginado por Wagner, pois segundo Adorno e Eisler:

<sup>83</sup> The major unifying force in Hollywood scoring is the use of musical themes, although it is by no means accurate to claim that all classical scores rely on themes. Max Steiner’s film-composing method, however, relied on themes.

<sup>84</sup> the repetition, interaction and variation of musical themes throughout a film contributes much to the clarity of its dramaturgy and to the clarity of its formal structure

<sup>85</sup> *Leitmotivs* é o plural de *leitmotif* que, do alemão significa motivo condutor. Conforme esclarecido antes, nesse texto, a técnica do *leitmotif* consiste, resumidamente, em associar motivos musicais a objetos e personagens, criando para eles rótulos musicais capazes de torná-los presentes mesmo quando eles não são vistos em cena.

<sup>86</sup> Just because the leitmotif as such is musically rudimentary, it requires a large musical canvas if it is to take on a structural meaning beyond that of a signpost.

<sup>87</sup> [Besides this] its limited dimension does not permit adequate expansion of the leitmotif.

O *leitmotif* não deve meramente caracterizar pessoas, emoções, ou coisas... Wagner concebeu sua proposta para qualificar os eventos dramáticos com significância metafísica... [E] não há lugar para isso num filme, que procura mostrar a realidade. Aqui a função do *leitmotif* foi reduzida ao nível de um lacai musical, que anuncia seu mestre... mesmo que o eminente personagem seja claramente reconhecível por todos <sup>88</sup> (Adorno e Eisler, pp. 2-3, 2007).

g) Violação de qualquer um dos princípios anteriores.

Por fim, Gorbman cita um sétimo princípio que se refere à possibilidade de que o compositor despreze momentaneamente algum dos princípios citados em favor de outro. Essa atitude pode ser vista como um tipo de contradição textual, mas parece mais apropriado considerar como um recurso que flexibiliza o uso da música visando ressaltar ou indicar, intencionalmente algo. É preciso atenção ao que é proposto pela narrativa para que não se confunda essa liberdade técnica com incoerência, muito facilmente encontrada por compositores iniciantes ou inaptos à lida com filmes.

Os efeitos “mickey-mousing” ou “stinger”, por exemplo, contradizem o princípio da inaudibilidade (2) em favor da possibilidade de Ilustrar, enfatizar, sublinhar ou apontar algo nas imagens, assumindo assim a função de guia conotativo.

#### **2.4.4 Outras Abordagens Sobre as Funções da Música em Filmes**

Alguns dos princípios citados por Gorbman (1987) como orientadores da composição, mixagem e edição da música no cinema narrativo clássico podem ser também entendidos como funções da música no cinema clássico. Em 1949, Aaron Copland sugeriu áreas nas quais a música poderia ser útil nos filmes e, mesmo tendo muito em comum com os princípios citados por Gorbman, podem complementá-los. Na visão desse compositor as funções da música em filmes são: 1. Estabelecer uma atmosfera convincente de tempo e lugar; 2. Sublinhar sentimentos não explicitados em palavras ou o estado psicológico dos personagens; 3. Servir como um fundo neutro que preencha a

---

<sup>88</sup> The leitmotif is not supposed merely to characterize persons, emotions, or things... Wagner conceived its purpose as the endowment of the dramatic events with metaphysical significance... [And] there is no place for it in the motion picture, which seeks to depict reality. Here the function of the leitmotif has been reduced to the level of a musical lackey, who announces his master... even though the eminent personage is clearly recognizable to everyone.

ação; 4. Dar a sensação de continuidade para a edição e 5. Acentuar a construção dramática de uma cena e envolvê-la com um sentimento de finalidade (Smith, p. 232).

As funções da música nos filmes na visão de Cohen (2006) são: 1. Mascarar ruídos estranhos ao filme; 2. Conferir continuidade entre as cenas; 3. Dirigir a atenção para detalhes importantes na tela através da “Congruência estrutural ou associativa”<sup>89</sup>; 4. Quando não associada com um foco particular, ela pode prover uma atmosfera. Como nos créditos iniciais e finais, por exemplo; 5. Comunicar significado e favorecer a narrativa; 6. Através de associações pela memória a música se torna parte integral do filme, o que a capacita a favorecer a simbolização do passado e do futuro através da técnica do *leitmotif*; 7. Elevar o senso de realidade ou absorção pelo filme, provavelmente pela provocação e aumento da atenção para o filme em detrimento de outras coisas e 8. Conferir valor estético ao filme (Cohen, 2006, p. 258).

Chion afirma que o som e, portanto, a música, funciona unificando e ligando o fluxo das imagens. Em termos temporais, o som unifica os cortes nas imagens continuando sobre elas; ao estabelecer atmosferas cria uma moldura que, segundo ele, parece conter a imagem como um “espaço audível”<sup>90</sup>. Além disso, Chion destaca a “função de pontuação”. Essa função consiste em prover o filme com pausas, no fluxo contínuo de eventos. Alguns sons, como o latido de um cachorro ou a buzina de um carro, podem, por exemplo, funcionar enfatizando parte do texto ou dando o sentido de fechamento a uma cena (Chion, 1994, p. 47).

Como *Boi Aruá* é um filme de desenho animado ambientado no semi-árido nordestino traz representações de aspectos desse ambiente. Com vistas a buscar uma aproximação com esse contexto cultural, após esse capítulo, esse texto visitará o sertão enquanto contexto gerador de narrativas, passando a adotar os atributos eleitos como representáveis do sertão nordestino como seus fios condutores.

---

<sup>89</sup> structural or associantionist congruence

<sup>90</sup> heard space

### 3 O SERTÃO ENQUANTO CONTEXTO GERADOR DE NARRATIVAS

#### 3.1 O DISCURSO

O discurso é tanto o que ele diz e sob que perspectiva isso acontece, quanto o que ele oculta. Desse modo, ao necessariamente pressupor uma seleção do que vai ser veiculado, ele é um recorte do real e reflete uma ideologia (conjunto de idéias). Se uma obra de arte for tomada enquanto discurso, ela incluirá em seu conteúdo, também, os seus “desvios” ou imprevistos, pois, segundo Roland Barthes:

Mesmo quando um detalhe parece irredutivelmente insignificante, rebelde a qualquer função, ele tem pelo menos a significação do absurdo ou de inútil: ou tudo significa ou nada... A arte não conhece ruído (no sentido informacional da palavra) é um sistema puro... Não há jamais unidade perdida (Barthes, 2006, p. 29).

Se o discurso é uma seleção de idéias ordenadas de acordo com uma ideologia considerada como conveniente ou adequada, não seria tão arriscado supor que todo discurso traz em si um propósito, ainda quando ele é uma manifestação espontânea e com uma elaboração realizada num nível abaixo do limiar da consciência.

Como o próprio nome indica, “Sertania: Sinfonia do Sertão” se refere ao sertão nordestino e não à região nordeste do Brasil. Essa distinção se faz necessária, no entanto, para que se evite uma possível vinculação desse estudo com uma prática discursiva que busca confundir o nordeste com o sertão, generalizando-o como um espaço miserável. Segundo Muniz:

Essa manipulação do discurso tem relações históricas de poder (centro-sul versus nordeste) envolve procedimentos de exclusão, silenciando outros modos de dizer/mostrar a região, e apresenta um só mesmo sentido como natural e real (Muniz, 2010).

Essa prática tem sua ocorrência nos livros didáticos denunciada por Muniz e traz, segundo Arruda, um caráter valorativo, especialmente em “Os Sertões”, de Euclides da Cunha. O esboço desse discurso teria sido iniciado em “O Sertanejo” (1875), de José de Alencar e no trabalho científico de Carl Friedrich Philip Von Martius (1794-1868). Segundo Arruda: “O

nordeste miserável é uma construção que escamoteia a dominação exercida sobre o sertanejo... ao naturalizar a miséria” (Arruda, 2005, p. 43-44).

Foucault declara supor que:

... Em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório... O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar (Foucault, 1970, p.4-5).

Assim todo discurso é uma visão da realidade que privilegia um ponto de vista, com uma intenção, sendo, desse modo, ele próprio, uma instância de poder, uma vez que quando se manifesta, de algum modo, afeta quem dele toma conhecimento, ainda que com o enfado ou a indiferença, já que estas são reações possíveis. Por isso, parece necessário ao se pesquisar uma obra ambientada no sertão nordestino como Boi Aruá, visitar essa região enquanto instância potencialmente geradora de narrativas, o que implica em ampliar provisoriamente o foco da pesquisa, para que se possa obter uma visão mais abrangente desse contexto.

### 3.2 ARIDEZ

“[O] sertão... É uma paragem impressionadora... Cenários em que ressalta, predominantemente, o aspecto atormentado das paisagens... Cenários [de uma] rudeza extrema” (Cunha, 2004, pp. 26-27 e 29).



### 3.2.1 O Nordeste

O nordeste brasileiro possui uma população aproximada de 51 milhões de pessoas, distribuídas espacialmente com uma densidade de quase 33 habitantes por quilometro quadrado. A população feminina supera numericamente a masculina em aproximadamente um milhão de pessoas, sendo que dessa massa humana 26,2% são analfabetas e 67,2% dos que tem mais de 10 anos de idade sobrevivem com até 2 salários mínimos (IBGE, 2005).

Nesta parte do Brasil há 0,95 médicos para cada mil habitantes e talvez por isso, essa região detenha o recorde nacional em óbitos de crianças com até 1 ano de idade, com a marca estimada de 36,7 %, que é muito superior a nacional registrada como 15% e estimada em 27%. As mortes por causas violentas, entretanto, estão abaixo da média nacional. Entre os homens essas ocorrências superam apenas a região sul. Entre as mulheres nordestinas se encontra o menor índice de óbitos violentos do país (IBGE, 2003).

### 3.2.2 O Sertão

A região nordeste se divide em quatro sub-regiões: a zona da mata, quente e úmida; o agreste, sub-úmido; o sertão, semi-árido e o meio norte, úmido. O sertão abrange parcialmente nove estados: Piauí; Ceará; Rio Grande do Norte; Paraíba; Pernambuco; Alagoas; Sergipe; Bahia e Minas Gerais, que pertence à região sudeste (Moreira, 1979).



Fonte: <http://www.google.com.br/imgres>

### **3.2.3 Clima Semi-Árido**

Segundo Andrade: “Não [existe] uniformidade para o semi-árido nordestino... havendo trechos em que o clima pode ser considerado como semi-úmido e trechos, onde pode ser considerado como semi-árido e até árido” (Andrade, 2006, p.17) e isso provavelmente se deve aos climas com os quais faz fronteira. A seca cresce em intensidade à medida que se adentra o interior e seus pontos culminantes estão na depressão dos patos, na Paraíba, e no raso da Catarina, na Bahia e Pernambuco (Nimer, 1989, p. 343)

O clima semi-árido cobre aproximadamente 50% do território nordestino e suas variedades climáticas vão do brando, com períodos de seis meses secos, ao muito forte (sub-desértico), com períodos de 11 meses de estio (Nimer, 1989, pp. 355 - 356). A principal característica dessa variedade climática é o baixo índice pluviométrico, que varia de 250 a 600 milímetros de chuva anuais. A temperatura média anual varia pouco ficando em torno de 24 a 26° C. No entanto, pode alcançar incríveis 60 °C em alguns locais, no mês de agosto. As planícies estão sujeitas a um maior rigor climático e enfrentam períodos secos mais longos, que podem ficar em torno de 7 meses. Entretanto, nos planaltos, os afloramentos rochosos podem alcançar temperaturas abaixo de zero e nos locais mais altos o orvalho ocorre em abundância.

No clima semi-árido duas estações se revezam por ano: a chuvosa, que vai de dezembro a junho e a seca, que vai de julho a novembro, sendo eventualmente prorrogada por longos períodos de estio. Os períodos secos mais severos que se tem notícia, segundo Neves (2008), ocorreram entre 1857 e 1861 e entre 1887 e 1891. Citando os Bávaros von Spix e von Martius, que segundo ele passaram pelo sertão em 1818, Neves afirma ainda que “teriam falecido umas 500 pessoas em consequência da penúria geral, nos anos 1807 e 1808” (Neves, 2008, p. 206).

### **3.2.4 Biodiversidade**

O principal ecossistema do semi-árido nordestino é a caatinga <sup>91</sup>, cuja extensão equivale a cerca de 7% do território nacional. Nesse ambiente vivem, aproximadamente, 20 milhões de pessoas E grande parte da biodiversidade desse bioma <sup>92</sup> não é encontrada em nenhum outro local do mundo.

O solo sertanejo é arenoso ou areno-argiloso, pedregoso, carente de matéria orgânica e com baixa capacidade de infiltração já que é raso, ou seja, a poucos palmos de profundidade se encontra rocha, geralmente constituída de granito, o que impede a acumulação de água nos períodos chuvosos. Embora existam açudes e lagos, além de brejos, que são locais úmidos localizados nos sopés das serras e chapadas, quase todos os rios são temporários. Uma exceção que se destaca é o Rio São Francisco no qual se pode encontrar o pintado ou surubim, que é um peixe que chega a alcançar 3 metros de comprimento, e a piranha (Branco, 1998, p.37; Moreira, 1995, p. 95).

A vegetação característica da caatinga são as plantas xerófilas, cujas folhas se encontram substituídas por espinhos, para evitar a transpiração. Seus caules são recobertos por uma camada de cera, para diminuir a perda de água por evaporação e suas longas raízes suculentas facilitam a obtenção e armazenamento subterrâneo de água (IBGE, 1985; Moreira, 1979). Algumas dessas plantas, em virtude dessa reserva subterrânea de água e da capacidade de realizar suas trocas gasosas com mínima perda de líquido, são capazes de sobreviver por até um ano sem água (Walter, 1972, p. 91).

Um fenômeno característico desse ambiente semi-desértico e que, normalmente, acontece em março, muda completamente a paisagem seca e aparentemente sem vida. Segundo Cunha: “as bâtegas de chuva tombam, grossas, espaçadamente, sobre o chão... em aguaceiro diluviano... [então] o viajante pasmo, não vê mais o deserto [e] sobre o solo... ressurge triunfalmente a flora tropical” (Cunha, 2004, p. 51). O que ocorre aí, segundo Walter, se deve ao fato de que as espécies poikilohídricas são capazes de resistir incólumes ao período seco preservando seus órgãos vegetativamente, até que a inundação os desperte (Walter, 1972, p. 89).

---

<sup>91</sup> A palavra caatinga vem do tupi-guarani e significa mata branca. Essa palavra designa também a flora do semi-árido nordestino (IBGE, 1985; [www.achetudoregiao.com.br/animais/caatinga.html](http://www.achetudoregiao.com.br/animais/caatinga.html)).

<sup>92</sup> Bioma “[se refere a] cada uma das unidades fundamentais que compõe os sistemas ecológicos maiores” (Walter, 1986, p. 6) .



As espécies vegetais sertanejas são gramíneas, arbustos e árvores de baixo ou médio porte (3 a 7 metros de altura), além de cactáceas e bromeliáceas. As principais espécies vegetais aí encontradas são: jurema; umbuzeiro; marmeleiro, mandacaru; xique-xique; faveleira e o pinhão bravo.

Como o homem precisa, além de se adaptar, de meios para sobreviver, foram introduzidas culturas resistentes as adversidades climática do sertão como as do milho, feijão, arroz, mandioca principalmente para consumo local, além das de algodão, fumo e mamona, destinadas ao comércio com outras praças (Moreira, 1995, p. 101; Neves, 2008, p. 192). Como as gramíneas são relativamente escassas, alguns fazendeiros plantam uma variedade sem espinhos da palmatória para alimentar o gado (Neiman, 1989, p.57).

A cultura do Mocó, um algodão xerófilo capaz de sobreviver em regiões muito secas e com “ampla aceitação no mercado mundial” (Ribeiro, 2010, p. 312) foi incorporada às fazendas, sendo suas sementes usadas também na alimentação do gado. Mais tarde, essas fazendas começaram a criar bode que, sendo um animal extremamente resistente e adaptável, logo se incorporou à produção comercial regular, pois além do couro, bastante aceito comercialmente, fornecia leite e carne que “[se tornaria a]... Única... Ao alcance do vaqueiro” (Ribeiro, 2010, p. 311).

Dentre os animais que vivem no sertão encontram-se 40 espécies de lagartos, 7 espécies de anfíbios (lagartos sem patas), 45 espécies de serpentes, 4 espécies de quelônios, uma espécie crocodílica, 44 espécies de anfíbios, onças dos tipos pintada e sussuarana ou leão da montanha. Há também a arara azul de lear, gaviões, urubu, morcego hematófago, gato-do-mato, tatu e o cateto ou caititu, que é uma espécie de porco selvagem que anda em bandos. Na época seca os pássaros geralmente migram e os mamíferos realizam grandes caminhadas (Branco, 1998, p.37).

### 3.3 INTREPIDEZ

“O sertanejo é antes de tudo um forte... Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias

adormecidas. O homem transfigura-se... Da figura vulgar do tabaréu canhestro, reponta, inesperadamente, o aspecto dominador de um titã acobreado e potente, num desdobramento surpreendente de força e agilidade extraordinárias... Não há contê-lo, então no ímpeto.” (Cunha, 2004, pp. 105-106)



A intrepidez é uma qualidade de caráter imprescindível a quem pretende sobreviver num ambiente inóspito como algumas regiões do sertão nordestino. Talvez por isso, “a pecuária permaneceu sendo uma atividade que distinguia positivamente os que a exerciam” (Arruda, 2005, p. 47). Segundo Arruda:

A coragem como *ethos* do tipo humano sertanejo, representado na figura do vaqueiro é um valor apontado pelos que estão inseridos nesta cultura e por aqueles que buscaram interpretar sociologicamente o sertão nordestino (Arruda, 2005, p. 49).

Outros atributos frequentemente associados ao vaqueiro nordestino são a honestidade e a fidelidade ao seu patrão, de quem, mesmo a distancia, é o “guardião de interesses” (Arruda, 2005, p.49). De maneira geral, conforme assegura Ribeiro: “Sua atitude é a de reserva e desconfiança, que corresponde a quem vive no mundo alheio, pedindo desculpas por existir” (Ribeiro, 2010, p. 327). “Para o vaqueiro típico do sertão, as relações pessoais estão acima das relações contratuais, pois o que prevalece é o compromisso de honra” (Arruda, 2005, p. 52). Com vistas a entender melhor este tipo humano denominado sertanejo, parece útil entender como se processou a formação desse povo.

Segundo Serra:

Já foi muitas vezes demonstrado que não existe ‘na espécie humana’ nada como... uma natureza negra... ou então universais de negritude.. [nem] é tampouco a tais essências que se refere o conceito de identidade social com que trabalham antropólogos, sociólogos, historiadores e filósofos interessados na pesquisa dos horizontes da interação humana (Serra, 1991, p. 20).

Por isso, não faria sentido tentar buscar universais sertanejos perfeitamente aplicáveis a maioria dos que nasceram e/ou vivem no sertão. O objetivo aqui é investigar singularidades que indiquem um perfil possível do homem sertanejo, especialmente do vaqueiro, já que essa pesquisa deseja uma aproximação com Tibúrcio, o vaqueiro protagonista do filme *Boi Aruá*.

### **3.3.1 Sertão Medieval**

Se a roupa tradicional do vaqueiro pode ser facilmente tomada por uma versão em couro das armaduras medievais, a religiosidade sertaneja em muitos aspectos conserva traços desse período histórico europeu como o sebastianismo, por exemplo. Os brasões, enaltecidos desde o início do filme “*Boi Aruá*”, lembram os estandartes usados pelos militares europeus dessa época e os usados por famílias nobres como sinal distintivo.

A influência da Europa medieval estende-se por vários outros aspectos da vida sertaneja, inclusive na sua música, da qual o autor da canção tema de “*Boi Aruá*”, Elomar F. Mello, é um dos seus grandes expoentes e poderia ser descrito como um trovador sertanejo contemporâneo, fiel à tradição dos poetas-compositores-cantores franceses do século XIII, conhecidos na sua época por “*Troubadours*”, no sul da França, “*Trouvères*”, no norte da França e “*Minnesinger*”, na Alemanha (Burns, 1966, p. 390; Grout e Palisca, 1966, PP. 61-66).

### **3.3.2 Formação Étnica do Povo Sertanejo**

#### *3.3.2.3 Europeus e indígenas*

Quando os portugueses chegaram à Bahia, em 1500, encontraram os Tupis ou Tupiniquins que, cerca de dois séculos antes, tinham expulsado do litoral para o interior, os Tapuia (inimigo, na língua Tupi) ou Tamoios ou Gê (jê). Além desses dois grupos étnicos, “erradamente denominados índios” (Tavares, 2008), havia ainda os Kariri ou Kiriri (Ribeiro, 2010, p.28; Tavares, 2008, pp. 16-17).

Enquanto os africanos e indígenas formam, entre si, grupos mais uniformes quanto ao tipo físico, “a diversidade física dos portugueses testemunha a herança étnica dos seus antepassados (ligúrios, celtas, iberos, fenícios, romanos, visigodos, vândalos, alanos, árabes e judeus)” (Tavares, 2001, p.68). Cunha destaca que, em 1530, havia em Lisboa mais de dez mil negros e que em Évora eles seriam a maioria da população (Cunha, 2004, p.87). Conforme destaca Neves:

O isolamento e a tranqüilidade dos sertões atraíam mouros, judeus e ciganos, que se transferiam da metrópole para aliviar as tensões provocadas pelas perseguições do tribunal da inquisição (Neves, 2011, p.70).

Diferentemente dos ingleses em suas colônias, os portugueses, não tinham a noção separatista de raça e isso é perfeitamente coerente com sua “típica plasticidade social”. Eles eram considerados pelos povos da “África oriental... Quase como seus iguais... [para] os Suaíles [havam]... Europeus e portugueses” (Holanda, 2010, p.53).

Os europeus que ajudaram a formar o povo Brasileiro e, conseqüentemente, o sertanejo, eram majoritariamente Portugueses, mas Franceses e, generalizados como holandeses, havia ainda “povos dos países baixos e do norte da Europa (Inglaterra, Escócia, Gales, Irlanda, Suécia e Dinamarca” (Tavares, 2001, p.77), que também deixaram descendentes, de modo que, “por muito tempo não se soube se o Brasil seria Português ou Francês” (Ribeiro, 2010, p.76). Embora pouco numerosos inicialmente, eles foram capazes de se espalhar e dominar um território vastíssimo, compensando sua pequena expressão numérica inicial pela miscigenação com a mulher índia (Cunha, 2004, p. 86; Freyre, 2011, p. 65; Ribeiro, 2010, p. 95). Isso foi muito facilitado pelo costume indígena denominado “cunhadismo”, que consistia na incorporação à tribo de homens estranhos a ela, que assumissem uma esposa de lá.

Além disso, por serem os indígenas, polígamos, era possível a realização de inúmeros desses casamentos com cada europeu que aqui chegava (Ribeiro, 2010, pp. 72-73). Merece nota ainda que as índias, “por qualquer bugiganga ou caco de espelho estavam se entregando, de pernas abertas, aos ‘caraíbas’ gulosos de mulher” (Freyre, p. 71, 2011). Segundo Ribeiro:

Sem a prática do cunhadismo, era impraticável a criação do Brasil... [ainda assim,] Se teve que passar do cunhadismo às guerras de captura de escravos, quando a necessidade de mão de obra indígena se tornou grande demais (Ribeiro, 2010, p. 73).

Para os indígenas, o filho é “do pai”, sendo a mãe considerada apenas um “um saco onde o macho deposita sua semente”. Os mestiços resultante dessas uniões entre europeus e índias, sendo vistos como “impuros filhos da terra” pelos pais não eram índios nem europeus. Esses brasilíndios ou mamelucos, ao se colocarem à serviço dos interesses paternos, acabaram sendo “impositores da dominação que os oprimia” (Ribeiro, 2010, p. 97), desempenhando papel decisivo nas guerras aos índios e aos negros quilombolas, embora existam relatos de aliciamento espontâneo de índios (Ribeiro, 2010, p.88 e 98).

#### *3.3.2.4 Os Africanos, os Indígenas e a Escravidão*

O elemento africano só chegaria ao Brasil por volta de 1550 (Tavares, 2008, p. 54). “Para a Bahia vieram africanos pertencentes às mais diferentes nações (povos)... [sendo] os Iorubá [Nagôs], Ewe, Jeje, Fula, Tapa, Aussá [Malês], Arda e Calabre... Os mais conhecidos” (Tavares, 2001, p.57). Sendo a cultura predominante a Iorubá (Ramos, 1937, p. 376).

De acordo com Ramos: “O tráfico de escravos já se processava na Europa... depois das lutas... entre Mouros e Sarracenos, de um lado e os cristãos do outro.” (Ramos 1937, p. 79,) e era, também, conhecida e praticada pelos africanos (Allan, 2010; Tavares, 2001), que a exploraram comercialmente com os traficantes de escravos, fazendo com que esse comércio nefasto de seres humanos se tornasse uma atividade bastante lucrativa para

ambos os lados. Quando o então escravo José Francisco dos Santos, conhecido com Zé Alfaiate, foi alforriado, “por volta de 1830”, se engajou no tráfico de escravos africanos e acabou se casando com a filha do maior desses traficantes, o mestiço Francisco Felix de Souza (Ramos, 1937, p. 295; Narloch, 2009, p. 69). Embora os africanos já praticassem a escravidão antes de estabelecerem com os europeus o lucrativo comércio de seres humanos, de acordo com Allan:

As grandes quantidades de armas de fogo e de pólvora eventualmente trazidas pelos europeus deram origem a terríveis guerras entre os reis, príncipes... Os quais escravizavam seus prisioneiros... [que] eram imediatamente comprados pelos europeus, a preços em constante alta, despertando assim... a vontade dos vencedores em retomar as hostilidades que, na esperança de lucros altos e fáceis, esqueciam o trabalho e usavam de qualquer pretexto para se atacar uns aos outros ou reavivar velhos conflitos (Allan, 2010, p.128).

O pagamento pelos escravizados era feito com “aguardente de cana-de açúcar, fumo de corda curtido em melaço, açúcar de segunda e um tipo de búzio muito comum nas praias de Caravelas” (Tavares, 2001, p. 58). A diversidade cultural entre os africanos que embarcavam nos navios negreiros dificultou muito a formação de núcleos solidários, uma vez que havia entre eles grande diversidade lingüística, religiosa e, muitas vezes, hostilidades mútuas trazidas da África. Essas diferenças eram usadas pelos traficantes de escravos na “política de evitar a concentração de escravos oriundos de uma mesma etnia nas mesmas propriedades e até nos navios negreiros” (Ribeiro, 2010, p. 103).

O mais curioso nessa sociedade escravagista é que o privilégio de ter escravos não era exclusividade dos europeus e seus descendentes, como se costuma pensar. Nem todo branco, português ou brasileiro, entretanto, foi dono de escravo. Ao passo que, “Nas vilas da corrida do ouro de Minas Gerais, nas fazendas de tabaco da Bahia, era comum africanos ou seus descendentes escravizarem” (Narloch, 2009, p. 71). Alguns indígenas que, como foi dito, também foram vítimas desse mal, eventualmente, também tiveram escravos. Segundo Ribeiro: “Antes da chegada do europeu os Guaikuru já impunham sua suserania sobre povos agrícolas, forçando-os a suprir-lhes de alimentos e servos” (Ribeiro, 2010, p. 33)

Embora esse contingente africano tenha se concentrado majoritariamente no litoral, Freyre chama a atenção para “o fato de muito negro ter deixado o litoral ou a zona açucareira para ir se aquilombar no sertão” (Freyre, 2011, p. 108). Se para o cativo o único “direito” possível é o de obedecer, para o que conseguia fugir, a vida exigia cuidados para evitar que fosse recapturado. Provavelmente, o isolamento destes fugitivos em quilombos, favoreceu “[O] fenótipo predominantemente brancóide de base indígena do vaqueiro nordestino” (Ribeiro, 2010, p. 310).

A influência das condições a que estavam expostos esses primeiros sertanejos foi aos poucos definindo o seu tipo físico, já que a adaptação é condição necessária à sobrevivência. De acordo com Ribeiro:

As atividades pastoris, nas condições climáticas dos sertões cobertos de pastos pobres e com extensas áreas sujeitas a secas periódicas, conformaram... A própria figura do homem e do gado. Um e outro diminuíram de estatura, tornaram-se ossudos e secos de carnes (Ribeiro, 2010, p. 311).

Desse modo, o sertanejo foi incorporando elementos de vários povos, e isso o enriqueceu geneticamente, ao contrário do que acredita Cunha quando considera que: “a mistura de raças [sic] mui diversas é na maioria dos casos, prejudicial... um retrocesso... Um desequilíbrio” (Cunha, 2004, p. 100). De acordo com Ribeiro: “Nessa confluência... [de] matrizes raciais díspares, tradições culturais distintas, formações sociais defasadas se enfrentam e se fundem pra dar lugar a um *povo novo*... num novo modelo de estruturação societária” (Ribeiro, 2010, p.17). Numa sociedade mestiça já desde o início de sua formação, usar rótulos étnicos pretensamente puristas e que não se sustentam cientificamente, traz o perigo de que cedo ou tarde se oficialize a discriminação de pessoas com base na aparência ou origem étnica, já que essa prática tem trazido conseqüências terríveis onde foi exercida, sendo o holocausto de Judeus na segunda guerra mundial um exemplo terrível disso.

### 3.3.2.5 A Ocupação da Terra

Inicialmente, o litoral brasileiro foi utilizado pelos portugueses para a retirada do pau-brasil e como passagem para seus domínios territoriais e comerciais no oriente, de onde viam produtos muito valorizados na Europa Ocidental como as especiarias, muitas delas usadas no tempero ou na conservação dos alimentos (pimenta, cravo, canela, noz-moscada), além de artigos sofisticados e finos como tapetes, perfumes, sedas e porcelanas. Portugal, no século XVI, dominava o litoral africano e isso significava o acesso ao lucrativo comércio de escravos, marfim e ouro (Tavares, 2008).

Como se podia esperar, toda essa riqueza acabou despertando a atenção e a cobiça de outras nações européias. A presença ameaçadora de holandeses, franceses e ingleses nos domínios portugueses, em todo o mundo, deixava claro que era preciso ocupar as terras da América portuguesa o quanto antes e da forma mais eficiente possível. As terras brasileiras só começaram a ser efetivamente ocupadas a partir de 1534, com a distribuição de posses de terra pelo rei de Portugal, D. João III, dando continuidade a um antigo costume dos monarcas portugueses na ocupação dos territórios conquistados: as capitanias hereditárias (Tavares, 1987).

Embora a maioria da Europa já experimentasse o renascimento, a península Ibérica, envolvida em infindáveis embates com os árabes e geograficamente isolada pelos Pirineus, ainda permanecia no feudalismo agrário, no qual a posse e uso da terra era privilégio de alguns poucos com ligações aristocráticas (Castro, 1969). Segundo Burns:

O feudalismo pode ser definido como uma estrutura descentralizada da sociedade, na qual os poderes do governo eram exercidos pelos barões sobre pessoas que deles dependiam economicamente (Burns, 1966, p. 318).

Se ao senhor feudal ou susserano, dono da terra e dos recursos para se produzir nela, cabia assegurar proteção e assistência financeira, os servos ou vassallos deviam obediência, lealdade, tributos ou impostos pelo que produziam no interesse do seu susserano. O regime feudal se originou em antigas instituições do império romano como a clientela, o *precarium*, o *beneficium* e o colonato que, guardadas as devidas especificidades em muito se parecem com o sistema de capitanias hereditárias.



O modelo português de ocupação das terras que viriam mais tarde a formar o Brasil, visava garantir a posse e a defesa dos territórios conquistados contra ameaças internas dos indígenas expulsos das suas terras; externas, principalmente dos Franceses e Holandeses e, naturalmente, assegurar a geração de riqueza, sem ônus para a coroa portuguesa, uma vez que os gastos com esse empreendimento ficavam a cargo dos seus administradores ou donatários.

Nos 32 anos em que aconteceram essas doações de terras, foram distribuídas 17 capitânicas a 15 donatários. A capitania cedida ao comerciante Fernão de Loronha (sic), no entanto, jamais chegou a ser ocupada e hoje é conhecida pelo nome de Ilha de Fernando de Noronha. Os donatários representavam o poder real nas suas terras e para isso recebiam junto com a capitania, os títulos de capitão e governador (Tavares, 2008).

De acordo com Neves (2008) os donatários eram proprietários de apenas 20% das terras recebidas pelas quais eram obrigados a pagar tributos ao rei e à ordem de Cristo e a distribuir os 80% restantes a qualquer cristão que requisitasse, a título de sesmaria. Esse sistema de uso do solo tem suas raízes no império romano (Burns, 1966; Tavares, 2008) e consiste na concessão de pequenas extensões de terra a sesmeiros, que se comprometiam a cultivá-las em até cinco anos. Os terrenos variavam em tamanho de meia ao máximo de três léguas, a depender da capitania (Tavares, 2008). Inicialmente o sistema de sesmaria foi implantado em Portugal no reinado de D. Fernando I (1367-1383) e visava incrementar a produção de alimentos.

De acordo com Ribeiro “As terras, pertencendo nominalmente à coroa, eram concedidas gratuitamente em sesmarias aos que se fizessem merecedores do favor real” (Ribeiro, 2010, p.308). Entretanto, segundo Neves: “... no alto Sertão da Bahia, esse sistema de distribuição de terrenos não foi utilizado, porque... esse território foi conquistado de populações nativas”. (Neves, 2008, p.104). Além “das terras usurpadas dos Tupinambás, Tapuias ou Kiriris ‘na guerra contra o gentio bárbaro’... [havia também] a posse... direta e simples”. (Tavares, 2008, p. 87)

Após sua instalação, uma “antiga fazenda sertaneja exigia pequeno contingente de trabalhadores” (Neves, 2008, p.102), o que implicou num povoamento inicial com baixa

densidade demográfica. Além disso, como a criação extensiva de gado implica no uso de áreas extensas onde o rebanho deve buscar seu próprio alimento e água, essas primeiras populações viviam praticamente isoladas uma das outras com exceção das festas do calendário religioso e vaquejadas que ofereciam como alternativa, oportunidades eventuais de convivência para as famílias dos vaqueiros de uma mesma área “de que resultavam festas, bailes e casamentos”. (Ribeiro, 2010, p.311)

### 3.3.2.6 *Organização Social e Familiar*

Segundo Arruda:

A estratificação social do semi-árido pode ser descrita como formada pela existência de 3 extratos: os fazendeiros, que se encontram no topo, detém o poder sobre as terras, criam gado e comercializam toda a produção aí realizada; em seguida encontram-se os pequenos proprietários que detém melhores condições de sobrevivência do que os vaqueiros e parceiros (Arruda, 2005, p. 54)

Nessa organização social, os parceiros estão socialmente abaixo dos vaqueiros, que atuam como prepostos do fazendeiro, guardando seus interesses. Ao vaqueiro, por outro lado, cabia a lida com o gado, a queima de pastos para revigorá-los e atividades como cavar poços, às mulheres cabia as tarefas domésticas e a produção de objetos necessários à vida cotidiana. As crianças, de acordo com suas capacidades, ajudavam os pais como seus auxiliares (Arruda, 2005, p. 46).

### 3.3.3 **Relações de Trabalho**

Segundo Ribeiro: “... O proprietário [da fazenda] tinha autoridade indiscutida sobre os bens e, às vezes, pretendia tê-la também sobre as vidas, e, frequentemente, sobre as mulheres que lhe apeteassem...” (Ribeiro, 2010, p. 309). A elite sertaneja exercia um poder despótico sobre seus subordinados, uma vez que essa sociedade está estruturada de modo que uns poucos possuem a riqueza e os meios para consegui-la, enquanto as massas, exploradas por eles, dificilmente conseguem ascender socialmente.

### *3.3.3.1 Quarteação*

Em uso corrente até meados do século XX, embora ainda exista em alguns locais, a quarteação é o pagamento pelo trabalho na pecuária, que reserva ao vaqueiro um em cada quatro bezerros nascidos. Esse tipo de remuneração se tornou muito atrativa, pois alimentava a esperança de que o vaqueiro poderia se tornar, um dia, fazendeiro.

Ribeiro (2010) acredita que o excedente de mão-de-obra próximo das fazendas influenciou os fazendeiros a substituírem a quarteação por salários em dinheiro, que normalmente traziam descontados a alimentação e a moradia dos vaqueiros e seus ajudantes.

### *3.3.3.2 Parceria*

Como a posse de terra sempre foi privilégio de poucos, restava à força de trabalho excedente arrendar lotes de terra das fazendas não usadas na pecuária. Na parceria o agricultor e sua família “[constroem sua moradia... [Plantam] milho feijão, mandioca e ... [criam] aves e animais de pequeno porte” (Arruda, 2005, p.50).

O pagamento pelo uso da terra é feito com parte do que é produzido, diminuindo assim, para o fazendeiro, os custos com a alimentação dos seus empregados na pecuária, maximizando, desse modo, seus lucros.

### **3.3.4 Participação Política**

Com uma população a princípio pouco numerosa e dispersa, seria implausível se pensar em qualquer tipo de organização política centralizada para o sertão nordestino no início da sua ocupação. Só a partir da carta régia de 20 de janeiro de 1699, que determinava a criação de freguesias no Sertão, é que algum esforço no sentido de organizar essa população começou a ser percebido. A lei era aplicada por “juízes ...que saíam dos mais poderosos da terra”. (Tavares, 1987, p. 181)

De acordo com Neves:

Quase todo o sertão da Bahia pertenceu a... duas famílias. Os D'Ávila... [dispunham] de 270 léguas à margem esquerda do Rio São Francisco, indo para o sul e 80 desse rio 'para o norte'; e os herdeiros do mestre-de-campo Antônio Guedes de Brito possuíam 160 léguas 'desde o morro dos chapéus até a nascente do rio das velhas (Neves, 2008, p. 66).

Isso significa que os latifúndios no Brasil têm uma origem bastante remota e aponta para o início da combinação de influência e poder político dos grandes proprietários de terra que, em alguns recantos do nordeste brasileiro, ainda hoje os exerce ostensivamente. Durante o império, segundo Ribeiro, “no Alto Sertão da Bahia, como em todo território nacional... o senhoriato agrário constituía-se no único seguimento social com acesso ao poder [político]”. (Ribeiro, 2010, p.111).

Castro endossa esse ponto de vista quando diz que “Por geração após geração a grande maioria da população não tinha significação política, voz nem mesmo qualquer consciência social”<sup>93</sup> (Castro, 1969, p. 87). Embora o sertanejo seja, como diz Euclides Cunha em *Os Sertões*, “um forte”, conforme Castro denuncia, age passivamente diante da total falta de perspectiva de melhoria na sua condição de vida. De acordo com esse autor:

A urgência de se revoltar contra a opressão nunca encontrou um meio de passar do nível de antagonismo suprimido para a explosão social. E essa impotência continua nos dias de hoje, um estado de aquiescência, apatia e torpor social tão profundos que parece, às vezes, que os paralizados habitantes do nordeste estão anestesiados<sup>94</sup> (Castro, 1969, p. 113).

### 3.3.5 O Banditismo

---

<sup>93</sup> “for generation after generation the great majority of the population had no political significance, no voice, nor even any social consciousness”<sup>93</sup> (Castro, 1969, p. 87).

<sup>94</sup> “the... urge to revolt against oppression never found a way to pass from the level of suppressed antagonism to social explosion. And this collective impotence continues to this Day, a state of acquiescence, apathy and social torpor so profound that it seems at times that the paralyzed inhabitants of the Northeast are anesthetized” (Castro, p. 113, 1969).

A violência, que inicialmente expulsou os índios de suas terras, “foi rapidamente legitimada nessa sociedade nascente” na qual “a lei do costume prevalecia sobre a lei instituída” (Jasmim, 2006, p. 16-17).

Se a justiça é exercida de forma parcial pelos poderosos proprietários de terra e o estado não dá sinais de que opera por ali, para o sertanejo que se sente injustiçado, resta a resignação ante tal realidade ou fazer a justiça acontecer por suas próprias mãos. As inúmeras contendas entre famílias rivais por toda região, tão bem representadas no filme “Abril Despedaçado”<sup>95</sup>, provam que a segunda opção jamais foi desprezada.

Citando Gustavo Barros, Jasmim afirma que “no sertão, quem não se vinga está morto” (Jasmim, 2006, p.17). A vingança é assimilada socialmente como um recurso legítimo para a defesa da honra ou do respeito ofendido e é, normalmente, entendida como natural, diferentemente do roubo, que é considerado inaceitável e que acarreta uma mácula da qual dificilmente se pode ser purificado. O banditismo, esse traço onipresente do comportamento social humano, deixou alguns nomes que ficaram guardados no imaginário popular do sertanejo.

Em Santa Brígida (BA), entre 1951 e 1959, Pedro Grande e seus dois filhos aterrorizaram o sertão com um total estimado de 32 homicídios, 12 latrocínios e 8 assaltos. Do mesmo modo que muitos outros que o antecederam, Pedro Grande era um homem ordeiro até abraçar a vida de crimes motivado, inicialmente, pela vingança por um atentado sofrido por ele em dia de feira (César, 2004, p.15).

#### *3.3.5.1 O Cangaço*

Cangaço foi como ficou conhecido o banditismo cruel e violento praticado pelos facínoras conhecidos por cangaceiros, como os liderados por Lampião ou Lampeão (sic) conforme ele próprio assinava. Esse grupo, que chegou a ter 150 integrantes, era subdividido em bandos autônomos, com seus respectivos chefes ou lugar-tenentes. Dentre eles estão os bandos de Corisco, Zé Sereno e Gato (Jasmim, 2006. pp.17-21).

---

<sup>95</sup> Abril Despedaçado (2001) foi dirigido por Walter Salles e se inspira no livro homônimo do escritor albanês Ismail Kadaré (Nóvoa e Barros, 2008, p.251)

Esse reinado do terror aconteceu entre 1922 e 1938. Segundo Jasmim: “Etimologicamente, a palavra cangaço viria de canga, e segundo Franklin Távora no livro ‘O Cabeleira’, escrito em 1876, designaria, no ‘falar sertanejo’, o conjunto de armas que portam geralmente os malfeitores” (Jasmim, 2006, p.17).

Segundo Jasmim:

Enquanto seus predecessores tinham feito de sua existência no cangaço um meio para obter vingança... O grupo de Lampião fez do cangaço um meio para obter bens materiais, riquezas e uma notoriedade que lhe permitia obter respeito de parte da classe abastada da sociedade do sertão e de algumas personalidades da vida pública e política da região (Jasmim, 2006, p.23).

Para os pobres, esses oprimidos pelo estado e pelos poderosos economicamente, os cangaceiros, mesmo inspirando terror, podiam ser vistos com heróis, já que eram sertanejos como eles, aparentemente invencíveis e capazes de se afirmar contra o regime dominante pela força.

Para os ricos os cangaceiros causavam medo. No entanto, alianças com eles se mostravam mais vantajosas que a inimizade, pois além de se protegerem deles em troca de favores e benesses podiam, eventualmente, usar o bando contra um desafeto e, assim, ampliar seu poder e influência local.

Há quem tente romantizar a figura do cangaceiro, como se eles tivessem sido revolucionários mas, de acordo com Jasmim:

O cangaceiro não tinha projeto nem visão política revolucionária, ou mesmo espírito reformista. Vivia de pilhagem de modo pontual. No... Reinado de Lampião, intensificaram-se o terror e a violência – seqüestros, pedidos de resgate, saques de cidades -, multiplicaram-se as fontes de rend” (Jasmim, 2006, p.17).

Lampião introduziu mulheres no grupo e uma maneira bastante extravagante de se vestir com anéis, colares, broches e chapéus grandes com incrustações de moedas e outros símbolos como a estrela de 8 pontas. Observando-se as inúmeras fotografias

disponíveis dos cangaceiros, fica evidente uma preocupação com a ostentação e a extravagância no modo de vestir e adornar objetos de uso pessoal.

Dadá, a companheira de Corisco, teria entrado no grupo por sua criatividade e talento como bordadeira. O próprio Lampião costurava, “cortava suas próprias roupas e sabia bordar com perfeição”. Do mesmo modo, os homens que vivem da atividade pecuária “[sabem]... confeccionar toda sorte de objetos e vestimentas de couro, sem que por isso se [questione] sua virilidade” (Jasmim, 2006, p.22).

Os cangaceiros veicularam muitas fotos deles e nelas havia uma nítida preocupação cênica. Jasmim considera que esse material fotográfico tem um caráter narrativo pelo que traz implicitamente sugerido (Jasmim, 2006, p. 30). Ainda que estivessem literalmente com suas cabeças a prêmio, eles eram ousados a ponto de posarem, provocativamente, com uniformes cuidadosamente decorados, usando jóias e fortemente armados. A mensagem implícita é bem clara: se o uniforme indica um grupo coeso e mobilizado em torno de um objetivo comum, as jóias e outros enfeites indicam que o grupo é bem sucedido na sua prática criminosa e está com a auto-estima em alta ou, como se costuma dizer, com o moral elevado. As armas e a farta munição exibida dão uma clara demonstração de força e poder. A combinação desses elementos numa única imagem, somados ao tempo em que eles conseguiram se manter em atividade a despeito de todo empenho das forças militares estaduais e federais, evocavam a idéia de invencibilidade, que possivelmente influía negativamente na auto-confiança dos seus perseguidores.

Para um povo desassistido pelo poder público como o sertanejo, tentar sobreviver diante das adversidades características de um ambiente árido, faz com que seja necessária certa disposição intrépida de caráter. Contudo, a superação das dificuldades encontradas nesse cenário acaba se completando na busca por esperança e algum conforto na religião.

### 3.4 ENCANTAMENTO

“Quem vê uma família sertaneja, ao cair da noite, ante o oratório tosco... À meia- luz das candeias de azeite, orando pelas almas dos

mortos queridos, ou procurando alentos à vida tormentosa, encanta-se” (Cunha, 2004, p.126).



### **3.4.1 Religiosidade**

#### *3.4.1.2 O Beatismo*

O relativo isolamento da população sertaneja favoreceu o desenvolvimento de manifestações culturais peculiares nos mais diversos aspectos da vida social. Uma característica marcante da religiosidade sertaneja é sua inclinação ao messianismo, também referido nesse contexto, freqüentemente, como beatismo, que consiste na crença num suposto enviado divino investido da missão de preparar a população para o momento em que o Deus único e todo poderoso, como acreditam cristãos, mulçumanos e judeus, ou um enviado seu, um messias, viria a terra para corrigir todas as iniquidades, punir os considerados maus ou descrentes e recompensar os considerados bons fiéis com a instauração de uma era de paz, felicidade e abundância.

Uma crença como essa é sempre um alento motivador em situações de crise ou em locais cuja população amarga momentos de injustiça social, penúria e falta de perspectivas como tem sido, no sertão nordestino, a vida dos desprivilegiados que precisam trocar sua força de trabalho pelo suficiente apenas para sobreviver precariamente e para quem o exercício da cidadania é uma fantasia sobre a qual muitos sequer cogitam a possibilidade de existência.



É ainda muito comum em todo o nordeste brasileiro, ao se chegar numa residência, o uso da saudação “louvado seja nosso senhor Jesus Cristo”, da qual se espera como resposta o “para sempre seja louvado”, demonstrando um tipo de devoção religiosa indissociável da vida ordinária que, aliada aos muitos festejos, ritos e datas santificadas pode ser tomada como extremada por um observador forasteiro.

Em todo o sertão nordestino o pregador investido no papel de arauto da vinda de um messias é personagem recorrente, sendo conhecido localmente como beato. Eles normalmente não têm vínculos com a igreja católica e, por isso, agem por conta própria, de modo que chegam a rivalizar com a atuação dos padres católicos que, ao cobrarem pelos serviços religiosos e transitarem fluentemente entre os ricos e poderosos, são facilmente vistos com desconfiança por muitos.

O beatismo é um fenômeno baseado num cristianismo arcaico ou recriado com base em preceitos nos quais quase nada se parece com os da religião apostólica romana. Uma dessas novidades é descrita como sendo o “beija” das imagens, adotada por Antônio Conselheiro em Canudos. Segundo Cunha:

... percorridas todas as... ladainhas, todas as contas dos rosários, rimados todos os benditos, restava ainda à cerimônia final do culto, remate obrigatório daquelas.

Todos os santos, e registros, e verônicas, e cruzes, [eram] vagarosamente entregues à multidão sequiosa... , passando, um a um, por todas as bocas e por todos os peitos. Ouviam-se os beijos chirriantes... O vozear indistinto das prédicas balbuciadas a meia voz, dos mea-culpas socados nos peitos arfantes e... Exclamações abafadas... Para que não perturbasse a solenidade (Cunha, 2004, p. 173).

Outra manifestação pitoresca da fé sertaneja foi registrada no interior do Ceará. Segundo Villa: “Na região do Cariri... era costume açoitar o defunto pesado, pois acreditava-se que o peso corporal era proveniente dos pecados” (Villa, 1995, p. 34).

Um dos fatores que sempre favoreceu o fenômeno do beatismo foi a escassez de padres em muitas localidades isoladas e o fato de que o beato, ao ser ele próprio um homem do

povo, fala de um modo mais direto e próximo dos seus seguidores, sem deixar de trazer uma mensagem transcendente e cheia de esperança. Seu usual despojamento acaba dando a impressão de que os acessórios ritualísticos dos padres são supérfluos e sem uma conexão real com o divino. Desse modo, a simples figura do beato, já se configuraria por si só numa crítica a igreja Apostólica Romana.

Como não eram controlados pela igreja católica e nem defendiam seus interesses, os beatos ameaçavam a ordem religiosa imposta como a única possível e cuja profissão de fé servia como justificativa para a aventura Portuguesa na América. Esses pregadores, ao trazerem em sua mensagem uma ordem social mais igualitária, acabavam atraindo seguidores que de outro modo se tornariam inevitavelmente mão de obra barata para os grandes proprietários de terra, entre os quais se encontrava a própria Igreja Católica (Neves, 2008, p.68), de modo que ameaçavam a hegemonia religiosa Católica e, normalmente também, interesses econômicos. No entanto, como cada beato agia guiado por uma motivação individual e seguindo seu próprio arbítrio, as conseqüências das suas ações sempre foram muito diversas variando num gradiente que vai da catástrofe ao progresso e melhoria de vida da população local.

#### *3.4.1.3 Antônio Conselheiro*

Antônio Conselheiro, talvez o mais famoso beato nordestino, a um só tempo desafiou a Igreja Católica e a ordem republicana recém instalada. Conforme testemunha Cunha: “[Conselheiro] viu a República com maus olhos e pregou, coerente, a rebeldia contra as novas leis.” (Cunha, 2004, p. 155). Esse posicionamento, inicialmente motivou sua prisão temporária e acabou, mais tarde, levando o povoado de Canudos a uma guerra contra o exército brasileiro, que acabou revelando muito do caráter do povo sertanejo. Segundo Cunha: “Os sertanejos invertiam toda a psicologia da guerra: enrijavam-nos os reveses, robustecia-os a fome, empedernia-os a derrota” (Cunha, 2004, p. 485).

Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a história, resistiu até o esgotamento completo... quando caíram os últimos defensores. ...Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados (Cunha, 2004, p. 485 e 497).

#### *3.4.1.4 Pedro Batista*

Se Antônio Conselheiro desafiou a ordem estabelecida, Pedro Batista da Silva, mais conhecido como Pedro Beato ou Velho Pedro, se adaptou a ela e com seu talento político conseguiu alianças que trouxeram muitos benefícios a ele próprio, a seus seguidores e a cidade onde se instalou por último, Santa Brígida (BA). Sua origem e vida pregressa são ainda hoje motivo de especulação, mas ao que parece, ele teria desertado do exército Brasileiro após uma visão, começando assim sua vida de líder religioso, cujos preceitos misturavam cristianismo, espiritismo e socialismo de modo bem peculiar.

Pedro Batista chegou a Santa Brígida em 1945, quando esse município, a 430 km de Salvador, era apenas um vilarejo com 41 casas de taipa que era, segundo César, “uma Sodoma sertaneja” infestada pelo crime e a prostituição. Sua chegada atraiu seguidores de outros estados vizinhos, o que acabou movimentando a economia local

A conduta dos romeiros se baseava em princípios morais rígidos que incluíam a proibição da cachaça, fumo, jogo e dança. Sendo o próprio beato celibatário, acabou inspirando a abstinência sexual e muitos dos seus seguidores acabaram conhecidos como “moços e moças velhas”. Além de líder religioso, a quem se atribui milagres e feitos extraordinários, como a capacidade de prever o futuro e ler o pensamento alheio, o velho Pedro assumia na prática as funções de administrador e juiz de paz para a comunidade que liderava. Seu prestígio era tal que a água que ele lavava os pés e o rosto era guardada por ser considerada milagrosa.

O talento político de Pedro Batista o levou a alianças com líderes políticos, entre os quais, o coronel João Sá, de modo que, em troca de terra e segurança para seus seguidores oferecia votos, que garantiam a hegemonia política do coronel, e mão de obra praticamente gratuita para as fazendas dele, uma vez que o alimento oferecido durante a jornada de trabalho já era considerada parte ou o total a ser recebido pelos trabalhadores.

A terra doada por João Sá, uma área com cerca de cinco mil hectares, foi dividida em 160 lotes beneficiando muitos romeiros que, numa rede de cooperação solidária, incluía o plantio coletivo e a criação de gado, produziam excedentes que eram vendidos em feiras próximas, fazendo de Pedro Batista “o maior agricultor e comerciante do lugar”. Os insumos se revertiam em prol dos seus seguidores, uma vez que ele financiava compras de artigos úteis, como máquinas de costura, além de emprestar os recursos recebidos como oferenda aos mais necessitados. Um dos feitos atribuídos a ele foi o de estocar alimentos prevendo um período de seca e, com essa reserva, saciar a fome do seu povo. Quando faleceu, em 1967, Santa Brígida era um município emancipado, com cerca de 17 mil habitantes. (César, 2004)

#### *3.4.1.5 O Sebastianismo*

Em 1576, no Marrocos, o Sultão Mulei Maamede foi deposto pelo Sultão Mulei Moluco com o apoio dos Turcos, que poderiam eventualmente ameaçar Portugal ou suas atividades comerciais e extrativistas nas suas diversas colônias. Esse fato serviu de pretexto para a intervenção militar de Portugal, que em 1578 foi derrotado numa batalha na qual o próprio rei de Portugal, D. Sebastião, foi morto. Como não tinha deixado herdeiros, o trono lusitano foi ocupado por Filipe II da Espanha, dois anos mais tarde. A independência de Portugal só aconteceria em 1640 com o golpe liderado pelos Bragança.

Mesmo com D. Sebastião morto e sepultado na cidade portuguesa de Belém, durante o tempo em que Portugal permaneceu sob domínio espanhol, surgiu o mito que dizia que o rei D. Sebastião estaria a salvo e pronto para restabelecer a independência portuguesa num momento oportuno. Há aí uma influência das novelas de cavalaria, comuns na época, que transmitiam o mito Celta do Rei Artur, que estaria vivo e encoberto pelas névoas de Avalon.

O sertão nordestino, com uma população em situação de penúria, foi um terreno fértil para a crença em um mito que aponta uma melhora futura pelo retorno de um rei bom e justo ou de um messias. Entre 1836 e 1838, em Pernambuco, ocorreu o movimento messiânico Reino Encantado. Liderado por João Ferreira, pregava a volta de D.

Sebastião, mediante sacrifício humano. Tal qual um senhor feudal, esse líder religioso autodenominado de “o Rei” desfrutava das noivas de seus seguidores na noite de núpcias. A tragédia que decretou o fim desse movimento foi uma carnificina que vitimou várias pessoas, inclusive seu próprio líder, que foram degoladas “no fio do facão aos brados de viva el-rei Dom Sebastião.” (César, 2004)

Após a visita ao semi-árido nordestino aqui realizada, a próxima seção do texto dessa pesquisa realizará um mergulho analítico no seu objeto de estudo, valorizando especialmente as relações entre a música orquestral composta por Ernst Widmer e as imagens visuais propostas por Chico Liberato em Boi Aruá.

#### 4.MERGULHO ANALÍTICO

Seria ingênuo imaginar que um estudo analítico possa desvendar completamente e sem sombra de dúvidas o funcionamento da mente de um artista. Compor ao contrário, decompor ou analisar. Qualquer uma dessas palavras poderia ser usada para definir o trabalho que tem como meta buscar numa obra artística eventos que possam denotar alguma intenção, consciente ou não, de quem concebeu o todo, visando desse modo uma aproximação, da forma mais acurada possível, com o processo composicional que a originou, pelo levantamento e classificação de artifícios usados, que não raras vezes estão ocultos, uma vez que algumas tramas não são, normalmente, possíveis de serem percebidas num primeiro e desavisado momento.

A análise de obras de arte pode revelar procedimentos, abordagens estéticas e ideologias, que refletem necessariamente posicionamentos face ao real. Além da possibilidade de ampliar o conhecimento técnico do que é observado, um estudo interessado na busca por elementos capazes de caracterizar a interação entre os contextos poéticos da narrativa fílmica e a musical num produto audiovisual e que resulte em reações criativas, aproxima o pesquisador não só do seu objeto de estudo, mas também da criação em si e do seu complexo, misterioso e fascinante processo.

Discorrendo sobre a análise fílmica, Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2009) propõem duas fases para sua realização que podem ser sucintamente descritas como desconstrução e interpretação. Há, contudo, uma fase preliminar à desconstrução na qual se estabelecem hipóteses e/ou uma perspectiva inicialmente provisória, que orientará a observação analítica. Na fase da desconstrução o analista deve isolar elementos constitutivos do seu objeto de estudo tentando entender como se associam e funcionam em conjunto para em seguida interpretá-los. O resultado dessas observações, conforme continuam Vanoye e Goliot-Lété:

É uma ‘criação’ totalmente assumida pelo analista, é uma espécie de ficção, enquanto a realização continua sendo uma realidade... Os limites dessa... ‘criação’ são, contudo, muito estritos... O analista deve de fato respeitar um princípio fundamental de legitimação: partindo dos elementos da descrição lançados para fora [do que é analisado, deve-se] voltar a ele quando da reconstrução, afim de evitar reconstruir outro [objeto]”. (Vanoye e Goliot-Lété, 2009, p. 15).

O trabalho analítico tem sido frequentemente associado ao racional, à lógica e a uma objetividade metodológica que acabam escamoteando o seu lado intuitivo. De acordo com Gerd Gigerenzer, do Centro de Comportamento Adaptativo e Cognição do Instituto Max Planck para o Desenvolvimento Humano, de Berlim:

Pensamos na inteligência como uma atividade consciente, deliberada, guiada pelas leis da lógica. Mas uma parte considerável de nossa atividade mental é inconsciente, baseada em processos estranhos à lógica: os pressentimentos e a intuição (Gigerenzer, 2009, p. 13).

Por isso, a procura por indícios, que resultem em hipóteses consistentes e por isso capazes de revelar evidências de procedimentos e abordagens criativas, precisa ser precedida e acompanhada por momentos reflexivos. O exame inicial, anterior à pesquisa, parece especialmente importante enquanto recurso metodológico, já que pode gerar suspeitas iniciais úteis. A busca pelo conhecimento deve estar sempre amparada pelo conhecimento técnico e conduzida com diligência, humildade, paciência e coerente com o que foi estabelecido como foco de atenção.

Por mais isento que um analista pretenda ser, sua investigação, mesmo trazendo, como se espera, um embasamento teórico com extensão e profundidade capazes de garantir um resultado confiável e seja conduzida de forma objetiva, lógica e coerente, é um processo que se baseia na observação e interpretação, estando assim, por mais imparcial que se consiga ser, impregnada do seu observador. Suas conclusões ou questionamentos, por mais aceitáveis que pareçam, são apenas pontos de vista possíveis. Afinal, quem defenderia verdades indiscutíveis, caso elas fossem possíveis, sem o risco de se expor ao ridículo? Como diria Antônio Brasileiro, “A verdade é uma só. São muitas” (Widmer, 1985, p. 63).

#### 4.1 PRESSUPOSTOS ANALÍTICOS

Uma observação inicial, que poderia ser considerada como uma pré-análise resultou em pressupostos analíticos que tiveram por função orientar o mergulho analítico aqui realizado. Por isso, esse estudo usa atributos representáveis do contexto sertanejo como guia, enquanto investiga hipóteses inicialmente levantadas, além de observar dados

capazes de motivar uma posterior interpretação simbólica da abordagem realizada por Widmer.

#### 4.2.1 Modelagem Conceitual

A narrativa metafórica proposta como modeladora conceitual dessa pesquisa parte de atributos representáveis da região do semi-árido nordestino e, para isso, associa um cenário inóspito à idéia de **aridez**; um sertanejo fictício à noção de **intrepidez** e, finalmente, a “sublimação dos conflitos” aparece representada pelo **encantamento** e se refere, a uma sobrevivência bem sucedida desse suposto personagem.

#### 4.2.2 Hipóteses

Essa abordagem analítica foi conduzida a partir da perspectiva conseguida com os atributos eleitos como representáveis<sup>96</sup> do sertão, com vistas a verificar as hipóteses levantadas no início da pesquisa até onde elas puderam ser úteis ao entendimento de como Widmer reagiu ao desafio de compor música para um filme de desenho animado ambientado no sertão nordestino.

A primeira hipótese suspeita que Sertania esteja estruturada em torno de uma idéia central. Observando-se o discurso<sup>97</sup> de Widmer acerca da concepção do tema principal pareceu razoável pensar em simetria como um possível conceito motivador. A segunda hipótese parte da primeira e supõe que a idéia de simetria tenha orientado, também, escolhas no campo das alturas como estratégia de representação simbólica.

### 4.3 SERTANIA

O mergulho analítico realizado em Sertania revelou, conforme será visto adiante, uma linguagem musical que busca coerência e unidade, numa abordagem abrangente em termos técnicos e estéticos, que parece refletir o lema do G.C.B.<sup>98</sup> cuja declaração

---

<sup>96</sup> Os atributos representáveis são: aridez, intrepidez e encantamento.

<sup>97</sup> O discurso de Widmer ao qual se refere esse trecho da argumentação aparece na capa do L.P. de Sertania (1983).

<sup>98</sup> G.C.B. - Grupo de Compositores da Bahia, fundado em 1966.



“contra todo e qualquer princípio declarado”, de acordo com Widmer: “representa um esforço consciente de uma postura não dogmática valorizando a diversidade idiossincrática” (Widmer, 1985, pp. 69-70).

Sobre a música orquestral composta por Widmer para o filme, o compositor declara que:

Sertania – Sinfonia do Sertão... [É a] sinfonia do herói desconhecido, do vaqueiro e de sua labuta diuturna na imensidão daquela força, antes de mais nada. Da caatinga, do mandacaru. Daí a sinfonia estar impregnada de aridez, intrepidez e escassez, patentes no tema principal inarredavelmente presente. (Widmer, 1983)

Refletindo-se sobre a representação musical da aridez a partir dessa fala de Widmer (acima), duas coisas, em especial, chamam a atenção: A “escassez” e a presença “inarredável” do tema. Em composição musical “escassez” se relaciona diretamente com a idéia de economia de material, embora isso não implique necessariamente num uso restrito de meios e, por mais contraditório que possa parecer a princípio, essa premissa acaba forçando o compositor a compensar a falta de variedade do que tem à disposição com os meios que usa para se expressar. Embora não se refira especificamente à aridez, Stravinsky demonstra perceber essa contrapartida oferecida pelo limite auto-imposto quando afirma que: “minha liberdade, portanto, consiste em mover-me dentro da estreita moldura que estabeleci para mim mesmo em cada um de meus empreendimentos” (Stravinsky, 1996, p. 64).

#### **4.3.1 Novas Sonoridades**

O século XX assistiu ao surgimento de uma profusão de novas sonoridades conseguidas por novas combinações com instrumentos tradicionais, pela execução desses instrumentos com técnicas não convencionais, pelo uso de novos instrumentos e até pela incorporação do ruído à composição musical. Conforme se observa na partitura manuscrita de Sertania, a grafia musical usada por Widmer buscou acompanhar essas

novas possibilidades, não sendo raros exemplos nos quais o elemento aleatório<sup>99</sup> colabora com o resultado final.

A partir dos anos 1940, compositores como David Raskin e Bernard Herrmann começaram a expandir o vocabulário musical usado em filmes incorporando elementos do jazz e da música de concerto do século XX, especialmente das mais distantes dos estilos clássico e romântico europeu. Novas “cores sonoras”, obtidas com os instrumentos musicais tradicionais tem sido, desde então, usadas por compositores como Jerry Goldsmith que, em “Chinatown”, usou 4 pianos (inclusive alguns preparados), 2 harpas, 1 trompete e cordas. Além disso, o uso de sintetizadores, *samplers*<sup>100</sup> e instrumentos MIDI<sup>101</sup> têm favorecido o uso de sonoridades inusitadas ou a imitação de instrumentos acústicos com um nível de semelhança dificilmente perceptível como não sendo autêntico (Davis, 1999, p 44).

Richard Davis (1999) sugere que a demora em se incorporar sonoridades mais atuais como as de Stravinsky, Ravel, Bartok e Schoenberg ocorreu porque o público já estava familiarizado com as sonoridades do período clássico tardio e como essas produções cinematográficas visavam sucesso comercial, eram pensadas como produtos destinados à média da população. Por isso seria mais seguro incluir um tipo de música que a maioria compreendesse sem esforço ou informação adicional (Davis, 1999, p. 42).

Observando a linguagem musical predominante no cinema até 1947, quando publicaram “Composing for Films”, Theodor Adorno e Hanns Eisler (2007) consideram que a abordagem musical ligada a tradição tonal usa um idioma convencional que acaba, segundo eles, implicando num paradoxo:

Enquanto a técnica do cinema almeja essencialmente criar tensão extrema, a música tradicional, com a música suave que é capaz de

---

<sup>99</sup> Veja no “ANEXO A” o Trecho da partitura de Sertania denominada “Mar de Bois”.

<sup>100</sup> *Sampler*, em música, é o timbre pré-gravado de um instrumento para ser usado em substituição ao instrumento original.

<sup>101</sup> MIDI (Musical Instruments Digital Interface) – Interface digital para instrumentos musicais. Funcionando como um meio de comunicação entre instrumentos eletrônicos, a tecnologia MIDI possibilita que um instrumento acesse módulos de sons e outros instrumentos, permitindo que o timbre seja manipulado separadamente de outros parâmetros musicais como altura e intensidade, por exemplo.

produzir, não conhece material equivalente<sup>102</sup> (Adorno e Eisler, 2007, p. 24),

Ao passo que, por seu caráter não resolvido ou a resolver, a dissonância emprestaria dinâmica à música, uma vez que, ao trazer conflitos, seria essencialmente dramática, combinando assim com o caráter da maioria dos filmes narrativos. Além disso, melodias tonais na voz mais aguda, no estilo dos *lied*, ocupariam parte da atenção da platéia, funcionando como figura e não como fundo (Adorno e Eisler, 2007, p. 27).

No final dos anos 1960, Widmer começou a se interessar por experimentações com timbres e texturas baseadas em “densidade e volume” influenciado por Gyorgy Ligeti e Krzysztof Pendereck e, também, pelas pesquisas timbrísticas de George Crumb e Luciano Berio. Os instrumentos criados por Smetak<sup>103</sup> também mereceram sua atenção e alguns deles foram incluídos em peças como *Requiem segundo Pierre de La Rue* (1969) e *Rumos* (1972) (Gomes, 2002, p. 129; Nogueira, 1997, p. 39).

Em Sertania é notória a preocupação com o artesanato timbrístico, predominando, contudo, escolhas em que se percebe um orquestrador que, “reforçando propositadamente asperezas” (Widmer, 1983), busca uma aproximação simbólica com o ambiente inóspito do semi-árido nordestino, de tal modo que Nogueira considera o timbre como um “elemento essencial do paisagismo musical” no pensamento criativo de Widmer (Nogueira, 1997, pp. 115-117).

Combinações envolvendo instrumentos de percussão são numerosas em Sertania e, se por um lado esse expediente mascara o timbre de instrumentos de sopro ou cordas, por outro modela a sonoridade de instrumentos percussivos que, de outro modo, não poderiam ter uma altura definida. Logo no início da peça (1º mov. cc. 2-3), Widmer combina trompas, clarinetas, cordas e agogô, conseguindo um efeito percussivo que, ao mesmo tempo sugere uma altura definida, emprestando assim um caráter rústico à sonoridade resultante.

---

<sup>102</sup> “while the cinema technique aims essentially at creating extreme tension, traditional music, with the slight music it allows, knows of no equivalent material” (Adorno e Eisler, 2007, p. 24).

<sup>103</sup> Nascido na Suíça, Anton Walter Smetak (1913-1984) foi professor da Escola de Música da UFBA a partir de 1957, tendo criado 144 instrumentos.

Além disso, há sonoridades mais sutis colaborando com o colorido sonoro da peça. O piano, por exemplo, tem suas cordas friccionadas por um copo emborcado (2º mov., cc. 2 a 5), tocadas em *pizzicato* (2º mov., c. 517); atacadas diretamente pela palma da mão, com o pedal de sustentação pressionado (3º mov., c. 133); friccionadas por uma moeda (3º mov., cc. 114 a 116) e se prestam a um *glissando* realizado diretamente nas cordas (3º mov. c. 148).

### 4.3.2 Coerência

Coerência pode ser definida como sendo a qualidade que implica numa conexão lógica e harmônica entre as partes, no conjunto de suas relações. Estruturar uma obra em torno de uma idéia central implica em referências que mantêm o todo e suas partes conectados a um mesmo princípio que, de acordo com o conceito de arquétipo <sup>104</sup> proposto por J. W. Goethe, acabaria conferindo coerência à obra. Esse aspecto parece relevante para Richard Davis quando ele afirma que: “as partituras mais bem sucedidas têm um conceito que conduz a música” <sup>105</sup> (Davis, 1999, p. 135).

Na capa da partitura do “Duo Opus 127, para violino e piano” (1981), portanto uma época próxima a que ele compôs “Sertania” (1982), Widmer comenta que: “embora baseados no mesmo material temático, cada um dos três movimentos possui seu próprio clima, sua própria textura”. Essa declaração, de acordo com Nogueira, informa que “esta é uma obra monotemática, baseada em um processo composicional derivativo... No qual uma única idéia musical orienta toda a estruturação musical” (Nogueira, 1997, p. 57).

O empreendimento analítico aqui realizado leva em conta uma possível tendência de Widmer em estruturar peças musicais em torno de uma idéia inicial, além de outros comentários textuais dele, que incluem a identificação do material musical usado e,

---

<sup>104</sup> O poeta e cientista alemão, J. W. Goethe, em seus escritos científicos trabalhou com os conceitos de arquétipo e metamorfose. Os arquétipos seriam “idéias universais que conferem coerência a natureza” (Arantes). A metamorfose, por seu turno, seria o resultado das limitações impostas aos arquétipos pelo ambiente e pelas circunstâncias, sendo por isso responsável pela diversidade das formas individuais existentes no mundo.

<sup>105</sup> “The most successful scores have a concept that drives the music” (Davis, 1999, p.135)

naturalmente, evidências de comprovação das hipóteses surgidas no empreendimento reflexivo aqui desenvolvido, a partir de exemplos de ocorrências encontrados na partitura manuscrita dessa obra.

Na tentativa de investigar o que teria significado para Widmer se referir musicalmente à aridez, parece uma boa idéia explorar os indícios do que pode ser caracterizado como seu trabalho motivico em Sertania, uma vez que, segundo as evidências encontradas, Widmer parece um compositor muito habilidoso no uso de pouco material musical, fazendo valer a máxima de que “em arte, menos é mais”. Sua abordagem do material temático será observada mais adiante.

#### 4.4 ARIDEZ

A aridez, segundo Alba Liberato, roteirista de Boi Aruá, é abordada na diegese <sup>106</sup> de duas maneiras simultaneamente. De acordo com Alba Liberato:

“A linha de desenvolvimento do roteiro do filme contempla fases que se acompanham mutuamente, a seca na fazenda crescendo, concomitante ao drama interno de Tiburcio <sup>107</sup>. As necessidades prementes da fazenda enfrentando um Tiburcio conflitado, desafiado no mais íntimo de seu orgulho. E finalmente quando a aridez atinge seu clímax e Tiburcio se desliga do mundo exterior em busca desesperada pelos sinais internos de sua fraqueza e derrota, ele amadurece para que a aridez ceda lugar ao reflorescimento interno e externo a ele”. (Apêndice B)

A música presente na versão de Boi Aruá em D.V.D., lançada em 2004, conforme será visto adiante, não corresponde integralmente ao concebido por Widmer e Liberato incluindo peças musicais não identificadas na capa do D.V.D. ou nos créditos finais do filme. Contudo, pode-se perceber que há canções autóctones e dançantes à sertaneja, que pertencem à diegese proposta (música diegética <sup>108</sup>).

---

<sup>106</sup> Diegese é o universo ficcional instaurado por um filme

<sup>107</sup> Tiburcio é o vaqueiro, protagonista do filme.

<sup>108</sup> A música diegética poderia, de acordo com a fantasia proposta, ser “ouvida” pelos personagens do filme já que pertence a esse universo fantástico

Funcionando não diegeticamente, além de todo material musical não identificado, há musicas como Sertania, a “Cantiga do Boi Incantado” (sic) e, segundo os créditos finais do D.V.D. aparece ainda “Côco”, de Widmer, que do mesmo modo que as peças não identificadas, não será investigada, por não fazer parte da concepção musical original de Widmer para Boi Aruá, já que fugiria do objetivo dessa pesquisa, que é observar como Widmer reagiu diante do desafio de se referir musicalmente ao sertão nordestino num contexto fílmico.

De acordo com Widmer, em música, a idéia de aridez se relaciona à escassez, implícita, por exemplo, num “tema inarredavelmente presente”<sup>109</sup> (Widmer, 1983). Esse pressuposto motivou buscas e reflexões relacionadas ao tema principal e a desdobramentos dele, já que a escassez se refere à presença obsessiva de apenas um tema e não ao modo como ele é trabalhado.

#### **4.4.1 Trabalho Motívico**

Perseguindo seu objetivo, essa pesquisa está empenhada em investigar os motivos musicais usados por Widmer, prioritariamente no seu aspecto melódico, uma vez que essa particularidade parece, nessa peça musical, estar organizada de modo especialmente lógico e coerente uma vez que não haveria sentido investir esforços num estudo sobre escolhas subjetivas ou provavelmente intuitivas, já que isso provavelmente depende mais do talento particular do artista, do que do tipo de conhecimento que um estudo como esse se compromete a produzir, ou pelo menos, buscar.

Os nomes dos intervalos foram escolhidos de modo a valorizar, enarmonicamente, a maneira mais simples, comum e, portanto mais fácil, de se referir aos intervalos, uma vez que Sertania não é uma peça tonal e, por isso, não está sujeita a regras e pressupostos cristalizados por séculos de prática.

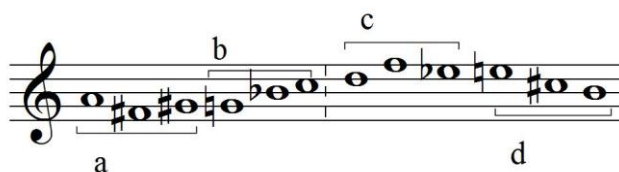
---

<sup>109</sup> Essa observação de Widmer aparece na capa do L.P. de Sertania.

O conceito de arquétipo de Platão e Goethe, no qual “a forma original está na base de tudo” (Salles, 2009, p. 42) parece ter orientado o trabalho motivico de Widmer, já que a partir de sua série dodecafônica pôde-se obter vários motivos usados em toda a peça.

#### 4.4.1.1 Motivos com Três Notas

Abaixo, a série aparece reproduzida para facilitar o entendimento do que é dito sobre ela.



Tomando-se o motivo identificado pela letra “a” é possível se obter outros ordenando suas notas em movimento retrógrado e invertendo a direção melódica em que os intervalos ocorrem conforme indica o exemplo abaixo, com figuração rítmica simplificada para facilitar a visualização.

1. “a”	2.	3.	4.
O	RO	IO	IR
3ª m desc. 2ª M asc.	2ª M desc. 3ª m asc.	3ª m asc. 2ª M desc.	2ª M asc. 3ª m desc.

Obs. O: motivo original; RO: Retrógrado do motivo original; IO: Inversão do motivo original e IR: Inversão do retrógrado; Os intervalos aparecem abreviados, de modo que “m” significa menor e “M”, maior; “asc.” significa ascendente e “desc.”, descendente.

A partir do motivo “b”, conforme exemplo abaixo, também é possível se conseguir novos modelos motivicos.

5. “b”                      6.                      7.                      8.

3ª m asc. 2ª M asc.    2ª M desc. 3ª m desc.    3ª m desc. 2ª M desc.    2ª M asc. 3ª m asc.

Como a série dodecafônica criada por Widmer é simétrica, os motivos “c” e “d” já estão contidos entre os motivos obtidos a partir de “a” e “b”, já que “c” é uma inversão de “a” transposta uma 4ª justa acima e “d” corresponde a uma inversão de “b” transposta uma 6ª maior acima.

Os motivos isolados para estudo serão, doravante, referidos no texto de acordo com a numeração que os identificam. Os motivos citados acima podem ser observados em vários trechos da peça, conforme sucintamente demonstrado abaixo:

Motivo	Movimento	Compassos	Instrumento
1 - 3m desc. 2M asc.	2º	178	Tímpanos
2 - 2M desc 3m asc.	1º	21 a 22	Violinos I
3 - 3m asc. 2M desc.	3º	159	Glockenspiel
4 - 2M asc. 3m desc.	2º	183	Trompa III
5 - 3m asc. 2M asc.	1º	17	Violinos I
6 - 2M desc. 3m desc.	2º	234 a 235	Trompete
7 - 3m desc. 2M desc.	2º	190 a 191	Flauta
8 - 2M asc. 3m asc.	2º	228 a 230	Trompete

Outro procedimento que parece ter sido usado por Widmer consiste em tomar um motivo como ponto de partida e mudar a ordem em que as notas ocorrem, para que se obtenham motivos com maior variedade intervalar. As letras “a”, “b”, “c” e “d”, correspondem aos motivos assim identificados na série dodecafônica (usada por Widmer).

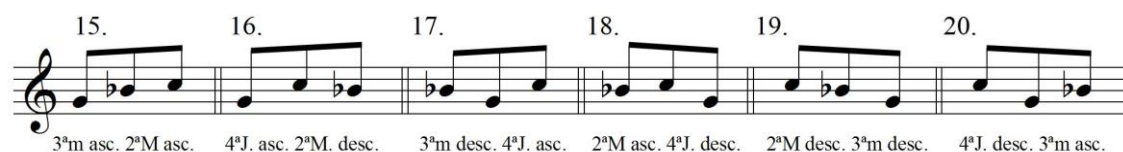
Motivos obtidos a partir de “a” (ou 9, abaixo)

9.                      10.                      11.                      12.                      13.                      14.

3ªm desc. 2ªM asc.    2ªm desc. 2ªM. desc.    3ªm asc. 2ªm desc.    2ªM asc. 2ªm asc.    2ªM desc. 3ªm asc.    2ªm asc. 3ªm desc.



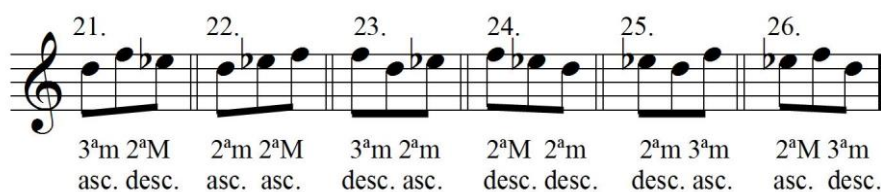
Motivos obtidos a partir de “b” (ou 15, abaixo)



15. 16. 17. 18. 19. 20.

3<sup>a</sup>m asc. 2<sup>a</sup>M asc. 4<sup>a</sup>J. asc. 2<sup>a</sup>M. desc. 3<sup>a</sup>m desc. 4<sup>a</sup>J. asc. 2<sup>a</sup>M asc. 4<sup>a</sup>J. desc. 2<sup>a</sup>M desc. 3<sup>a</sup>m desc. 4<sup>a</sup>J. desc. 3<sup>a</sup>m asc.

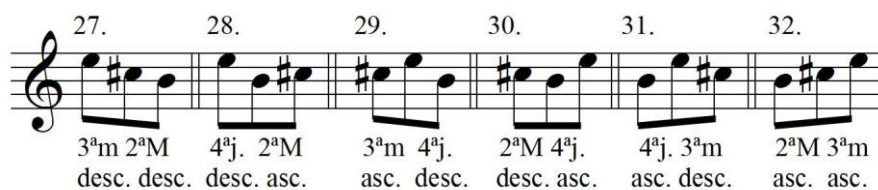
Motivos obtidos a partir de “c” (ou 21, abaixo)



21. 22. 23. 24. 25. 26.

3<sup>a</sup>m 2<sup>a</sup>M asc. desc. 2<sup>a</sup>m 2<sup>a</sup>M asc. asc. 3<sup>a</sup>m 2<sup>a</sup>m desc. asc. 2<sup>a</sup>M 2<sup>a</sup>m desc. desc. 2<sup>a</sup>m 3<sup>a</sup>m desc. asc. 2<sup>a</sup>M 3<sup>a</sup>m asc. desc.

Motivos obtidos a partir de “d” (ou 27, abaixo)



27. 28. 29. 30. 31. 32.

3<sup>a</sup>m 2<sup>a</sup>M desc. desc. 4<sup>a</sup>j. 2<sup>a</sup>M desc. asc. 3<sup>a</sup>m 4<sup>a</sup>j. asc. desc. 2<sup>a</sup>M 4<sup>a</sup>j. desc. asc. 4<sup>a</sup>j. 3<sup>a</sup>m asc. desc. 2<sup>a</sup>M 3<sup>a</sup>m asc. asc.

Conforme se pode observar, após a aplicação desses artifícios alguns motivos repetiram sua estrutura intervalar e, por isso, serão considerados iguais, uma vez que o foco de atenção aqui é exatamente essa particularidade motívica. Os motivos iguais são: 9=1; 13=2; 15=5; 19=6; 26=4. A intenção aqui não foi a obtenção de um inventário completo de todos os motivos trabalhados por Widmer, mas apontar indícios de alguns procedimentos técnicos provavelmente usados por ele, já que eles correspondem a exemplos extraídos de sua partitura. Para a criação musical, os indícios de princípios operacionais é que fazem sentido numa pesquisa como essa e não um inventário com pretensões de esgotar o assunto. Abaixo uma pequena lista das ocorrências desses motivos.

Motivo	Movimento	Compassos	Instrumento
9 – 3 <sup>a</sup> m desc. 2 <sup>a</sup> M asc.	2 <sup>o</sup>	178	Tímpanos
10 – 2 <sup>a</sup> m desc. 2 <sup>a</sup> M desc.	1 <sup>o</sup>	46	Trompa I
11 – 3 <sup>a</sup> m asc. 2 <sup>a</sup> m desc.	2 <sup>o</sup>	185	Flauta I
12 – 2 <sup>a</sup> M asc. 2 <sup>a</sup> m asc.	1 <sup>o</sup>	21	Contrabaixo
13 – 2 <sup>a</sup> M desc. 3 <sup>a</sup> m asc.	1 <sup>o</sup>	21 a 22	Violinos I
14 – 2 <sup>a</sup> m asc. 3 <sup>a</sup> m desc.	2 <sup>o</sup>	168 a 170	Oboé II
15 – 3 <sup>a</sup> m asc. 2 <sup>a</sup> M asc.	2 <sup>o</sup>	237	Oboé II
16 – 4 <sup>a</sup> J. asc. 2 <sup>a</sup> M desc.	2 <sup>o</sup>	264 (2 <sup>o</sup> t.) a 267	Flautim
17 – 3 <sup>a</sup> m desc. 4 <sup>a</sup> J. asc.	1 <sup>o</sup>	17 (4 <sup>o</sup> t.) a 18	Violoncelo
18 – 2 <sup>a</sup> M asc. 4 <sup>a</sup> J. desc.	2 <sup>o</sup>	209 (2 <sup>o</sup> t.) a 210	Flauta
19 – 2 <sup>a</sup> M desc. 3 <sup>a</sup> m desc.	2 <sup>o</sup>	268 a 269	Flautim
20 – 4 <sup>a</sup> J. desc. 3 <sup>a</sup> m asc.	2 <sup>o</sup>	149	Flauta
21 – 3 <sup>a</sup> m asc. 2 <sup>a</sup> M desc.	3 <sup>o</sup>	159	Glockenspiel
22 – 2 <sup>a</sup> m asc. 2 <sup>a</sup> M asc.	2 <sup>o</sup>	209	Flauta
23 – 3 <sup>a</sup> m desc. 2 <sup>a</sup> m asc.	2 <sup>o</sup>	210 a 211	Oboé
24 – 2 <sup>a</sup> M desc. 2 <sup>a</sup> m desc.	1 <sup>o</sup>	20 (2 <sup>o</sup> ao 3 <sup>o</sup> t.)	Violinos
25 – 2 <sup>a</sup> m desc. 3 <sup>a</sup> m asc.	3 <sup>o</sup>	203	Tuba
26 – 2 <sup>a</sup> M asc. 3 <sup>a</sup> m desc.	2 <sup>o</sup>	109	Oboé
27 – 3 <sup>a</sup> m desc. 2 <sup>a</sup> M desc.	2 <sup>o</sup>	244	Flauta I
28 – 4 <sup>a</sup> J. desc. 2 <sup>a</sup> M asc.	2 <sup>o</sup>	210 a 211 (1 <sup>o</sup> t.)	Flauta I
29 – 3 <sup>a</sup> m asc. 4 <sup>a</sup> J desc.	2 <sup>o</sup>	28	Violoncelo
30 – 2 <sup>a</sup> M desc. 4 <sup>a</sup> J. asc.	2 <sup>o</sup>	264 a 265	Flautim
31 – 4 <sup>a</sup> J. asc. 3 <sup>a</sup> m desc.	2 <sup>o</sup>	511	Clarinetas I
32 – 2 <sup>a</sup> M asc. 3 <sup>a</sup> m asc.	2 <sup>o</sup>	226 a 229 (1 <sup>o</sup> t.)	Trompetes

#### 4.4.1.2 Motivos com Quatro Notas

A série dodecafônica<sup>110</sup> usada em “Sertania” (abaixo) tem uma estrutura intervalar que alterna intervalos de segunda e terça, conforme demonstrado abaixo.



3<sup>a</sup> m   2<sup>a</sup>M   2<sup>a</sup>m   3<sup>a</sup>m   2<sup>a</sup>M   2<sup>a</sup>M   3<sup>a</sup> m   2<sup>a</sup>M   2<sup>a</sup>m   3<sup>a</sup>m   2<sup>a</sup>M  
 desc. asc.   desc. asc.   asc. asc.   desc. asc.   desc. asc.   asc. asc.

Esse tipo de estrutura acontece em outros momentos da peça, como na frase que aparece nos violinos, violas e violoncelos do compasso 21 (4<sup>o</sup> tempo) ao 22, do primeiro

<sup>110</sup> Série dodecafônica significa uma série com doze sons.

movimento. Abaixo a mesma frase está disposta numa versão simplificada ritmicamente, para facilitar a visualização de sua estrutura intervalar.

2ª.M 3ª.m 2ª.M

2ª.m 2ª.M 2ª.M

2ª.M 3ª.m 2ª.M

2ª.M 3ª.m 2ª.M

2ª.M 3ª.m 2ª.M

Como se pode notar, esta frase tem dois grupos de dois motivos com três notas ( $2^a.M/3^a.m/2^a.M$ ) aglutinados, separados por três intervalos de segunda. Os motivos referidos aqui aparecem exemplificados separadamente em seguida.

33.                      34.                      35.                      36.

2ª M 3ª m 2ª M      2ª M 3ª m 2ª M      2ª M 3ª m 2ª M      2ª M 3ª m 2ª M

desc. asc. asc.      asc. desc. desc.      asc. desc. desc.      desc. desc. asc.

Os motivos 33, 34, 35 e 36 parecem ter sido originados pela aglutinação de dois motivos de três notas, como se pode verificar abaixo:

Motivo 2 (ou 13) + motivo 5 (ou 15) = motivo 33

2ª M 3ª m      3ª m 2ª M      2ª M 3ª m 2ª M

desc. asc.      asc. asc.      desc. asc. asc.

Motivo 4 (ou 26) + motivo 27 = motivo 34

2ª M 3ª m      3ª m 2ª M      2ª M 3ª m 2ª M

asc. desc.      desc. desc.      asc. desc. desc.

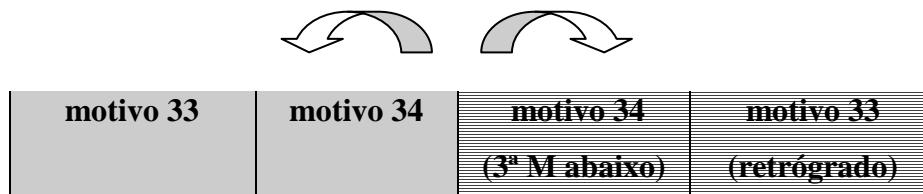
Motivo 4 (ou 26) + motivo 27 = motivo 35

2ªM 3ªm 3ªm 2ªM 2ªM 3ªm 2ªM  
asc. desc. desc. desc. asc. desc. desc.

Motivo 6 (ou 19) + motivo 1 (ou 9) = motivo 36

2ªM 3ªm 3ªm 2ªM 2ªM 3ªm 2ªM  
desc. desc. desc. asc. desc. desc. asc.

O motivo 35 é uma transposição do 34 (3ª M abaixo) e o motivo 36 é o 33 em movimento melódico retrógrado. O modo como esses motivos estão dispostos resulta numa frase com uma disposição simétrica dessas figurações motivicas e ainda assim de modo sutil e imperceptível numa primeira e desavisada audição.

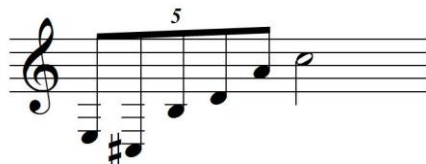


#### 4.4.1.3 Quiálteras com Cinco Notas

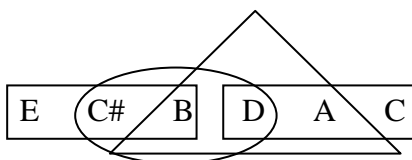
Outro tipo de estruturação motivica que aparece com frequência no corpo da peça é a que usa quiálteras com cinco notas, que devido a sua peculiar divisão do tempo se destaca facilmente do contexto no qual está inserida, ficando evidente auditivamente.

O exemplo abaixo aparece na primeira clarineta, no primeiro compasso do segundo movimento. Nele, desconsiderando a direção dos saltos melódicos, seis notas parecem insinuar a aglutinação de motivos menores com três notas. É importante notar que o intervalo de sétima menor entre o dó sustenido e o si pode ser tomado como uma

inversão do intervalo de segunda maior (si – dó #) e que o intervalo de quinta entre as notas ré e lá pode ser entendido como uma inversão do intervalo de quarta justa (lá - ré).



Reorganizando essas notas, pode-se obter as configurações abaixo, que equivalem a motivos correspondentes aos números entre parênteses, de acordo com a numeração que foi estabelecida nas observações analíticas anteriores:



“E C# B” (7), no primeiro retângulo (à esquerda); “C# B D” (2), na figura oval; “B D A” ou “A B D” (8), no triângulo e “D A C” ou (5) no segundo retângulo (à direita).

#### 4.5 INTREPIDEZ <sup>111</sup>

Quem tenta sobreviver num ambiente semi-árido precisa, em alguns momentos, dispor de uma qualidade de caráter que possibilite tornar possível o improvável: viver num ambiente inóspito. Em Boi Aruá, de acordo com sua roteirista, a intrepidez está claramente presente. Segundo Alba Liberato:

Pelo drama que se apresenta na figura de um boi desmesurado a desafiá-lo por sete vezes, em momentos em que impõe sobre seus semelhantes seu poderio, seria de esperar que ele fosse mais cauteloso na peleja. Mas é das coisas que ele alardeia mais, convencido que... [está de que] aquele boi não o vencerá, e ele não se curvará a procurar entender as razões não visíveis daquela aparição em sua dúvida existência material/imaterial. Enfrenta o boi sozinho, não pede ajuda. E se jogará intrépido para subjugar o que quer subjugar-lo, arrebatando-se seguidamente nos indecifráveis obstáculos que se põem no seu caminho (Apêndice B).

<sup>111</sup> A intrepidez é um atributo que traz embutido, em si, certa disposição para o conflito, já que é uma qualidade que supõe a força e disposição necessárias ao enfrentamento presente na rotina daqueles que se aventuram a viver num ambiente inóspito como o sertão.

Quando o brasão identificado por Widmer como “vaqueiro” aparece, logo no início do filme, esse personagem está trajado com uma roupa que o protege daquele ambiente hostil, possibilitando que esse “titã acobreado e potente”, como diria Cunha (2004, p.106), se imponha intrepidamente nesse ambiente. Logo em seguida surge o seu cavalo devidamente protegido por vestes de couro, fazendo de cavaleiro e montaria uma dupla forte e capaz de sobreviver naquele ambiente adverso.

A resistência que o cavalo demonstra quando vai ser montado reforça o caráter intrépido de ambos. Como esse filme busca representar o sertão semi-árido acaba, inevitavelmente, abordando algumas das vicissitudes a que estão sujeitos seus habitantes. Por isso são muito comuns cenas passíveis de serem tomadas como exemplos de intrepidez. Tibúrcio, o protagonista do filme, quando das aparições do boi encantado mostra-se, por exemplo, sempre disposto a enfrentá-lo, intrepidamente. De acordo com Widmer:

Aproveitamento, adaptação e arranjo de material autóctone fatalmente o deturpam. Geralmente, o resultado é deprimente e, destituído da sua força original, o material apresenta-se estranhamente aguado ou adocicado. Tentei amenizar a deturpação, reforçando propositadamente asperezas... De modo que a sinfonia possa se tornar retrato fiel da intrepidez, do rigor, da essência do sertão (Widmer, 1983)

Se a intrepidez quando em ação implica em enfrentamento ou conflito, asperezas poderiam ser bem representadas por choques entre eventos simultâneos, com certa ênfase no que há de discordante entre eles. O ambiente francamente dissonante que permeia a peça dá conta dessa representação simbólica e pode ser facilmente percebido, já que o jogo entre opostos quanto ao nível de discordância mútua tem sido matéria prima para séculos de produção na música ocidental.

Em Sertania, o artesanato timbrístico, “reforçando propositadamente asperezas” (Widmer, 1983), busca uma aproximação simbólica com o ambiente inóspito do sertão, de tal modo que Nogueira considera o timbre como um “elemento essencial do paisagismo musical” no pensamento criativo de Widmer (Nogueira, 1997, pp. 115-117). Combinações envolvendo instrumentos de percussão, por exemplo, emprestam um

caráter rústico à sonoridade resultante e, ao mesmo tempo conferem uma altura definida a instrumentos que não a possuem.

Além disso, timbres rústicos, e, portanto ásperos, são fartamente usados em “Sertania”. Os violoncelos e contrabaixos tocam atrás do cavalete (segundo movimento, a partir do compasso 121), as flautas tocam em *flutterzunge* (2º movimento, cc. 56 a 61) e o piano tendo suas cordas tocadas por um copo emborcado (2º mov., cc. 2 a 5) ou raspadas com uma moeda (3º mov., cc. 114-116), por exemplo, são ótimos recursos timbrísticos para reforçar essa idéia.

A aspereza e intrepidez são também sugeridas pelos momentos com grande densidade melódica como entre os compassos 90 e 97 do segundo movimento, por exemplo, no qual duas células simultâneas em três oitavas diferentes são tocadas pelos trompetes, trombones e tuba e em seguida repetida oitava acima pelas flautas, oboés, clarinetas, fagotes e tropas. Essa ocorrência aparece resumidamente transcrita abaixo.

Sertania - E. Widmer  
2º Mov. c.90

Partitura em dó (concert pitch)  
Instrumentos escritos como soam

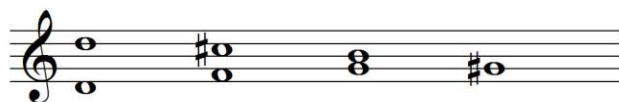
Rearrmando os motivos acima, consegue-se uma estruturação motívica a duas vozes.

Esse tipo de trabalho motivico pode ser considerado como sendo uma variação do que Widmer batizou de bifonia.

#### 4.5.1 Bifonia

Um recurso bastante utilizado por Widmer como estratégia composicional é o “modelo motivico a duas vozes”, denominado por ele de bifonia que, segundo Lima, “é uma estrutura plástica que permite moldar a composição em várias direções diferentes garantindo coerência e audibilidade” (Lima, 2000, pp. 212 e 214).

Esse modelo motivico, abaixo, foi identificado por Widmer como “Bifonia Fundamental” e, curiosamente, aparece em outras peças dele como “Canção entre Estrelas” (1980); “Duo para Violino e Piano” (1980) e no “Quarteto Amabile” (1986) (Nogueira, 1997, p.37).



Os eventos que ocorrem simultaneamente numa peça musical podem ser conseguidos de diversas formas e não se pode menosprezar os resultados, muitas vezes surpreendentes, que se consegue com o uso de notação indeterminada como, por exemplo, no início do terceiro movimento de Sertania. Outro recurso usado por Widmer e outros compositores do século XX, consiste, curiosamente, num tipo de polifonia anterior a J.S. Bach e é denominado de heterofonia.

#### 4.5.2 Heterofonia

A heterofonia é uma forma polifônica antiga e muito comum no oriente médio (Grout e Palisca, 1996, p. 4; Atlas de Música I, 1993, p. 95), que consiste no uso simultâneo de versões variadas de uma mesma melodia. Seu efeito depende do material melódico inicial bem como da quantidade de vozes individuais e das distancias entre elas. O



trecho abaixo, extraído de “Sertania”, mostra o uso do que se poderia considerar como heterofonia dupla, já que duas melodias (a primeira com a Flauta 1 e a Clarineta1 e a segunda com a Flauta2 e a Clarineta 2) aparecem seguindo preceitos heterofônicos, ao mesmo tempo.

**Sertania**  
(2º Mov. cc. 321 a 326)

Partitura "em dó"  
(Instrumentos escritos como soam)  
Concert Pitch

E. Widmer

The musical score shows four staves. The top two staves are for Flauta 1 and Flauta 2, and the bottom two are for Clarineta 1 and Clarineta 2. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first flute and clarinet 1 play a melody starting with a quarter note G4, followed by eighth notes. The second flute and clarinet 2 play a different melody starting with a quarter note A4, followed by eighth notes. Dynamics are marked *mp* and *simile*.

Harmonicamente falando, a peça é bastante eclética, visto que nela aparecem formações simultâneas bastante diversificadas. Além de formações verticais em terças (oboé e cordas no 1º tempo do compasso 107, do segundo movimento) o compositor lança mão também, conformem sinalizado acima, de notação musical indeterminada (flautas, clarineta e fagotes do compasso 179 ao 186 do 3º movimento).

A descoberta de que Widmer fez uso da heterofonia e da bifonia resultou de uma abordagem mais interessada em tentar flagrar procedimentos do que em elaborar uma extensa lista de objetos sonoros (simultaneidades), que pareceu desnecessária aos objetivos dessa pesquisa.

#### 4.6 ENCANTAMENTO

O encantamento, último atributo representável, é inspirado pela natureza fantástica de um boi encantado, impossível de ser pego. Esse espectro bovino, de acordo com o mito que inspira o roteiro do filme, corresponde a uma versão simetricamente oposta do vaqueiro.

“Ê boi *incantado* [sic] e arúa, ê boi quem haverá de pegar”. Assim, logo no começo da canção tema, Elomar F. Melo exalta a natureza fantástica desse boi que não se consegue capturar. Segundo Alba Liberato:

Cego pela arrogância Tibúrcio não percebe a natureza do Boi Encantado, como não considera nada da realidade que o cerca em suas manifestações sobrenaturais, por exemplo, os seres da noite que participam do imaginário narrado e experiências vividas por seus conterrâneos... Então se dá conta de que já não pode ignorar as admoestações dos seus iguais, o cuidado dos que o amam, as advertências do papagaio encantado, as vozes que insistem em alertá-lo em algum nível de sua consciência. Reflete que podem estar vendo coisas de fundamental importância para sua própria vida, e o orgulho que começa a se mostrar para ele mesmo, arrancando seguidamente suas máscaras. (Apêndice B)

Alba chama a atenção para um aspecto do filme no qual a relação entre encantamento e simetria aparece com clareza. Enquanto o vaqueiro orgulhoso tenta em vão capturar o boi, uma foto na parede de sua casa traz escrito em seu redor: "eu por primeiro, os amigos por derradeiro" e, quando ele vence o orgulho, em volta da foto aparece a frase: "os amigos por primeiro, eu por derradeiro".

Conforme Widmer:

... Foi no espelho que o boiadeiro viu sua transformação, a sua monstruosidade, que tomou forma de boi encantado, se avolumou e, finalmente, ruiu e o boiadeiro, caindo em si (re) conheceu-se (Widmer, 1983).

A “tradução musical” desse encantamento, em “Sertania”, parte da aplicação do processo criativo que, em música, se entende por espelho. Esse artifício pode também ser entendido como inversão que, conforme será visto adiante, se caracteriza como um tipo de simetria. Segundo Widmer: “A série é simétrica, composta de duas séries de seis sons, sendo a segunda a inversão da primeira, seu espelho” (Widmer, 1983).

#### 4.6.1 Série e Simetria

Quando se fala em “série”, no jargão da música de concerto atual, normalmente, a referência se dá a uma seqüência ou série de notas, que serve ou servirá de base a algum processo de composição musical. Em “Sertania”, conforme declaração do próprio compositor na capa do disco L.P. (1983), é usada uma série de 12 notas e a partir dela, como se verá adiante, Widmer deriva material musical útil a essa sua peça musical. A estrutura da série corresponde a um padrão no qual cada intervalo de terça menor é seguido por dois de segunda (maior ou menor).

Abaixo a série usada por Widmer:



Exemplo de ocorrência da série completa: Do compasso 156 ao 160 (3º mov.), a 1ª parte da série (6 primeiras notas) é tocada pela Clarineta e a 2ª pelo Oboé. A segunda parte da série é a primeira em movimento contrário (inverso) transposta uma 4ª. justa acima.

O uso de uma série simétrica coloca Widmer em conformidade com o compositor Anton Webern, que tinha o hábito de usar séries espelhadas de 12 sons (Salles, 2009, p. 43). Os comentários analíticos de Widmer, na capa do L.P., revelam a presença do legendário professor de composição que foi e aponta para a idéia de simetria como conceito estruturante. Segundo Salles: “O conceito de simetria passa pelo senso comum atribuído à simetria geral... [e] tem especial importância para a música da primeira metade do século XX” (Salles, 2009, pp. 42-45). Dentre os adeptos da sua aplicação musical, conforme Salles, encontram-se Stravinsky (*Le Sacre Du Printemps*), Varése (*Hyperprism*), Villa-Lobos (*Melodia da Montanha* de 1946; *Quarteto de Cordas nº 1*, de 1915), cuja poética musical teria como característica mais evidente “A construção de estruturas simétricas” e, como já foi dito, Webern (*Concerto para Nove Instrumentos*, Op. 24 de 1934) (Salles, 2009, pp. 42-45).

Apoiado no pensamento do matemático alemão Hermann Weyl, Salles <sup>112</sup> (2009) defende uma classificação das formas básicas do conceito geométrico de simetria que, por englobar procedimentos musicais normalmente insuspeitos de serem tomados por simétricos, será sucintamente comentada aqui, mas até onde puder interessar a essa pesquisa, cujo foco está na composição musical, especialmente em alguns aspectos da poética de Ernst Widmer.

O conceito geométrico de simetria se divide, de acordo com Salles, em quatro formas básicas: (1.) Bilateral; (2.) translacional; (3.) Rotacional e (4.) Ornamental. Essa última forma, conforme continua Salles, exigiria uma analogia “complexa com os fatos musicais” (Salles, 2009, pp. 42-44) e, por isso, não foi levada em consideração em seu estudo.

A simetria bilateral corresponde, em música, as “variantes contrapontísticas de espelhamento temático, derivadas de uma figuração original (O), a saber: retrógrado do original (RO), retrógrado da inversão (RI) e inversão do original (IO)”. A simetria se refere também “à transposição de um determinado fragmento melódico”, podendo ser considerada como “translacional ou rotacional, conforme o caso”. As transposições de altura são consideradas, separadamente, como exemplos de simetria translacional, enquanto que as mudanças na direção melódica são consideradas como rotacionais (Salles, 2009, pp. 42-44).

#### *4.6.1.1 Possível Dedução da Série*

Mesmo com a série dada na capa do L.P. de Sertania e, portanto, com o material básico usado por Widmer à disposição, foi feita uma tentativa de dedução da série Widmeriana, resultando num possível caminho traçado por esse compositor.

---

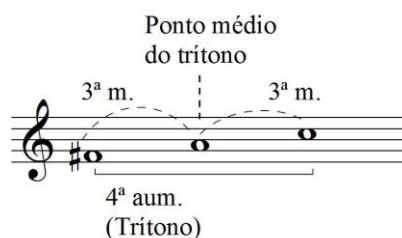
<sup>112</sup> SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos: Processos Compositivos**. Campinas: Editora da UNICAMP. 2009

Naturalmente, Widmer pode ter obtido essa série de notas de outro modo, mas perseguir um possível caminho traçado por ele dá a sensação de tê-lo próximo à mesa de trabalho. Como a segunda metade da série é derivada da primeira, sendo “seu espelho”, nos termos de Widmer, tudo o que for dito sobre a primeira metade será aplicável a segunda dispensando esse texto, doravante, de referências a ela.

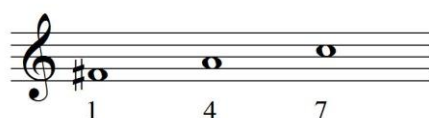
A série foi organizada cromaticamente, de modo que se obteve uma seqüência de notas com a menor distancia entre elas. Em seguida elas foram numeradas a partir da nota mais grave, para facilitar associações a artifícios matemáticos simples, comumente usados por alguns compositores para obtenção de material útil a criação musical. É importante não se perder de vista que o compositor buscou a simetria conscientemente e, por isso uma possível dedução das suas possíveis escolhas precisam se basear nesse princípio organizacional.



As duas metades da série usada por Widmer possuem o âmbito de um trítono. Esse intervalo divide a escala cromática em duas partes iguais e, portanto simétricas. Por isso, o trítono parece ser o ponto de partida para a concepção da série dodecafônica (12 sons) usadas em “Sertania”. Supondo que Widmer partiu do trítono, um segundo passo possível, após a escolha desse primeiro intervalo, pode ter sido a divisão desse intervalo ao meio.



Numerando essas três notas iniciais têm-se:



Já que foi feita uma associação entre números e notas musicais, algumas operações simples como a soma e a subtração podem dar origem a uma série dodecafônica. No entanto, é necessário outro parâmetro que indique a direção melódica. A suposição aqui é que essa escolha se deu com base no menor salto entre as notas.

Desse modo, levando-se em conta as duas notas iniciais escolhidas por Widmer (lá ou nº 4 e fa# ou nº 1) e aplicando a elas e as que forem surgindo as operações descritas acima Obtém-se a primeira metade da série de Widmer, conforme ilustração abaixo.

Operações envolvidas:  $4-1=3$  (sol# em movimento melódico descendente);  $3-1=2$  (sol em mov. melódico descendente);  $2+3=5$  (La sustenido ou Si bemol em mov. melódico ascendente) e  $5+2=7$  (dó em mov. melódico ascendente). Um aspecto que chama a atenção nos artifícios matemáticos usados até aqui é que se têm duas somas e duas subtrações, o que se configura num esquema operacional simétrico, já que envolve soma e subtração, que são operações contrárias e, portanto, simétricas.



Uma vez obtida a primeira parte da série, a segunda surge da transposição (4ª J. acima) da sua inversão, caracterizando a série resultante, de acordo com a classificação de Salles (2009), como possuidora de simetria bilateral (a segunda metade deriva de uma figuração original), translacional (há uma transposição do original) e rotacional (inversão do original, ou seja, com a direção do movimento melódico invertida).

#### 4.6.2 Grafismos

O uso da escrita musical para criar desenhos e formas visuais, a partir da composição musical, não é prática nova. Por volta do século XVI, compositores já usavam esse

procedimento. Segundo Grout: “Frequentemente esta prática não fazia diferença no som real, sendo meramente um pouco de ‘música para os olhos’, para ser apreciada pelos cantores olhando a página” <sup>113</sup> (Grout e Palisca, 1996, p. 201).

Sendo um grafismo com implicações musicais, o resultado sonoro é um aspecto que faz esse artifício diferenciar-se ligeiramente da prática realizada posteriormente, especialmente por compositores do século XX, quando o resultado desses experimentos tinha muito a ver com o acaso ou indeterminação, que Wellington Gomes (2002) considera como “um fator fundamental para a compreensão da composição musical do século XX” (Gomes, 2002, p. 14).

Gomes (2002) destaca no repertório do Grupo de Compositores da Bahia (GCB), uma tendência a grafismos, apontando dentre outras peças produzidas pelo GCB, *Quasars* Op. 69, *Pulsars* Op. 62 e *Rumos* Op. 72, de Widmer, como exemplos dessa prática (Gomes, 2002, p. 111).

Diferente da composição que resulta em desenhos ou gráficos perceptíveis visualmente, a composição musical a partir de imagens visuais pode gerar material útil à composição musical, mesmo que essa inspiração pictórica seja imperceptível visualmente na partitura. Villa-Lobos, por exemplo, idealizou um método de composição que resultou num pequeno número de obras como, por exemplo, “Melodia da Montanha” (1938), “New York Skyline Melody” (1939) e Sinfonia nº 6 (1944), nas quais os contornos que as inspiraram só são visíveis quando transpostos para um gráfico, numa folha de papel milimetrado ou quando se aplica à música escrita algum outro procedimento similar.

Como se verá adiante, Widmer parece fazer uso, em alguns momentos, de um método de representação simbólica afinado com as idéias de Villa-Lobos, mas encontrar as figuras nas quais ele se inspirou depende de uma observação mais diligente e, dificilmente possível, sem uma hipótese que a provoque.

#### 4.6.3 “Os Brasões”

---

<sup>113</sup> “Often this practice made no difference in the actual sound but was merely a bit of ‘eye music’ to be appreciated by the singers looking at the page” (Grout e Palisca, 1996, p. 201).

Na partitura manuscrita de “Sertania” estão nominalmente identificadas sete imagens do filme e, por isso, parece acertado se falar que Widmer se refere musicalmente a elas. Na tabela<sup>114</sup> abaixo, alguns dados sobre essas imagens que podem ajudar no entendimento do trabalho composicional desenvolvido por Widmer nessa peça musical.

Nomes dos “Brasões”	Ocorrências no 1º movimento (compassos)	Instrumental usado	Notas usadas
“Brasões”	1 a 3	Fl, Ob, Cl, Fg, Cor, Tpt, Trb, Tb, Perc., Vl e II, Vla, Vc e CB.	B, D, E, F#, A
“Urubu”	4 a 11	Fl, Ob, Cl, Fg, Cor, Tpt, Trb, Tb, Perc., Vls I e II, Vla, Vc e CB.	B, C#, D, E, G, G#, A, A#.
“Vaqueiro”	12 a 26 (1ª metade do 3º tempo)	Fl, Ob, Cl, Fg, Cor, Tpt, Trb, Tb, perc., Vls I e II, Vla, Vc e CB.	B, C, C#, D, D#, E, F, F#, G, G#, A, A#.
“Iaiá com Menino”	26 (2ª metade do 3º tempo) a 32	Fl, Ob, Cl, Fg, Cor, Tpt, Trb, Tb, perc., Vls I e II, Vla, Vc e CB.	B, C#, D, D#, E, G, G#, A, A#.
“Lôro”	33 a 38	Fl, Fg, Cor, Tpt, Trb, Tb, Vc e CB.	B, C, C#, D, D#, E, F, G.
“Boi Aruá”	39 a 45	Fl, Ob, Cl, Fg, Cor, Tpt, Trb, Tb, perc., Vls I e II, Vla, Vc e CB.	B, C#, D, D#, E, F, A, A#.
“Mar de Bois”	46 a 50	Fl, Ob, Cl, Fg, Cor, Tpt, Trb, Tb, perc., Vls I e II, Vla, Vc e CB.	B, C, C#, D, D#, E, F, G, G#, A, A#, B.

Observações sobre a tabela:

1. Os nomes dos brasões diferem ligeiramente em nomenclatura na capa do L.P. e na partitura manuscrita. O “boiadeiro com seu cavalo” aparece como na partitura como “vaqueiro”; o da “mulher com o menino que atira numa cobra com seu badogue”, está identificado como “Iaiá com menino” e o que representa o “papagaio”, aparece como “Lôro”. A tabela adotou a nomenclatura que aparece na partitura.



2. Abreviações do instrumental: Fl.: Flauta, Ob.: Oboé, Cl.: Clarineta , Fg.: Fagote, Cor.: Trompa, Tpt.: Trompete, Trb.: Trombone, Tb.: Tuba, perc.: Percussão, Vls I e II: Violinos, Vla.: Viola, Vc.: Violoncelo e CB.: Contrabaixo.

3. Cifragem dos nomes das notas: B: si, C: dó, D: ré, E: mi, F: Fá, G: sol e A: lá.

4. “#” (Sustenido): Alteração que eleva a nota com a qual aparece em um semitom.

O filme de Chico Liberato começa com o nome “Boi Aruá” compondo uma figura que lembra um brasão, no qual aparece a cabeça de um boi disposta entre o sol e a lua, provavelmente simbolizando um processo de mudança como a que se dá entre o dia e a noite. O boi indicaria, portanto, o que será transformado.

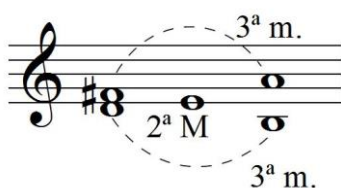


A figura heráldica está disposta sobre a representação de uma vegetação seca e contorcida, com formas que lembram a vegetação cactácea, típica do sertão. Sertania começa com um intervalo de terça maior, reverberando o discurso de Widmer sobre “as terças infundáveis com as quais os cantadores da região de Monte Santo sustentam as terminações das frases de aboios e puluxias” (Widmer, 1983). Esse intervalo de terça maior, ré – fá#, sustentado por duas clarinetas e duas trompas é “cortado” por ataques acentuados e curtos dos violinos, violas e violoncelos combinados com a segunda trompa em uníssono, na nota mi e um agogô.

O instrumento de percussão ajuda a escamotear a riqueza timbrística dos outros instrumentos e o intervalo de segunda maior resultante da combinação dos sons sustentados com os atacados, resulta numa sonoridade rústica e áspera, que ajuda a

ambientar eficientemente o filme no cenário árido e inóspito, onde a narrativa mítica do boi encantado acontece.

As duas notas iniciais de Sertania (fá# e ré) são exatamente as notas que começam cada uma das metades da série dodecafônica usada em Sertania, dando a impressão que a decisão sobre como começar a peça levou isso em conta. Tomando-se as notas usadas em “Brasões” é possível arrumá-las de modo simétrico, o que sugere um indício de que talvez o compositor tenha levado essa simetria em conta nesse momento da peça.



#### 4.6.3.1 Urubu

Em seguida, os contornos do brasão são mantidos e no seu interior aparecem ossos que lembram carcaças de bois sobre a silhueta do que pode ser a vegetação local. Sobre essa composição se aproxima voando um urubu que, ao bater as asas enquanto pouso, revela seu interior, onde se vê um coração pulsante, como quem indica que ali a vida é possível, apesar do cenário sombrio sugerido dos ossos e pela vegetação contorcida, mostrar que sobreviver ali não é fácil nem agradável.

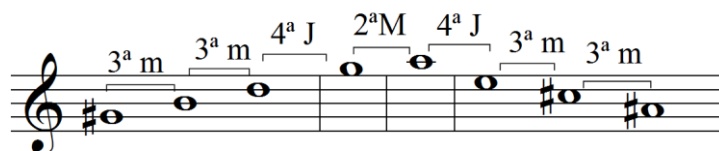


A música, até esse momento, não traz qualquer material temático que se destaque, refletindo uma escassez, que combina perfeitamente com a aridez do meio onde está

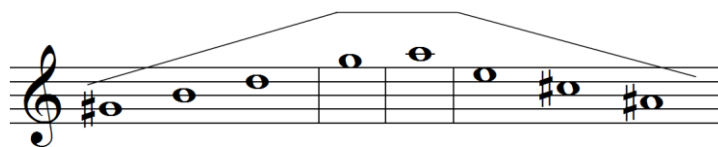
ambientada a trama. Até aqui há alguns momentos nos quais os movimentos das imagens visuais estão ligeiramente sincronizados com eventos musicais, mas prevalece certa monotonia na música.

Os violinos e violas são combinados em uníssono tocando suavemente (*pp: pianíssimo*) uma célula rítmica repetitiva, em *staccato*, sugerindo um movimento que, nesse momento, empresta vitalidade ao bater de asas do urubu. O prato suspenso, tocado um pouco mais suavemente (*ppp: pianissíssimo*) que os instrumentos de corda e em *trêmolo*, produzem uma sonoridade constante, que parece querer representar o cenário, que, no filme, se conserva imutável, até aqui.

Com as notas escolhidas para a representação do urubu também é possível se conseguir uma arrumação simétrica.



O esquema acima, além de favorecer a percepção de que há uma preocupação com a simetria, dá a impressão de que, além disso, Widmer faz a representação gráfica de uma ave, conforme demonstrada na figura abaixo, que lembra as asas de um pássaro voando. Abaixo da partitura, o quadro que aparece no filme nesse momento.



#### 4.6.3.2 *Vaqueiro*

A figura do urubu é logo substituída pela do vaqueiro, em pé, a frente da mesma vegetação seca e espinhosa. A lua e o sol, anteriormente usados no primeiro brasão, possivelmente servem para associá-lo ao boi encantado.



Na representação do vaqueiro, nesse momento inicial da peça, Widmer usa todas as doze notas da escala cromática. Levando-se em consideração a história mítica do Boi Aruá, na qual “o boiadeiro viu a sua transformação, a sua monstruosidade, que tomou forma de boi encantado” até que se reconhece nele, ao final. Talvez não seja absurdo considerar que as doze notas possam estar representando a totalidade provavelmente conseguida com a “sublimação dos conflitos” que, no terceiro movimento da peça, vai “enveredando para uma serialização progressiva” (Widmer, 1983).

#### 4.6.3.3 *Iaiá com Menino*

A figura do vaqueiro é substituída por uma mulher com um menino. Na partitura manuscrita de Widmer essa figura é identificada por “Iaiá com Menino”. Esse trecho da peça também pode ser arrumado simetricamente conforme se pode ver na figura abaixo, reforçando a suspeita de que Widmer tenha buscado se referir ao conceito de simetria deliberadamente ao compor essa peça. Comparando o desenho resultante com o que ele busca representar fica a impressão de que, talvez, os grupos de notas à esquerda e à direita, visualmente ligados pelo ré #, estejam insinuando dois personagens de mãos

dadas. Esta inferência é discutível, mas plausível se as outras possíveis representações simbólicas forem levadas em conta.



#### 4.6.3.4 Lôro

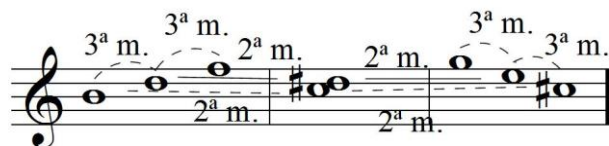
Após esse brasão (“Iaiá com Menino”) aparece ainda um papagaio, identificado na partitura por “Lôro” (figura abaixo).



Embora falasse português sem qualquer sotaque e escrevesse muito bem nessa língua, Widmer identifica na partitura o papagaio por “Lôro”, do mesmo modo que os sertanejos o fazem informalmente, dando a impressão de que tenta imitar o sotaque deles. A representação musical desse pássaro lembra a representação do urubu, no



grafismo conseguido com uma arrumação simétrica das notas escolhidas para representá-lo. Abaixo a disposição visual dessa simetria.



O grafismo resultante deixa pouco espaço para que se pense em simples coincidência.



#### 4.6.3.5 Boi Aruá

O último brasão que aparece no filme é denominado de “Boi Aruá”, embora a partitura manuscrita indique um brasão, ao final, chamado “Mar de Bois” cuja partitura encontra-se anexada ao texto dessa pesquisa.

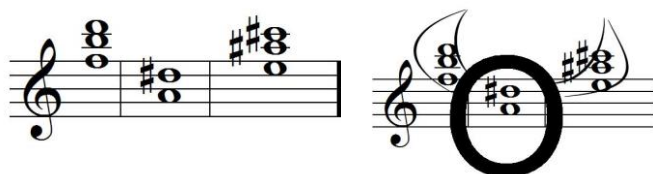


Em ambos os casos (“Lôro” e “Boi Aruá”) além da ambientação sonora que já vinha ocorrendo, a música não dá qualquer sinal de que se relaciona de modo significativo com a imagem e, a partir daí, o material musical que acompanha o filme se afasta cada vez mais de “Sertania”, numa tendência progressiva ao uso dessa peça de modo mais

livre e dissociado da sua versão para concerto, passando a incluir as outras peças musicais que, junto com as falas e efeitos sonoros, compõe a trilha sonora.

A hipótese de que Widmer usa em “Sertania” grafismos e baseia suas escolhas em padrões simétricos parece cada vez mais fácil de ser aceita como uma interpretação possível dos seus procedimentos composicionais e a representação que ele faz do boi, confirma tudo o que foi observado até aqui.

Abaixo, as notas usadas na representação do boi estão arrumadas simetricamente e sugerem o desenho de um boi. O intervalo La-Ré# seria a cabeça e as outras notas os chifres conforme tenta imitar o desenho sobreposto à partitura (abaixo do lado direito).



#### 4.6.3.6 *Mar de bois*

Nessa representação Widmer usa onze notas da escala cromática, de modo que a única nota ausente é o F#4 que, por estar presente apenas na representação do vaqueiro, dá a impressão de que, nessa representação, o F#4 talvez simbolize o vaqueiro que, não fazendo parte do rebanho, está ausente na representação de um “mar de bois”. Nessa representação, a hipótese de que Widmer usa grafismo e simetria não parece se confirmar, mas isso não contradiz nem invalida o que já foi observado até aqui, pois se sabe que um artista mesmo que pense coerente e logicamente, enquanto cria, faz escolhas subjetivas também.

Outra observação a ser levada em conta acerca de possíveis representações simbólicas envolvendo a nota F#4 é que sendo ela a nota mais grave da série dodecafônica usada em “Sertania”, ainda que não seja a nota que inicia a série, é um dos seus pontos limítrofes, o que poderia ser interpretado como uma das naturezas envolvidas no embate entre o vaqueiro e o boi que, na narrativa do “Boi Aruá”, são partes aspectos de um

único personagem. Embora na partitura de Widmer traga o trecho relativo ao brasão “mar de bois” identificado pelo próprio compositor, esse brasão não aparece na versão em D.V.D. (2004) do filme.

#### 4.6.3 Tema Principal

Na capa do L.P. de “Sertania” Widmer identifica o que ele chama de tema principal. Abaixo, a reprodução da ilustração usada pelo compositor para demonstrá-lo.



No texto “Cláusulas e Cadências”, publicado na Revista Art 011 (1984), Widmer aponta para um modo de derivação de material composicional um tanto subjetivo, quando diz que as “cláusulas finais”<sup>115</sup> reproduzidas abaixo teriam dado origem ao tema principal. Essas cláusulas, conforme o compositor ilustra na capa do L.P. de “Sertania”, correspondem aos finais de cada um dos brasões e são executadas pelos trombones e pela tuba.

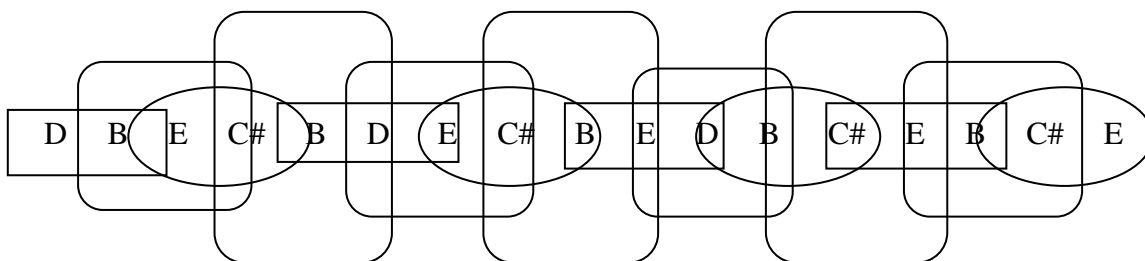


Ainda que Widmer, pelo que diz, dê a impressão de que derivou esse tema de cláusulas, parece oportuno uma reflexão sobre um possível trabalho motivico em curso na obtenção desse material temático. Para facilitar a visualização dos seus possíveis motivos constituintes, o tema será abaixo representado com suas notas substituídas por cifras. Como o Si, ao final do tema se repete (terceira e quarta notas da direita para a esquerda), será considerado como uma só nota, já que a distribuição das notas sugere

<sup>115</sup> Segundo Widmer: “Tanto cláusulas quanto cadências são fórmulas com propriedade de finalizar satisfatoriamente estruturas musicais de maneira consentânea, coerente e concludente”. (Widmer, 1984, p. 7)



que, provavelmente, Widmer desconsiderou a repetição dessa nota no seu trabalho motivico.



Motivos contidos nos retângulos horizontais: DBE; BDE; BED; C#EB.

Motivos contidos nos quadrados (cantos arredondados): BEC#; DEC#; EDB e EBC#.

Motivos contidos nas formas ovais: EC#B; EC#B; DBC# e BC#E.

Motivos contidos nos retângulos verticais (cantos arredondados): C#BD; C#BE e BC#E.

Excetuando-se as repetições têm-se os motivos abaixo, numerados de acordo com a que foi estabelecida nas observações analíticas anteriores. Conforme demonstrado anteriormente, alguns motivos possuem configurações intervalares diferenciadas mesmo sendo formados pelas mesmas notas.

DBE (17); BDE (5); BED (16); EDB (6); C#EB (29); BEC# (31); EBC# (28); EC#B (7); BC#E (8); C#BE (30); DEC# (6); DBC# (1) e C#BD (2)

Ao buscar uma possível origem do tema principal, essa reflexão analítica identificou um possível uso de motivos melódicos também presentes em outros momentos de “Sertania”. Essa suspeita é reforçada pelo modo simétrico como esses motivos parecem estar articulados.

Apesar de, nessa ilustração, seus motivos constitutivos estarem dispostos de modo coerente com o que tem sido observado em Sertania, Widmer parece usar o que chama de tema principal de modo bem peculiar, já que na sua partitura aparecem apenas trechos do que ele identifica como sendo esse material temático no texto que escreveu para a capa do L.P. É possível que as vírgulas que o autor incluiu nessa ilustração se refiram aos motivos que aparecem em diversos momentos da peça. O maior desses



privilegiada, já que “o cinema clássico tende a construir uma testemunha invisível sempre bem posicionada, com um ponto de vista sobre a cena” (Gardies, 2008, p.65). A referência aqui, a esse estilo cinematográfico, se deve ao fato dele ser considerado por muitos autores como o modelo hegemônico atualmente (Aumont, 2008, p.92; Mascarello, 2011, p. 335; Stam, 2010, p.177). Segundo Gorbman: “A repetição, interação e variação de temas musicais durante um filme contribuem muito para a clareza da sua dramaturgia e para a clareza de sua estrutura formal”<sup>117</sup> (Gorbman, 1987, p. 91).

O trabalho temático observado na versão de Boi Aruá relançada em 2004, não comprova o anúncio feito por Widmer, na capa do L.P. de Sertania, de que haveria um tema “inarredavelmente presente”, pelo menos não da forma explícita e reiterada como normalmente fazem os compositores que trabalham com filmes mais próximos do modelo clássico. Talvez Widmer estivesse se referindo a uma concepção mais subjetiva de material temático, como pode acontecer em músicas para concerto já que, além de não haver uma exibição tão clara do material temático, não há também associações facilmente identificáveis de temas com personagens e situações. O motivo que se refere ao “apito com que o vaqueiro chama o gado”, como já foi demonstrado, chega a ser associado com imagens diferentes, anulando a possibilidade de ele ser usado à maneira dos *leitmotif*.

Wagner, nos seus dramas musicais, explorou o artifício criado por ele e que ficou conhecido por *leitmotif* (motivo condutor) que consiste, resumidamente, em associar motivos musicais a objetos e personagens, criando para eles rótulos musicais capazes de torná-los presentes mesmo quando eles não são vistos em cena. Segundo Stravinsky:

Há dois tipos de leitmotiv em Wagner: Um simboliza idéias abstratas (o tema do Destino, o tema da Vingança, e assim por diante); o outro tem a pretensão de representar objetos ou personagens concretos: a espada, por exemplo, ou a curiosa família Nibelungo (Stravinsky, 1996, p. 75).

---

<sup>117</sup> “the repetition, interaction and variation of musical themes throughout a film contributes much to the clarity of its dramaturgy and to the clarity of its formal structure” (Gorbman, 1987, p. 91).

Essa abordagem Wagneriana, embora não seja uma unanimidade entre críticos (Adorno e Eisler, 2007, pp. 2-3) e compositores especializados em música para filmes, como Bernard Herrmann (Brown, 1994, p. 291), por exemplo, continua ainda hoje em voga entre os compositores de música fílmica.

Adorno e Eisler, no entanto, consideram o trabalho motívico/temático baseado no *Leitmotif* inadequado para o cinema alegando razões técnicas e estéticas para isso. Tecnicamente o *leitmotif* é considerado inadequado por esses autores porque, sendo ao mesmo tempo breve e saliente, sempre esteve inserido em dramas musicais de grandes proporções, pois segundo Adorno e Eisler: “Justamente porque o *leitmotif* como tal é musicalmente rudimentar, ele requer uma tela musical grande para ter um significado estrutural além de uma placa de anúncios”<sup>118</sup> (Adorno e Eisler, 2007, p. 2).

Por mais que se tente criar a ilusão de continuidade, nos filmes há mudanças constantes na imagem e, por isso, no entender desses autores, formas musicais mais curtas e completas em si se aplicariam melhor ao cinema. De acordo com Adorno e Eisler: “[Além disso] suas dimensões limitadas não permitem a adequada expansão do *leitmotif*”<sup>119</sup> (Adorno e Eisler, 2007, p. 2). Esteticamente o *leitmotif* não poderia desempenhar o papel imaginado por Wagner, pois segundo Adorno e Eisler:

O *leitmotif* não deve meramente caracterizar pessoas, emoções, ou coisas... Wagner concebeu sua proposta para qualificar os eventos dramáticos com significância metafísica... [E] não há lugar para isso num filme, que procura mostrar a realidade. Aqui a função do *leitmotif* foi reduzida ao nível de um lacai musical, que anuncia seu mestre... mesmo que o eminente personagem seja claramente reconhecível por todos<sup>120</sup> (Adorno e Eisler, 2007, pp. 2-3).

Um exemplo típico do uso de temas em filmes pode ser observado em “O Violino Vermelho” (The Red Violin. François Girard, 1998). Nesse filme, o tema composto por John Corigliano, ao aparecer com muita frequência e sempre associado ao “violino

---

<sup>118</sup> “Just because the leitmotif as such is musically rudimentary, it requires a large musical canvas if it is to take on a structural meaning beyond that of a signpost” (Adorno e Eisler, 2007, p. 2).

<sup>119</sup> “[Besides this] its limited dimension does not permit adequate expansion of the leitmotif”<sup>119</sup> (Adorno e Eisler, 2007, p. 2).

<sup>120</sup> “The leitmotif is not supposed merely to characterize persons, emotions, or things... Wagner conceived its purpose as the endowment of the dramatic events with metaphysical significance... [And] there is no place for it in the motion picture, which seeks to depict reality. Here the function of the leitmotif has been reduced to the level of a musical lackey, who announces his master... even though the eminent personage is clearly recognizable to everyone” (Adorno e Eisler, pp. 2-3, 2007).

vermelho”, funciona como um *leitmotif* que, além de identificar o instrumento musical em questão, favorece a coerência do conjunto audiovisual, já que empresta a sensação de familiaridade pela sua repetição sistemática. Além disso, o tema ao ser executado com um nível de dificuldade compatível com o provável nível técnico de seu executante (uma militar chinesa, um cigano nômade e um virtuose europeu, dentre outros) ajuda a tornar essa narrativa mais plausível.

#### 4.6.5 O Berrante

Na capa do L.P. de Sertania, Widmer se refere ao “apito com que o vaqueiro chama o gado”. Esse “apito” é mais conhecido no sertão como “berrante” e consiste numa corneta feita com um chifre de boi. O berrante tem uma sonoridade médio-grave e pode ser ouvido a distancias consideráveis. A representação musical desse “apito” ele deixa explícita com a inclusão de uma pequena partitura ilustrativa, na capa do disco. Abaixo está a reprodução da representação musical do “apito com que o vaqueiro chama o gado”, como ele aparece na partitura manuscrita (1º mov. cc. 22 a 24) de Sertania.

Ilustração extraída de  
"Sertania", de E. Widmer  
(1º Mov. cc. 14 a 16)

"Partitura em dó" (Concert Pitch),  
do mesmo modo que a partitura  
original manuscrita

Cor

*f* *c. sord. (papelão ou fibra)*

Tpt

*f*

Vc

*sf sf simile*

CB

*sf sf simile sf*

A primeira aparição desse motivo, de acordo com a partitura, acontece num momento identificado por Widmer com o nome do brasão “vaqueiro”. No entanto, ao invés de corresponder a imagem de bois ou a do vaqueiro, como seria esperado, coincide com o brasão identificado por Widmer como “Iaiá com Menino”, no qual se vê uma mulher de mãos dadas com um menino, contradizendo a intenção indicada pelo compositor, já que

o brasão “Iaiá com menino” está prescrito para acontecer quase dois compassos após a aparição do berrante e não de modo simultâneo como acontece nessa nova versão do filme.

Mais adiante, numa seqüência que acontece, aproximadamente aos 5 minutos e 35 segundos do início do filme, esse mesmo motivo aparece incompleto<sup>121</sup> e sobreposto a fisionomia do boi, quando ela se alterna com a do vaqueiro. Há outra transformação do Boi Aruá também acompanhada pelo motivo do berrante por volta dos 10 minutos e doze segundos dando a impressão de que, pelo menos a partir desse momento, esse motivo corresponderá ao Boi Aruá. Contudo, dez minutos e dezesseis segundos mais tarde, aproximadamente, o Boi Aruá aparece sem que se ouça o berrante que, aos vinte minutos e cinquenta e nove segundos, aparece associado ao vaqueiro quando ele monta o cavalo. Vinte e sete segundos depois, o berrante soará junto com o vaqueiro cavalgando.

Quando se observa um motivo contundente, eficiente no que busca representar e bem elaborado na combinação de timbres como esse, fica difícil aceitar que ele não precise ter qualquer correspondência com as imagens do filme ou que apareça contraditoriamente ilustrando imagens diferentes.

Conforme pôde ser observado no mergulho analítico aqui realizado, o filme Boi Aruá, na sua versão relançada no ano de 2004, em DVD, traz apenas trechos de “Sertania Sinfonia do Sertão, op. 138” como uma das peças musicais que integram a sua trilha sonora e ainda assim, de acordo com as evidências observadas, montados com o filme de modo diferente ao prescrito pelo compositor. Por isso, seria temerário tentar falar mais profundamente sobre o trabalho de Widmer no campo específico da composição de música fílmica, uma vez que, pelo que se sabe, essa foi a única experiência de Widmer com o cinema que sobreviveu.

#### 4.7 REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA

---

<sup>121</sup> A impressão que se tem é que o motivo foi mutilado na edição do filme.

Signo, a parte percebida do símbolo, é definido por Eco como: “alguma coisa que está para alguém em lugar de outra sob algum aspecto ou capacidade” (Eco, 1971, p. 115), enquanto que símbolo é:

Um tipo de signo que evoca um referente (ao que o símbolo se refere) de forma arbitrária, por não ser natural, e contingente, por depender de uma convenção pré-estabelecida (Seixas, 2006, p. 161).

Segundo Leonard Meyer: “a música apresenta um evento genérico, um ‘complexo conotativo’ que, então se torna particularizado na experiência do ouvinte individual”<sup>122</sup> (Meyer, 1984, p. 265). Por isso, não se deve confundir uma leitura simbólica com a possibilidade de apreendimento literal da informação. Na leitura de uma obra de arte, ou seja, na vivência de uma experiência estética, o fruidor, segundo Wilson Gomes:

... Jamais é solicitado... a abandonar-se ao efeito da obra sofrendo-o passivamente. Ao contrário, o tipo de recepção necessário para a experiência estética é o modo ativo e operativo da execução. [Já que] ‘Executar’ é fazer acontecer o efeito próprio da obra” (Gomes, 1996, pp. 99-125)

#### 4.7.1 Interpretação Simbólica

O filme “Boi Aruá” é baseado numa narrativa que mistura o universo ordinário com o fantástico, no qual um boi encantado, impossível de ser pego é um aspecto do próprio vaqueiro que deseja capturá-lo. Já que a música de Widmer, como pôde ser observada, se refere a essa narrativa simbolicamente e, além disso, apóia esse resultado audiovisual, parece oportuno tentar entender Sertania, também a partir de pressupostos simbólicos mais sutis.

Devido ao elevado nível de subjetividade interpretativa implícita numa leitura simbólica focada em relações numéricas, os seus resultados podem ser, eventualmente, tomados como discutíveis do ponto de vista científico, mas isso não parece motivo para que se abandone essa possível linha de investigação. Segundo Vanoye e Goliot-Lété uma leitura simbólica seria:

Uma interpretação que não se detivesse no sentido literal... Essa leitura... Geralmente é solicitada [quando]... O universo diegético, o

<sup>122</sup> “music presents a generic event, ‘a connotative complex’ which then becomes particularized in the experience of the individual listener” (Meyer, 1984, p. 265).

“mundo possível” construído pelo filme... Aparece como um mundo ‘plausível’ [e é]... Atravessado por elementos... Que vem romper a coerência realista (Vanoye e Goliot-Lété, 2009, pp.59 – 60).

É possível que um estudo analítico revele atitudes inconscientes de quem criou uma obra, já que o processo criativo quando se dá com fluência, normalmente traz em si soluções novas até para o criador da obra e que, por isso mesmo, não poderiam ter sido previstos. Contudo, que processos composicionais poderiam ser tomados como conscientes ou não, é uma questão secundária e de menor relevância para o escopo dessa pesquisa.

Retomando as observações analíticas conseguidas até aqui, especialmente as que se ocupam do trabalho motivico fica evidente a presença ostensiva dos números dois, três e cinco na forma de intervalos musicais e de outros elementos constitutivos da peça. Vale lembrar que o número quatro, musicalmente falando, corresponde a uma inversão do intervalo de 5ª, sua forma simétrica.

Devido à forma enfática e reiterada, ainda que nem sempre tão óbvia, com a qual esses números aparecem na peça, tentar descobrir ou estabelecer relações entre eles e elementos relacionados com a história narrada, parece ser quase inevitável. As possibilidades de significados são muitas e é possível que o próprio autor não tenha se dado conta de todas elas, pelo menos conscientemente.

Desse modo, não parece absurdo relacionarmos o número 2 com o número de protagonistas (o vaqueiro e o boi) presentes no desenrolar da trama. O 3 ou o 3º elemento poderia ser pensado como resulta do encontro entre o boi e o vaqueiro, que resulta no “(re)conhecimento de si próprio (o vaqueiro) no boi encantado” (Widmer, 1983).

Além de ser o número de movimentos da peça, o número 3 é a representação de um intervalo musical muito característico da forma sertaneja de se cantar e é também número de “núcleos instrumentais” usados na orquestração: voz, violão e grande orquestra.



Outro número que aparece com bastante destaque é o número 5. Se as premissas e o modo como o raciocínio estiver sendo conduzido não apontarem em sentido contrário ao razoável, o 5 poderia ser tomado como um número que simboliza a síntese (implícita na soma), que poderia ocorrer entre a procura (o boi perseguido e o vaqueiro, o 2) e a meta posteriormente alcançada (o reconhecimento de si próprio no espelho como um terceiro elemento, o 3), o que significaria, ainda que simbolicamente, na simultaneidade surpreendente de dois eventos que normalmente aconteceriam em tempos diferentes (a perseguição e o momento em que o boi é alcançado), implicando numa ruptura com o modo linear de pensar o tempo, sugerindo assim que a trama possa de fato acontecer, ter acontecido ou estar acontecendo numa dimensão somente alcançável pelo homem comum através da imaginação.

Sendo Chico Liberato um artista e por isso envolvido diariamente com processos criativos, não parece estranho seu apoio a esse tipo de leitura. Ao ouvir a interpretação acima Chico Liberato declarou que:

Numa obra tem muitas leituras... E as leituras são feitas pelo que a pessoa vê... Às vezes, eu pintando um quadro... Vou fazendo depois eu começo fazendo a leitura... Aí é que eu começo a ver e a fazer a relação e a sentir o conteúdo... [já que] o processo criativo é transcendente... Cada pessoa, no seu nível de compreensão, [vê] o que é capaz de ver (Seixas, 2013).

Esse nível de compreensão ao qual se refere Liberato se deve, conforme pondera Wilson Gomes (1996), ao “modo ativo e operativo” que caracteriza a recepção ou leitura envolvida na experiência estética e pela capacidade que os símbolos têm de veicular, rapidamente, informações ricas em complexidade e abrangência.

Como se trata de uma pesquisa em composição musical esse texto trará, em sua próxima seção, um memorial das reações composicionais originadas a partir do observado nesse mergulho analítico, de acordo com a modelagem conceitual inicialmente definida como guia.

## 5 MEMORIAL

### 5.1 INTRODUÇÃO

O memorial de uma experiência criativa é um relato que traz descrições de procedimentos técnicos e intenções, mas está longe de abarcar por completo a experiência envolvida na concepção e composição de uma peça musical. Se por um lado se espera de quem produziu a obra, um depoimento privilegiado por ele ser, presumivelmente, capaz de revelar soluções a partir de uma abordagem subjetiva, não raras vezes alcançadas por “acidente”, por outro se corre o risco de confiar demais na observação analítica de quem não tem como conseguir um distanciamento suficiente para fazê-lo com imparcialidade. O Lama Budista Ole Nydahl parece alertar para esse fato quando afirma que: “O olho... Percebe tudo que é externo, mas não consegue enxergar a si mesmo” (Nydahl, 2007, p. 17).

A argumentação até aqui não buscou desvalorizar um relato que sequer começou. Contudo, tenta relativizar o caráter científico que alguns autores têm tentado impor à produção artística, desprezando o que é mais caro a um artista: sua inspiração, como se fosse possível produzir arte sem ela. Por isso, parece oportuno tentar estabelecer uma distinção sutil entre compor música e inventá-la. Quem inventa, compõe, mas compor nem sempre é inventar.

#### 5.1.1 Compor e Inventar

Etimologicamente, de acordo com Wilson Gomes, compor é simbolizar<sup>123</sup>. Esse conceito traz consigo também as idéias de harmonizar e arrumar, que sugerem alguma relação com princípios reguladores. Desse modo, compor é dar forma a alguma idéia, sendo por isso uma atividade que supõe regras, preceitos e não se resume à lida com música. Para que um arranjo de flores, por exemplo, resulte numa composição apreciável como tal pela sua beleza, é necessário que alguns preceitos sejam obedecidos, mesmo que inconscientemente. Um exemplo disso é que as flores precisam estar íntegras e em bom estado de conservação. Caso elas sejam processadas antes, num

---

<sup>123</sup> “*Symbolon* (de *sym* + *ballein*, literalmente por junto)” (Gomes, 1992, p. 12)

liquidificador, dificilmente se poderia conseguir o resultado desejado. Em música, esses pressupostos se amparam em experiências anteriores e seus modos de produção. Ou seja, em preceitos que refletem séculos de experimentação.

Stravinsky considerava que inventar música definia com mais propriedade sua atividade de criação musical, pois ela aconteceria a partir da “imaginação criativa [que seria]... A faculdade que nos faz passar do nível da concepção para o da realização” (Stravinsky, 1996, pp. 55-56). A inspiração precisa de artifícios para se expressar com plenitude e uma preparação técnica à altura é imprescindível, já que a invenção sem a capacidade de compor seria apenas uma fantasia ou um delírio.

Compor sem inspiração não passa de mero exercício sobre o que outros fizeram. Isso implica na constatação de que compor pode ser ensinado e aprendido, no entanto, não há como ensinar alguém a inventar algo. Até mesmo os pequenos rituais que, em alguns casos, precedem esses momentos criativos variam e não implicam necessariamente nos resultados desejados. A função desse tipo de ritual que pode ser, por exemplo, o modo de arrumar a mesa de trabalho é predispor ou encorajar. Apenas isso. Curiosamente, quem se aventura na invenção de músicas precisa de um tipo de disposição que facilite a espontaneidade. Segundo Dan Scanlon, diretor do *Pixar Studios* (E.U.A.), “Como criatividade não é uma ciência, é preciso distrair a mente para [se] ter exito” (ISTOÉ, 19.06.13, P. 90)

As composições realizadas durante o desenvolvimento dessa pesquisa demandaram um amplo esforço reflexivo posterior ao levantamento de dados, para evitar que o ato de pensar interferisse sobre o que se cria. Segundo Lutoslawski, de acordo com Widmer:

Estudos teóricos e estéticos não poderão cruzar com o ato de compor, pois estes estudos paralisam o mecanismo que põe em marcha o pensamento criador (Widmer, 1985, p. 65).

Diante disso, parece apropriado que a concepção de peças musicais que reflitam uma pesquisa seja precedida por uma reflexão cuidadosa, para que se internalize previamente o que se deseja alcançar como resultado. Já que, segundo Gallefi:

...A atividade estética por um lado e a atividade lógica, por outro, constituem, cada qual, um tipo *sui generis* de atividade... Reconhecível em si e por si como algo dotado de sua relativa autonomia, isso não impede, todavia, a transferência de experiências e atitudes científicas para o campo artístico, ou de atitudes artísticas para o campo científico, num fecundo intercâmbio – ao mesmo tempo intuitivo e operacional... (Galeffi, 1977, p. 58)

Nessa pesquisa, os procedimentos observados em Sertania foram muito valorizados como meios de atingir objetivos. Ou seja, como maneiras de representar ou evocar atmosferas, conceitos ou idéias. As reações musicais aqui descritas não repetem necessariamente procedimentos de Widmer, embora sejam frutos de reflexões sobre eles. De outro modo, não se conseguiria mais que imitações desnecessárias e injustificáveis do ponto de vista artístico. Segundo Walter Piston: “O propósito de estudos técnicos em música é descobrir como a música tem sido escrita e não como ela deverá ser escrita no futuro”<sup>124</sup> (Piston, 1947, p. 11).

Observar princípios, refletir sobre eles e, finalmente, criar música é uma atitude que nada tem a ver com apropriação estilística, nem tampouco com imitação ou seria um empreendimento incoerente, uma vez que essa é uma pesquisa em composição musical.

Como as reações criativas a essa pesquisa serão descritas seguindo a modelagem conceitual definida pela aridez, intrepidez e encantamento, segue abaixo uma tabela para favorecer uma visão global inicial do que foi produzido musicalmente.

<b>Peça Musical</b>	<b>Instrumentação</b>	<b>Duração Aproximada</b>	<b>Referências aos Atributos</b>
“Nanook do Norte” (Música Fílmica)	Fl., Ob, Cl. Bb, Fg., VI (2), Vla e Vc	Parte I: 2min.15 seg. Parte V: 5min. 07seg. Parte XII: 36 seg.	Aridez
“Nóia” (Música Fílmica)	“Timbre Eletrônico” (Roland - JV 1080)	5 min.	Aridez
“Música Aquática”	Fl. Cl. Bb, Tpt Bb, PF, VI. e Vc.	7 min. 10 seg.	Intrepidez e Encantamento
“Aboio em Forma Sonata”	Orquestra Sinfônica	11 min. 20 seg.	Aridez, Intrepidez e Encantamento

<sup>124</sup> “The essential purpose of technical studies in music is to discover how music has been written, rather than to say how it should be written in the future” (Piston, 1947, p. 11)

1. Fl. : Flauta, Ob: Oboé, Cl. Bb: Clarineta em si bemol, Fg.: Fagote, Tpt Bb: Trompete em si bemol, P.F.: Piano, Vl. : Violino, (2) é o nº de instrumentistas, Vla.: Viola e Vc. Violoncelo.
2. “Nanook do Norte”: A música desse filme foi composta por vários compositores. As partes indicadas (I, V e XII) foram compostas por esse pesquisador.

## 5.2 ARIDEZ

Em “Sertania”, Widmer busca representar a Aridez com o “tema principal inarredavelmente presente” (Widmer, 1983). Manter o material temático de certo modo onipresente, como Widmer defende, parece uma estratégia adequada à representação simbólica do sertão, já que a aridez implica em escassez.

Independentemente do fato de se buscar a representação simbólica da aridez pela escassez, o limite na quantidade de material disponível, por mais ilógico que possa parecer, ao invés de atrapalhar a expressão artística, parece favorecê-la. De acordo com Leonardo da Vinci, conforme citação de Stravinsky: “A força... nasce da restrição e morre na liberdade” (Stravinsky, 1996, pp. 64 e 75).

### 5.2.1 A Música Composta para o Filme “Nanook do Norte”



Imagem extraída do filme *Nanook of the North*

A primeira reação criativa à pesquisa aqui desenvolvida foi a composição de trechos da música original para o filme “Nanook do Norte” (*Nanook of the North*. Robert Flaherty, 1922). O relato dessa experiência se encontra no artigo “Nanook Ensemble: Por Dentro da Orquestra” de autoria desse pesquisador, publicado na Revista de Cinema da UFRB (ano 3, n. 5, 2013) do qual foram transcritos alguns excertos, incluídos abaixo.

*Nanook* é o nome do pai de uma família esquimó, que é mostrada encenando momentos do que seria ou foi, seu cotidiano no Ártico. Um ambiente gelado, árido, e remoto. Como o filme se passa no início do século XX, a situação dos que lá viviam era agravada pela inexistência das facilidades tecnológicas que se dispõe hoje em dia, fazendo com que sobreviver num local assim fosse um desafio tão constante quanto difícil.

Os organizadores do primeiro festival de documentários da cidade de Cachoeira, na Bahia, o CachoeiraDoc, em 2010, propuseram que a abertura desse evento fosse feita com a exibição do filme “Nanook do Norte”, com nova música especialmente composta para ele e executada ao vivo. Essa idéia começou a ser posta em prática quando o Profº Drº Guilherme Maia, então professor do curso de Cinema e Audiovisual da UFRB<sup>125</sup> convidou o Profº Drº Paulo Lima, professor de Composição da Escola de Música da UFBA<sup>126</sup>, para juntos, articularem uma parceria entre os cursos de Cinema da UFRB e o de Composição Musical da UFBA.

O Professor Lima, então meu orientador no curso de doutorado em composição musical, indicou alguns dos seus alunos graduandos em composição musical para participarem dessa empreitada. Como a pesquisa aqui descrita tem a ver com música fílmica, fui convocado para, junto com o Professor Maia, fazer a direção musical desse evento e participar como compositor.

As cenas variam em ritmo e nas atmosferas emocionais que evocam. Há momentos tranquilos e lentos, como a cena em que a família se acomoda para dormir num iglu, momentos em que a ação parece mais viva e tensa, como nos momentos de caça e outras com níveis intermediários de ação. Essa variação rítmica e emocional precisa ser levada em conta, mesmo que a intenção seja negá-las com a música. Além disso, esse filme não possui uma trama narrativa definida, o que faz com que o encadeamento das cenas se aproxime do aleatório. Por essa razão, ao final da exibição, normalmente se tem a impressão de que o filme talvez não tenha realmente terminado. Uma música

---

<sup>125</sup> UFRB: Universidade Federal do Recôncavo Baiano.

<sup>126</sup> UFBA: Universidade Federal da Bahia.

composta para acompanhar tal seqüência de imagens tem a oportunidade de tentar conferir, ou pelo menos sugerir, a idéia de que nele há unidade e coerência.

Até o presente momento (2013), a Escola de Música da UFBA não oferece cursos regulares de composição musical específica para filmes, embora algumas iniciativas pontuais nesse sentido já tenham ocorrido na forma de cursos de curta duração. Por essa razão, essa proposta com o filme de Robert Flaherty pareceu bastante desafiadora, pois, além da necessidade de capacitar, ainda que minimamente, os alunos-compositores para essa tarefa, seria necessário conseguir mantê-los motivados, para que a construção da música pudesse ocorrer a contento e num período de tempo relativamente curto. O objetivo era construir coletivamente uma partitura musical que dialogasse eficientemente com as imagens e que também fizesse sentido, musicalmente falando.

Com 62 minutos de duração, aproximadamente, o filme em preto e branco de Flaherty é considerado o primeiro documentário com relevância internacional e por essa razão foi escolhido para abrir esse festival. Ficou decidido que a formação instrumental seria um grupo de câmara<sup>127</sup> formado por uma flauta, um oboé, uma clarineta, um fagote, dois violinos, uma viola e um violoncelo, resultando num grupo com uma sonoridade rica e elegante. O prof<sup>o</sup> Maia batizou esse coletivo de instrumentistas, regente e compositores de “Nanook Ensemble”<sup>128</sup>.

Antes que o trabalho de composição começasse, eu e o Professor Maia nos reunimos com o grupo de alunos-compositores para falarmos sobre o filme e as funções que a música deveria ter nessa nova versão de “Nanook do Norte”. O professor Maia providenciou a decupagem do filme, que resultou numa tabela com a descrição sucinta

---

<sup>127</sup> Música de Câmara é a denominação para o tipo de música tradicionalmente executada em cômodos pequenos (câmara). Numa época em que não havia microfones, um grupo musical pequeno numa sala muito grande perderia parte da sua potencia sonora e um conjunto grande como uma orquestra não teria espaço suficiente para atuar. Desse modo, formação camerística é o conjunto pouco numeroso de músicos que executam a música dita de câmara.

<sup>128</sup> Nanook Ensemble: Compositores: André Fidelis, Alisson Silva, Cláudio Seixas, Danilo Valadão Gabriel Sobral, Juliano Valle, Paulo Santana, Vinícius Amaro e Vítor Rios; regente: Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> José Maurício; instrumentistas: Flauta: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Regina Cajazeira (2010) e Flávio Hamaoka (2012); Clarineta: Lucas Andrade (2010) e Felipe Souza (2012); Oboé: Rodrigo Rodrigues; Fagote: Uruhay Pereira; Violino: Mário Soares (2010), Junio Santana (2012) e Jefferson Souza; Viola: Neiva Salu (2010) e Davi Cerqueira (2012) e Violoncelo: André Eugenio. Em 2012, conforme indicado entre parênteses, o grupo se apresentou contando com alguns substitutos entre os instrumentistas.

das cenas, o momento cronológico em que elas aconteciam e sua duração, facilitando muito a divisão das tarefas entre os compositores. Desse modo, o filme acabou seccionado em doze partes, que foram assumidas por nove compositores.

Se compor música em grupo não é tarefa tão simples, reunir compositores interessados em colaborar na realização de um produto audiovisual é uma tarefa que corre sério risco de resultar num conjunto desconexo de peças musicais sem qualquer relação com as imagens. Esse perigo precisava ser minimizado, já que a intenção era fazer com que o resultado pudesse soar como uma peça musical única e coerente, mesmo sendo composta por vários parceiros. Uma estratégia que pareceu apropriada para essa ocasião foi estabelecer algo em comum nas diversas partes da música. Com isso em mente, propus um tema musical, que foi unanimemente considerado apropriado para o filme e ao qual os diversos compositores se referem, a seu modo, no decorrer das suas peças musicais que, em conjunto, formam a música que compusemos para o filme “Nanook do Norte”.

Na abordagem composicional adotada nessa oportunidade há uma preocupação em manter o tema perceptível durante todo o filme, ainda que discretamente, de modo que, se mantendo “inarredavelmente presente”, como diria Widmer (1983), o tema possa se referir à aridez desse contexto. Aos compositores parceiros nessa empreitada foi dada a possibilidade de se referirem ao tema livremente e, com isso, foram conseguidas variações, em alguns casos, bem sutis do material temático inicial.

Em termos composicionais, minha colaboração esteve tecnicamente interessada em parecer adequada ao mostrado visualmente (ritmos cênicos, atmosfera psicológica, ambientação...), em alguns momentos de sincronia da música com as imagens visuais e em fazer referências eventuais ao material temático. Abaixo, o tema como foi proposto ao grupo de compositores do Nanook Ensemble. De modo geral, essa peça musical usa uma concepção harmônica livre.





Atualmente, a designação “escala octatônica”, em seu uso mais comum, se refere a escalas formadas por oito notas, que dividem o espectro de uma oitava em intervalos alternados de tom e semitom, ou vice-versa. Quando a escala octatônica começa com o intervalo de tom ela é conhecida como escala diminuta ou octatônica maior e quando ela é iniciada com o intervalo de semitom, ela é conhecida como octatônica menor (Cope, 1997, p.27). Com base nessa definição, apenas três escalas octatônicas distintas são possíveis.

Dentre os adeptos do uso da escala octatônica, na música ocidental de concerto, encontram-se: Rimsky-Korsakov, Alexander Scriabin, Bela Bartok e Igor Stravinsky (Kostka, 1990; Grout e Palisca, 1996; Lima, 2001; Nogueira, 1997). Esses dois últimos são citados por Ilza Nogueira como duas influências das quais Widmer incorporou “traços estilísticos e técnicas” (Nogueira, 1997, p. 34). Segundo Lima:

A elaboração e o domínio do arcabouço composicional baseado em estratégias octatônicas é uma solução tipicamente Widmeriana em termos de construção de uma identidade composicional (Lima, 2001, p. 403).

A primeira reação criativa usando a escala octatônica se deu na composição da música para o filme “Nóia” que, além disso, implicou num exercício prático para experimentações acerca da interação entre imagens visuais e musicais. Nessa composição, a restrição de material imposta pelo uso dessa escala se refere simbolicamente à aridez, já que se trata de um filme que aborda a solidão, que é amplificada pela ausência de diálogos ou outros personagens.

### 5.2.2 A Música Composta para o Filme “Nóia”<sup>131</sup>

---

<sup>131</sup> **Ficha Técnica:** Filme “Nóia” (2011); Produtora: Óia Filmes; Direção: Rafael Villanueva; Ator: Thyago Bezerra; Fotografia: Isbela Trigo; Música: Cláudio Seixas; Som Direto: Alessandro Mônaco; Produção: Alexandre Augusto e Vicente Gongora; Argumento, roteiro, iluminação, montagem e finalização: Rafael Villanueva.



Com direção e argumento de Rafael Villanueva, “Nóia” é um filme com aproximadamente cinco minutos de duração e ambientado no interior de um apartamento, no qual um personagem paranóico vive uma preocupação insensata e crescente com sua insegurança, o que o faz levantar da cama várias vezes durante a noite para verificar se a porta está trancada.

Após algum tempo, ele compra e instala trancas e fechaduras extras e, ainda assim, continua vivendo uma agonia que parece profunda e insolúvel, mesmo ele estando armado com uma faca e um revólver, que aparecem na cabeceira de sua cama. O personagem solitário, ao final, dispara um tiro do qual só se ouve o estampido, deixando à audiência, a suposição de que ele cometeu suicídio. Segundo Villanueva:

A intenção do filme é mostrar em crescente, a loucura de um homem urbano brasileiro. O mote para a narrativa será a insegurança das grandes cidades brasileiras, e como alguns homens vêem ou acham que sua propriedade está sendo ameaçada todos dias... Estou falando de um lugar onde fechaduras, trincos, portas, cadeados, segurança eletrônica são a garantia de uma boa noite de sono. Esse lugar pode ser tanto Maceió, minha cidade natal, Salvador, minha atual residência, ou qualquer outra grande cidade brasileira (Apêndice C).

A estréia desse filme aconteceu no auditório da Faculdade de Comunicação da UFBA (FACOM) no dia 15 de dezembro de 2011, às 18h, como parte da mostra de filmes que reuniu os trabalhos finais da disciplina “Direção”, integrante curricular do Curso de Bacharelado Interdisciplinar com área de concentração em cinema, oferecida pelo Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC) da UFBA, juntamente com a FACOM.

A Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), entidade vinculada à Secretaria de Cultura do Estado (SecultBA), através de sua Diretoria de Audiovisual (DIMAS),

avaliou os 176 vídeos previamente habilitados e classificou “Nóia” entre os 50 vídeos a serem exibidos na *Mostra Competitiva do XV Festival Nacional 5 Minutos*, que aconteceu de 15 a 20 de outubro de 2012, o que lhe rendeu apresentações na Sala Valter da Silveira, anexa ao prédio da Biblioteca Central no bairro Barris, em Salvador.

Em “Nóia”, a abordagem musical é empática, já que busca todo o tempo uma sintonia direta com o que acontece nas imagens visuais. Desse modo, os ritmos e as velocidades com as quais os eventos ocorrem na tela são refletidos pela música de modo análogo ou próximo a isso. Segundo Rafael Villanueva, diretor e roteirista do filme:

A música composta ressaltou a experiência do personagem e construiu junto à narrativa visual um sentimento de que algo está por vir. O tema que percorre o filme junto à alteração do seu tempo traz o espectador ao ambiente claustrofóbico e inseguro que o filme tenta construir. A música é um dos pilares que sustenta a experiência audiovisual (Apêndice C).

#### 5.2.2.1 Tensão

“Nóia” instaura uma atmosfera claustrofóbica, na qual um rapaz vivencia um pavor paranóico, que o faz agir de modo obsessivo e compulsivo. Ao verificar a porta com tamanha insistência, o personagem dá a impressão de que espera por algo terrível prestes a acontecer. A platéia não sabe, até que o filme acabe, se essa expectativa vai se concretizar ou não, o que a deixa numa situação na qual, por ignorar o curso dos fatos fica imersa numa tensão, à qual a música, de acordo com a abordagem proposta, precisa de algum modo se referir.

Conforme Villanueva:

Através de cortes rápidos, planos fechados, fotografia com cores frias, ambiente escuro e exagero no som, pretendo criar a aura em torno do personagem. Poucas referências desse personagem vão existir, no quarto apenas uma cama, um guarda-roupa, e uma mesa de cabeceira, sem adornos. O filme vai se passar entre o quarto e a porta de entrada de um apartamento. A expressão de susto do ator, os ruídos externos, junto à montagem irão criar a tensão do filme (Apêndice C).

Numa relação entre música e imagens, como a que acontece em “Nóia”, a música tem que evocar a tensão em quem a ouve, para que haja uma correspondência dela com as

imagens visuais. Esse efeito pode ser provocado pela repetição, por exemplo. Segundo Meyer:

... Após um fragmento melódico ter sido repetido diversas vezes, nós começamos a esperar uma mudança e também que o fragmento se complete... [A] inibição de uma tendência... Ou [seu] retardo cria incerteza ou suspense... Porque... Nós nos tornamos conscientes da possibilidade de modos alternativos de continuação... Suspense é essencialmente um produto da ignorância quanto ao curso de eventos futuros... Se a ignorância persiste... O indivíduo começa a sentir sua falta de controle sobre a situação... [e] começa a se sentir apreensivo, até mesmo amedrontado, embora não haja objeto para seu medo <sup>132</sup> (Meyer, 1984, pp. 26-27).

Outro fator que naturalmente provoca alguma tensão é o estranhamento, uma vez que o conhecido tende a parecer mais confortável. Por isso, para ouvintes habituados com a música ocidental, um sistema musical diferente deste tende a provocar mais estranhamento e, em consequência, mais tensão. Por essa razão, a composição da música para esse filme se mostrou uma boa oportunidade de exercitar, ainda que livremente, o uso da escala octatônica, tão cara a Ernst Widmer, de acordo com Lima (2000). Abaixo, a escala octatônica usada como ponto de partida.

#### Escala Octatônica



Para que a octatônica soasse “um pouco estranha”, ou seja, fugindo do padrão definido como o esperado (normal) para uma escala como essa, a nota “si natural” não foi usada e em seu lugar foi incluído o “sol natural”. Abaixo, a escala octatônica alterada, que é usada como único universo possível de alturas. Embora seja uma escala forjada para essa situação específica, a nota “estranha” aparece de modo discreto, com a intenção de sugerir que o comportamento estranho está naturalmente incutido no que se considera usualmente como normal.

<sup>132</sup> .. After a melodic fragment has been repeated several times, we begin to expect a change and also a completion of the fragment... [The] inhibition of a tendency... or [its] delay creates uncertainty or suspense... Because... We become aware of the possibility of alternative modes of continuation... Suspense is essentially a product of ignorance as to the future course of events... If ignorance persists... the individual commences to sense his lack of control over the situation... [And] begins to feel apprehensive, even fearful, though there is no object for his fear (Meyer, 1984, pp. 26-27).

## Escala Octatônica Alterada



A música de “Nóia” é repetitiva e composta basicamente de uma frase musical (figura abaixo) que vai aparecendo aos poucos e em conformidade com a ação das imagens visuais. O timbre usado foi o “PRA – 102: Drone Split” obtido com o módulo de som Roland JV 1080.



No entanto, há momentos em silêncio que, ao tirarem a referência musical a qual a platéia já se habituou, faz com que ela perca o controle quanto ao que irá ocorrer, reforçando assim, a tensão proposta.

No momento em que o personagem começa a instalar novas fechaduras e trincos na porta, as imagens deixam a impressão de que ele o faz nervosamente e, por isso, o andamento foi acelerado. Apesar do compasso 5 por 4 (ilustração abaixo) implicar numa divisão rítmica incomum para brasileiros, pela ênfase dada ao primeiro tempo, poderia-se pensar num caráter enérgico e decidido, como um tango diferenciado (ou “estranho”), já que esse ritmo, tradicionalmente, acontece em 4 por 4. A melodia desacompanhada visa corresponder à solidão do personagem em cena.

**Nóia**

(Parte 4)

Cláudio Seixas

Rapaz  
abre a sacola

### 5.2.2.2 Método de Trabalho

Uma vez com o roteiro em mãos, tentei entender o que o diretor pretendia com o filme e me pus a compor com o que via nas imagens, mesmo sabendo que um corte definitivo nelas ainda estava por vir, o que significava que gastar tempo pensando em sincronização, nesse momento, seria uma tarefa tão inútil quanto contraproducente.

A idéia de Villanueva era montar o filme com a música pronta ou, mais precisamente, a partir dela. Segundo Villanueva:

A referência do filme é o curta-metragem produzido pela Escuela Internacional de Cine y TV, San Antonio de los Baños, Artemisa, Cuba. O filme em questão é *Vecino de Argenis Mills*, que trata da paranóia de um homem diante de seu vizinho. O vizinho reclama dos ruídos vindos do seu apartamento, e ameaça entregá-lo a imigração. Ao final do curta e do crescente de sua paranóia, o sujeito fica com medo, que até seus sons fisiológicos o incomodem, chegando a situações absurdas (Apêndice C)

### 5.2.2.3 Recursos Técnicos

**Correção de cor:** *Plugin Magic Bullet Looks* para o Adobe Premiere CS5. Esse *plugin* foi usado para amenizar a iluminação artificial e, com isso, evitar que se perdesse os traços expressivos do ator. Além disso, esse recurso possibilitou aproximar o filme da cor verde musgo.

**Nitidez:** Foi usado um Refletor de 500w, para que as imagens ficassem claras e nítidas com o objetivo de ajudar no trabalho de correção de cor.

**Captção de Som:** O único som direto está na cena 43 (Apêndice F) e foi captado pela câmera. Os outros sons foram captados depois das filmagens através de microfones direcionais. Os sons que correspondem às ações foram colocados na pós-produção.

## 5.2.3 “Aboio em Forma Sonata”, para Orquestra Sinfônica

Outra reação criativa que se refere ao atributo da aridez é a peça “Aboio em Forma Sonata”, para Orquestra Sinfônica. Aboio, segundo o dicionário Aurélio, é uma “melopéia plangente e monótona com que os vaqueiros guiam as boiadas ou chamam os bois dispersos”. Sendo uma reação criativa à pesquisa realizada, “Aboio em Forma Sonata” partiu de um pressuposto comum à peça de Widmer, que é se referir ao sertão nordestino com uma orquestra sinfônica, partindo de elementos autóctones.

### 5.2.3.1 Material Temático Inicial

O material temático inicial é formado por dois temas aparentemente autóctones, anotados do filme “Aboio”<sup>133</sup>, dirigido por Marília Rocha. Esses temas aparecem cantados por dois vaqueiros que os entoam à maneira de “pergunta e resposta” entre 12 min. 53 seg. e 13 min. 18 seg. do início do filme. Ambas as melodias confirmam Widmer, quando ele afirma que a música autóctone do sertão nordestino, “sobretudo os aboios”, traz entre suas características “as melodias... exclusivamente modais e incluem intervalos microtonais”. (Widmer, 1984, p. 40). Abaixo estão as reproduções dos dois temas, nos quais as setas apontando para cima indicam inflexões microtonais ascendentes.

#### Tema 1



#### Tema 2



Essas inflexões microtonais na nota fá (setas curvas nas figuras acima), a mais aguda em ambos os casos, confere a essa nota um caráter de clímax melódico. Ambos os temas, coincidentemente, são formados pelas mesmas notas, que correspondem a um acorde maior com 7ª menor (dominante), que nesse caso é o sol maior com sétima.

<sup>133</sup> [www.aboio.teia.art.br](http://www.aboio.teia.art.br)



Como esse tipo sonoridade tem forte apelo mixolídio e esse modo é uma escala característica da música nordestina, a escolha desses temas pareceu acertada para o objetivo de propor uma ambientação no sertão nordestino, mas trazia o perigo de que se caísse no clichê, que seria fazer uma peça modal e com referências a ritmos nordestinos como o baião, por exemplo.

Usar um material temático tão obviamente afim com a cultura do ambiente que se deseja evocar e, ao mesmo tempo, propor uma ambientação que sugira mais do que afirme, implica em uma abordagem cuidadosa, para que a pretensa sugestão não se transformasse numa espécie de estandarte sertanejo óbvio e cansativo pela repetição de fórmulas. Desse modo, o que parecia a princípio fácil e simples, começou a se mostrar instigante e a exigir estratégias que melhor lidassem com uma representação aceitável e, ainda assim, sutil. Abaixo, a escala octatônica usada na composição da peça “Aboio em Forma Sonata”.

#### Escala Octatônica



### 5.3 INTREPIDEZ

A intrepidez traz consigo uma prontidão firme e resoluto, fazendo do enfrentamento, implícito em qualquer conflito, sua segunda natureza. Por isso, qualquer tipo de oposição ou choque poderia, em princípio, se prestar a uma representação simbólica da intrepidez.

Objetos sonoros soando simultaneamente interagem provocando choques entre suas frequências vibratórias. Por isso, é possível se pensar que a intrepidez, ao implicar em alguma relação com a idéia de conflito, pode ser representada por eventos simultâneos ou que sejam postos em oposição.

Conhecer o que se deseja representar é condição necessária à tarefa de criar um símbolo, mas não garante por si um resultado satisfatório. Há que se pensar, como já foi dito, na contextualização desse símbolo, já que se pretende que ele seja um elemento

constitutivo de uma obra artística e, por isso, espera-se que ele faça algum sentido no conjunto de relações implícitas no resultado final pretendido. Uma estratégia que se mostrou eficiente na busca por meios de representar simbolicamente características do sertão foi refletir sobre um curto texto que une informação e beleza. Segundo Euclides da Cunha:

... Nas longas calmarias, fenômenos óticos bizarros... Se a prumo dardejava o sol e a atmosfera estagnada imobilizava a natureza em torno, atentando-se para os descampados ao longe, não se distinguia o solo.

O olhar fascinado perturbava-se no desequilíbrio das camadas desigualmente aquecidas, parecendo varar através de um prisma desmedido e intáctil, e não distinguia a base das montanhas, como que suspensas. E então... Numa enorme expansão dos plainos perturbados, via-se um ondular estonteador; estranho palpar de vagas longínquas; a ilusão maravilhosa de um seio de mar, largo, irisado, sobre que caísse, e refrangesse, e ressaltasse a luz esparsa em cintilações ofuscantes... (Cunha, 2004, p. 39)

O audível e o visível são percebidos por sistemas sensoriais organizados de modo a complementarem as informações que os impressionam. Assim, pode-se falar em correspondências analógicas, quando, de algum modo, eventos diferenciados guardam características idênticas, mas não necessariamente redundantes, pois até as associações que se faz entre sons e objetos ou situações, em muitos casos, dependem de aprendizado, uma vez que um deficiente visual que nunca tenha enxergado não teria como conhecer a forma ou a cor de um objeto apenas pelo som que ele emite.

Propor um resultado sonoro a partir de uma impressão visual depende do estabelecimento de alguma correspondência entre o símbolo sonoro e o referente visual. Os “fenômenos óticos bizarros” referidos por Cunha tratam de ondas de calor que partem do solo em movimento ascendente, fazendo “O olhar fascinado... [perturbar-se] no desequilíbrio das camadas desigualmente aquecidas... Não [distinguindo] a base das montanhas”, ou seja, há aí além do movimento ascendente das ondas de calor, certa indistinção visual.

Como se viu no mergulho analítico empreendido nessa pesquisa, em alguns momentos de Sertania, como entre os compassos 90 e 97 do segundo movimento, há uma

densidade melódica tão grande que resulta em certa indistinção, já que o ouvido não consegue perceber todas as melodias de todos os instrumentos individualmente e sim um conjunto sonoro complexo. Esse efeito, tão caro a compositores como Gyorgy Ligeti <sup>134</sup>, é conseguido por Widmer no início do 3º movimento de Sertania, por exemplo. Nesse caso, Widmer indica a entrada de instrumentos que vão progressivamente entrando em sincronia para em seguida abandoná-la gradualmente.

Em “Aboio em Forma Sonata”, uma relativa indistinção foi conseguida com os temas sendo apresentados em micropolifonia que, ao implicar em choques melódicos, acaba se prestando a uma referência simbólica à intrepidez.

### 5.3.1 Micropolifonia

Criada pelo compositor húngaro Gyorgy Ligeti, a micropolifonia é fruto de seus estudos sobre contraponto e da sua experiência com a música eletrônica, na qual é possível sobrepor inúmeras camadas sonoras que, embora se movimentem individualmente, soam globalmente como um conjunto sonoro praticamente estático. Essa aparente estaticidade é conseguida com uma estruturação canônica ou “semicanônica”<sup>135</sup> resultando num “*cluster* móvel de grande densidade vertical” (Caznok, 2008, p. 155). A primeira peça na qual Ligeti usa essa técnica é *Apparitions*. Segundo Yara Caznok:

A escrita micropolifônica trata da superposição cerrada de inúmeras vozes... Que neutraliza os intervalos em sua função melódica e os motivos rítmicos em sua função dinâmica (Caznok, 2008, p. 153).

O primeiro tema de “Aboio em Forma Sonata”, do mesmo modo que o segundo, é apresentado inicialmente em 7 vozes defasadas (cc. 32 a 38), mas conservando, proporcionalmente, as durações das notas conforme a figura ilustrativa abaixo. A apresentação dos temas, assim como as ondas de calor descritas anteriormente por Cunha (2004) como um “ondular estonteador” e naturalmente ascendente revelam uma tendência de movimentação do grave ao agudo, como se pode ver na ilustração abaixo.

<sup>134</sup> *Lontano*, para orquestra sinfônica, é um bom exemplo desse tipo de procedimento

<sup>135</sup> “Ligeti denominou de ‘semicânone’ a imitação estrita das alturas, mas não dos valores de duração” (Caznok, 2008, p. 154).

## Aboio em Forma Sonata

Cláudio Seixas

cc. 32 a 38

The musical score shows seven staves. The top staff is Clarone Bb, followed by Fagote 1, Fagote 2, Contrafagote, Percussão I (Marimba), Violoncelo, and Contrabaixo. The music is in 2/4 time and D major. The score features a micropolyphonic texture with multiple instruments playing similar rhythmic patterns. Dynamics are marked 'pp' (pianissimo). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and accents.

Ao lidar com a micropolifonia, Ligeti se impunha regras que lembram aquelas contidas em tratados de contraponto, uma vez que ele desejava com isso evitar pontos de referência que pudessem ser percebidos como elementos de articulação, o que conspiraria contra a idéia de manter o ouvinte num “espaço amorfo”. Citando Ligeti, Caznok afirma que sua intenção era “construir uma tela musical” sem qualquer tendência de direcionalidade (Caznok, 2008, pp. 153-155). Contudo, o uso da micropolifonia em “Aboio em Forma Sonata” não observa as regras que regulariam saltos melódicos, pois os temas usados nessa peça são de natureza autóctone e, por isso, não foram criados quando da composição dessa peça.

Com a exposição micropolifônica, os temas são apresentados de modo conflituoso e, portanto, mais áspero, mas a representação do conflito implícito na intrepidez podia ainda ser reforçada pela estrutura formal. Essa idéia buscou inspiração na relação que Widmer sugere entre conteúdo e forma, quando afirma que em Sertania: “[ele trabalhou] estruturando a forma de tal modo que a sinfonia... [pudesse] tornar-se retrato fiel da intrepidez, do rigor, da essência do universo do sertão” (Widmer, 1983). A forma sonata pareceu uma boa opção, já que ela se caracteriza por apresentar temas contrastantes, o que implica na possibilidade de surgimento de um esquema narrativo entre eles.

### 5.3.2 “Eco Áspero”

Se, de acordo com Stravinsky: “A capacidade de criar... vem sempre acompanhada pelo dom da observação” (Stravinsky, 1996, p. 56). Fazer referências simbólicas é uma iniciativa que exige, além disso, a capacidade de perceber o modo mais conveniente de se contextualizar esse símbolo, para evitar que ele se torne um elemento exótico, cuja inclusão se justifique apenas pelo pitoresco de fazer deliberadamente referência a algo. Segundo Meyer:

Muitas das conotações que a música faz surgir estão baseadas em similaridades... Entre nossa experiência dos materiais da música e sua organização... E nossa experiência do mundo não musical de conceitos, imagens, objetos, qualidades e estados mentais <sup>136</sup> (Meyer, 1984, p. 260).

Sendo um ambiente semidesértico e por isso inóspito, o sertão remete facilmente a idéias como amplidão e vazio demográfico. Como se trata de um local, na maior parte do tempo, quente e seco é inevitável que traga uma feição áspera em sua conformação. Um efeito que simule um eco é facilmente conseguido com instrumentos musicais e pode sugerir de modo aceitável um espaço amplo e vazio. No entanto, havia ainda a intenção de incutir alguma aspereza nesse efeito, que foi conseguida pela dissonância resultante da sobreposição de transposições desse “eco”.

Abaixo, um pequeno trecho ilustrativo da introdução dessa peça, no qual se vê a viola fazendo o efeito “eco” para o VI II.1 (c. 4) e para o VI II.2 (c.5). No compasso 6, o VI II.2 faz um “eco” para o violoncelo, mas com a divisão rítmica durando o dobro da dos “ecos” anteriores, num *retardando* escrito. Vale salientar as configurações das intensidades que visam reforçar o efeito desejado.

---

<sup>136</sup> “Most of the connotations which music arouses are based upon similarities... between our experience of the materials of music and their organization... and our experience of the non-musical world of concepts, images, objects, qualities, and states of mind” <sup>136</sup> (Meyer, 1984, p. 260).

Aboio em Forma Sonata  
(detalhe da introdução)

Cláudio Seixas

Violin II.1  
Violin II.2  
Viola  
Violoncello

Esse efeito, aqui denominado de “eco áspero”, ao repetir uma curta melodia transposta de modo a acomodar as notas de uma escala octatônica, lida duplamente com a aridez já que, em usando apenas um motivo melódico, ainda que transposto, apresenta escassez de variação melódica e ao estar circunscrita num universo de oito notas (octatônico) apresenta escassez no parâmetro das alturas. Além disso, as várias transposições conectam esse trecho à simetria e, por essa razão ao atributo do encantamento.

O motivo inicial da peça é uma versão (aumentada na duração das notas) do primeiro compasso do tema 2. A primeira aparição desse pequeno motivo de duas notas (ré-si-ré) se dá no violoncelo e fagote em uníssono, dobrados oitava acima pela clarineta numa intensidade mais branda, com a intenção de mudar um pouco o timbre pelo reforço da segunda parcial da série harmônica de cada nota, a sua oitava.

Aboio em Forma Sonata  
 Introdução - 1ª parte      Cláudio Seixas  
 cc. 1 a 10

The image shows a page of a musical score for the introduction of 'Aboio em Forma Sonata' by Cláudio Seixas, measures 1 to 10. The score is for a full orchestra and includes parts for Flautas 1 e 2, Oboes 1 e 2, Clarinetas B-1 e B-2, Fagote 1, Violinos I 1, 2, 3 e II 1, 2, Viola, and Violoncelo. The music is in 3/4 time and features dynamic markings such as *mf*, *pp*, and *ppp*.

### 5.3.3 A Forma Sonata

No século XVI o termo sonata se referia a peças escritas para soarem em instrumentos, podendo incluir em seu conceito qualquer tipo de composição instrumental (Green, 1979, p. 178). Entretanto, o termo “Forma Sonata” conforme seu entendimento atual é uma designação criada por Adolph B. Marx e se refere basicamente a procedimentos de Mozart e Beethoven, antes de 1812. Sendo uma descrição normativa, visava estabelecer um modelo para produção de composições musicais especialmente focado na estruturação temática (Rosen, 1988, pp. 3-4).

“Aboio em Forma Sonata”, conforme seu nome sugere, se apóia na estrutura formal da sonata tradicional. Entretanto, como não é uma peça tonal, ao invés de centros tonais bem definidos e confirmados por modulações e cadencias, traz à guisa de tonalidades

contrastantes, seus temas expostos em “ambientes tonais”<sup>137</sup> à distancia de um trítono, uma vez que os temas 1 e 2, originalmente, são formados pelas mesmas notas.

Se referindo a Greimas e sua escola, Gerald Prince declara que: “Narrativa canônica é a representação de uma série de eventos orientados para uma meta”<sup>138</sup> (Prince, 2003, p. 59). Desse modo, com a oposição conseguida pela exposição contrastante dos temas, acontece uma perturbação do equilíbrio inicial que, em consequência, dá origem a um processo narrativo motivado por eventos baseados em causa e efeito, sugerindo uma ação dramática de intriga e resolução já que de acordo com Kostka, ao se referir à forma sonata: “Sua essência envolvia um conflito entre tonalidades”.<sup>139</sup> (Kostka, 1990, p. 153).

O conflito pode ser visto positivamente e, em “Aboio em Forma Sonata”, seria mais acertado designá-lo como interação, uma vez que o aparecimento de um terceiro tema após o desenvolvimento tenta sugerir um entendimento e não um choque entre antagonistas. A ilustração abaixo mostra o terceiro tema usado nessa peça conforme ele ocorre no 1º violoncelo. Os dobramentos, na primeira aparição do tema 3 envolvem o clarinete baixo, o contrafagote, as trompas I e III, as violas, os violoncelos e o contrabaixo.

"Aboio em Forma Sonata" Tema 3 ("novo tema")  
Violoncelo I - cc. 127 a 134

The musical score shows a single staff in bass clef with a 2/4 time signature. The melody consists of several measures with notes and rests. Dynamics are indicated as *pp* at the beginning, *mf* in the middle, and *pp* at the end.

Na forma sonata, de acordo com Charles Rosen: “O Segundo tema, ou segundo grupo [de temas]... Deve ter tradicionalmente um caráter mais lírico e tranqüilo que o primeiro

<sup>137</sup> Ambiente tonal aqui se refere à sobreposição de melodias formadas por notas tonalmente afins. Como nesse caso particular, os temas tendem a sugerir uma téttrade dominante, esse fato acaba tendo implicações tonais, mesmo que discretamente.

<sup>138</sup> “canonical narrative is the representation of a series of events oriented in terms of a goal” (Prince, 2003, p. 59).

<sup>139</sup> “Its essence involved a conflict between tonalities”.



grupo, e algumas vezes é tido como mais feminino”<sup>140</sup> (Rosen, 1988, p.2). Em “Aboio em forma Sonata”, entretanto, o primeiro tema foi caracterizado como feminino, pois se pensou num sentimento de cavalheirismo, mesmo que metafórico, valorizando um antigo dito popular que diz: “primeiro as damas”. Na caracterização dos gêneros feminino e masculino, nos temas, o primeiro tema (feminino) usa uma instrumentação mais leve e sua apresentação ocorre numa região mais aguda que o segundo tema.

Como os temas usados nessa peça musical são frutos do aproveitamento de material provavelmente autóctone, suas estruturas melódicas e rítmicas foram preservadas. O primeiro tema contém as notas da tétrede de sol com sétima, fazendo com que o sol desse ambiente tonal, combine nominalmente com o clima predominante do sertão semi-árido. O segundo tema, no entanto, foi transposto a distancia de um trítone para favorecer a percepção de contraste entre eles. Abaixo, a estruturação geral da peça “Aboio em Forma Sonata”.

### 5.3.4 Estrutura de “Aboio em Forma Sonata”

Duração aproximada: 11 minutos e 20 segundos

Instrumentação: Orquestra Sinfônica (Fl (2); Ob (2); Cl Bb(2); Clarone Bb (1); Fg (2); Cfg(1); Cor (4); Tpt Bb(3); Trb (3); Tb (1); Perc (4); VI I (a 3); VI II (a 3); Vla; Vc e CB).

#### I. Exposição

1. Introdução c. 1 a 31
2. Tema 1 (“G”) c. 32 a 57
3. Transição c. 58 a 80
4. Tema 2 (“Db”) c. 81 a 103

#### II. Desenvolvimento

1. Introdução cc. 103 a 148
  - Parte A cc. 103 a 110
  - Parte B cc. 110 a 125
  - Parte C (Novo Tema) cc.127 a 148
2. Tema 1 (“Db”) cc. 149 a 163

---

<sup>140</sup> “the second theme, or second group... is traditionally supposed to have a more lyrical and tranquil character than the first group, and is sometimes said to be more feminine” (Rosen, 1988, p.2).

Tema 2 (trechos) cc. 157 a 166

3. Variações

Parte A cc. 167 a 192

Parte B cc. 163 a 218

Parte C cc. 217 a 229

III. Recapitulação

1. Retransição (retrógrado da transição) cc. 230 a 253
2. Nova Introdução para os temas 1 e 2 cc. 253 a 265
3. Tema1 (“G”) cc. 265 a 270
4. Tema 2 (“G”) cc. 270 a 275
5. Ponte para “novo tema” cc. 275 a 295
6. Recapitulação do “novo Tema” cc. 295 a 310
7. Conclusão da recapitulação cc. 310 a 323
8. Coda (retrógrado do trecho inicial da Introdução) cc. 324 a 340

**5.3.5 “Música Aquática”**

Se referir musicalmente a um ciclo, foi a proposta do “Seminário em Composição V” (2009.2) conduzido pelo Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Paulo Costa Lima como disciplina do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA e se mostrou uma ótima oportunidade para experimentar hipóteses, técnicas e procedimentos investigados na pesquisa desenvolvida no curso de Doutorado em música, que pareciam capazes de responder a uma proposta como essa e que, felizmente, corresponderam às expectativas iniciais.

A composição de “Música Aquática”, para conjunto misto, passa ao largo da discussão acerca da possibilidade ou não de se fazer representação simbólica em música. Nela, é assumido que esse tipo de construção simbólica é possível, desde que se consiga construir um universo paralelo capaz de guardar uma relação de analogia com o que se pretende representar. Assim, quanto mais rica for a relação de representação, maior será a espessura do tecido simbólico e, provavelmente, sua eficácia, uma vez que se pretende estabelecer associações que se apoiem e se completem mutuamente.

As notas estão livremente enarmonizadas durante toda a peça musical e neste texto, pois são entendidas aqui, apenas como objetos sonoros independentes de qualquer contextualização pré-definida.

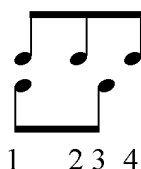
### 5.3.5.1 Aspecto Harmônico

A lógica subjacente ao ordenamento das simultaneidades é um desdobramento da pesquisa iniciada por este pesquisador no seu curso de mestrado e se baseia num conceito denominado de *Potencial Dissonante* (Seixas, 2006, p. 37), que classifica as simultaneidades sonoras segundo o seu grau de dissonância, a partir de parâmetros previamente estabelecidos. Na peça “Música Aquática” foi adotado um modelo de referência ligeiramente diferente e, por isso, o grau de dissonância relativa será aqui denominado de *Nível de Dissonância*. Tanto o conceito de *Potencial Dissonante* quanto o de *Nível de Dissonância* são propostas originais para geração de material útil à composição musical.

Segundo Kent Kennan e Donald Grantham:

Corpos sonoros vibram não apenas por inteiro, mas em metades, terços, quartos e etc. ao mesmo tempo, produzindo parciais que são normalmente ouvidas como partes do tom composto <sup>141</sup> (Kennan e Grantham, 1990, p.69).

O intervalo de 5ª justa, por exemplo, possui uma razão freqüencial de 3/2, ou seja, enquanto a fundamental pulsa 2 vezes a 5ª pulsa 3 vezes, resultando em 4 ataques vibratórios distintos. O valor correspondente ao número de vibrações distintas será tomado como o valor do nível de dissonância do intervalo dado.



<sup>141</sup> Sounding bodies vibrate not only as a whole but in halves, thirds, fourths and so on at the same time producing overtones that are normally heard as parts of the composite tone<sup>141</sup> (Kennan, 1990, p.69). .

Seguindo a mesma lógica, o intervalo de 2ª menor, cuja razão freqüencial é de 16/15 resultará em 30 vibrações distintas, já que só as primeiras delas são coincidentes. Comparando-se esse intervalo com o de 5ª justa percebe-se que, sendo as vibrações distintas mais numerosas no de 2ª menor, ele terá menos clareza sonora, uma vez que há mais vibrações discordantes ou dissonantes, o que o faz ser considerado como um intervalo mais dissonante ou com um nível de dissonância maior.

A tabela abaixo demonstra esse achado para todos os intervalos.

Intervalo	Razão entre frequências <sup>142</sup>	Vibrações distintas <sup>143</sup>
Uníssonos	1	1
2ªm	16/15	30
2ªM	9/8	16
3ªm	6/5	10
3ªM	5/4	8
4ªJ	4/3	6
# 4ª	7/5	11
5ªJ	3/2	4
6ªm	8/5	12
6ªM	5/3	7
7ªm	16/9	24
7ªM	15/8	22
8ª	2/1	2

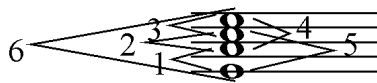
### 5.3.5.2 Intervalos em Ordem Crescente de seu Nível de Dissonância

Intervalo	Uníss	8ª	5ªJ	4ªJ	6ªM	3ªM	3ªm	#4ª	6ªm	2ªM	7ªM	7ªm	2ªm
Vibrações distintas	1	2	4	6	7	8	10	11	12	16	22	24	30

Conforme demonstra a figura abaixo, cada simultaneidade com 4 notas terá 6 intervalos participando do valor do seu *Nível de Dissonância* (N.D.), que resulta da soma dos níveis de dissonância de cada intervalo presente nela. Esses valores são obtidos partindo-se das razões freqüenciais de cada um dos intervalos presentes e refletem o número de vibrações distintas que ocorrem quando suas notas soam simultaneamente.

<sup>142</sup> <http://www.sengpielaudio.com/calculator-centsratio.htm>

<sup>143</sup> Vibrações distintas correspondem a descoincidências de pulso quando duas sonoridades soam simultaneamente.



No Apêndice E está a coleção de simultaneidades com 4 notas obtidas dentro do âmbito de uma oitava. Como em alguns casos se obteve conjuntos simultâneos com apenas 3 notas distintas (dobramento da fundamental) a coleção total de simultaneidades foi classificada em dois grupos: tricordes (três notas distintas) e tetracordes (quatro notas distintas). Já que, essa pesquisa assume que a transposição não afeta o valor do N.D., as simultaneidades podem, a princípio, ser usadas em qualquer altura considerada adequada a uma situação particular.

Como há muitos outros fatores atuando simultaneamente na percepção de uma progressão de simultaneidades, foi preciso manter constantes alguns parâmetros dentro de cada seção da peça, para que o conceito de N.D. ficasse mais facilmente perceptível. Por isso, as progressões de simultaneidades em “Música Aquática” acontecem dentro de uma mesma região de alturas. Entretanto, variações ocorrem entre as seções da peça, como um recurso para diferenciá-las ainda mais entre si.


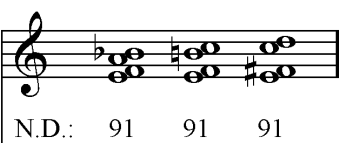

Para se preservar a independência das linhas individuais, evitou-se o cruzamento de vozes e, também, que um instrumento toque a nota imediatamente tocada por outro. Para que isso fosse possível, foram incorporados às simultaneidades obtidas inicialmente, outras intermediárias por terem valores de Nível de Dissonância (N.D.) adequados aos contextos nos quais foram empregados.

Como os intervalos mais dissonantes possuem uma maior discordância entre as vibrações das notas que o compõe e já que isto implica numa menor clareza sonora, pareceu lógico estabelecer que a consonância ficasse relacionada aos conceitos de leveza e clareza, cabendo, conseqüentemente, à dissonância, uma associação com o peso e a falta de clareza. Desse modo, o estado gasoso sendo o menos denso e por isso mais leve, ficou associado à consonância, enquanto que o estado sólido, sendo o mais denso e possuindo partículas mais dificilmente distinguíveis, por ser mais compacto, foi

associado a níveis de dissonância mais acentuados. Desse modo, o menor valor de N.D. encontrado nas tabelas (37) ficou associado ao estado gasoso e o maior (145), com o estado sólido. O líquido ficou com o valor situado entre um e outro (91).

Partindo-se das tabelas com a coleção pré-definida de simultaneidades e seus respectivos valores de N.D., conseguiu-se, inicialmente, as seguintes simultaneidades:


### 5.3.5.3 Simultaneidades Iniciais

<p>Estado Gasoso</p>  <p>N.D.: 37 37</p>	<p>Estado Líquido</p>  <p>N.D.: 91 91 91</p>	<p>Sólido</p>  <p>N.D.: 145</p>
---	---	--

Estados Físicos	Valor do N.D.	Nº identificador das simultaneidades (lado direito na tabela do Apêndice E)
Gasoso	37	126, 182
Líquido	91	28, 41, 92
Sólido	145	53

Partindo-se das duas simultaneidades iniciais que representam o estado gasoso, acrescentou-se uma intermediária, de modo que só uma voz se movesse por vez. A quarta e a quinta simultaneidades da progressão demonstrada abaixo vêm do movimento retrógrado e são iguais as duas primeiras.

Estado Gasoso



N.D.: 37 38 37 38 37

Operando de modo similar com as 3 simultaneidades iniciais que representam o estado líquido, acrescentou-se sonoridades intermediárias e, após a realização do movimento retrógrado, conseguiu-se um total de 13 simultaneidades. Outras simultaneidades foram

obtidas para representar o estado gasoso, a partir de operações como o *sogetto cavato*, como se verá adiante.

#### Estado Líquido

N.D.: 91 75 92 79 91 70 91

O estado sólido ficou caracterizado por uma só simultaneidade para que ficasse evidenciado a aparente falta de mobilidade característica desse estado físico. A sua maior densidade em relação aos outros estados físicos, como já foi dito, ficou associada ao valor elevado do N.D. da simultaneidade escolhida para representá-lo. Quando a simultaneidade que representa o estado sólido é atacada (compasso 45) pela mão esquerda. A mão direita apenas pressiona as mesmas notas uma oitava acima para dar uma qualidade diferenciada e menos obscura à sonoridade da verticalidade em questão.

Estado Sólido  
N.D.:145  
N.D.:145

Os momentos de mudança entre os estados físicos são representados por progressões contidas entre a última simultaneidade do estado físico no qual se inicia a mudança e a primeira simultaneidade do estado que se pretende alcançar. Esses momentos estão exemplificados abaixo e são numericamente compatíveis ao que representam, pois possuem valores intermediários entre os dois estados físicos envolvidos.

Gasoso                      Transição                      Líquido

N.D.:37    70    79    56    70    75    91





## Associação de Letras com Notas

Lá	Lá #	Si	Dó	Dó #	Ré	Ré #	Mi	Fá	Fá #	Sol	Sol #
A	B	H	C		D		E	F		G	
				I		J			K		L
M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X
Y	Z										

Á G U A

Lá Sol Fá Lá

Com o intuito de conseguir material rítmico a partir da associação entre letras e números na palavra água, a escala cromática foi numerada de 0 a 12.

Dó	Dó#	Ré	Ré#	Mi	Fá	Fá#	Sol	Sol#	Lá	Lá#	Si
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

Em seguida, as notas obtidas por *Sogetto Cavato* a partir da palavra água foram, então, associadas a números.

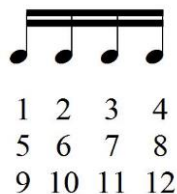
Á G U A  
(lá) (sol) (fá) (lá)  
9 7 5 9

### 5.3.5.5 Time Point

De acordo com o sítio Wikipédia, da rede mundial de computadores: “Em música, um time-point (ponto no tempo) é o momento de início de um som, ao invés de sua duração. [Esse conceito foi] proposto por Milton Babbitt [em] 1962”<sup>145</sup> (wikipedia,

<sup>145</sup> “...In music a time-point (point in time) is the beginning of a sound, rather than its duration...[it was] proposed by Milton Babbitt [in]1962” (wikipedia, 2009).

2009). Com os números obtidos (9, 7 e 5), conseguiu-se uma célula rítmica por *time point* partindo-se, como foi dito, da palavra água.



Célula rítmica resultante:



Essa célula aparece no Violoncelo do compasso 12 ao 15 e, ligeiramente modificada, do compasso 76 ao 79.

A partir dos 2 tipos de simultaneidades iniciais selecionadas para representar o estado gasoso, da simultaneidade intermediária entre elas e das notas obtidas por *sogetto cavato* (fá, sol e lá), foram relacionados simultaneidades a partir de pressupostos inspirados na Teoria Neo-Riemanniana<sup>146</sup>, de modo que as progressões resultantes entre elas sejam suavizadas por combinarem a manutenção de tons em comum com movimentos de semitom. São elas: Fá maior; fá menor; lá menor; lá maior; ré bemol menor e ré bemol maior, que somadas às três fundamentais obtidas por *sogetto cavato* (fá; sol e lá), perfazem um total de 4 fundamentais (fá, sol, lá e ré bemol), que associadas aos 3 tipos de simultaneidade iniciais, resultaram em 12 simultaneidades distintas, ordenadas em progressão, como se pode ver abaixo, de forma livre.



Como essas sonoridades são tricordes (3 notas distintas) a quarta nota que completa a sonoridade vertical é fruto do dobramento de qualquer uma das notas da simultaneidade em questão, de modo que facilite a condução de vozes. As simultaneidades abaixo se encontram na peça “Música Aquática”, dos compassos 22 ao 27 e do 70 ao 75 e dos

<sup>146</sup> Neo-Riemannian Theory (NRT). Esse nome homenageia o teórico do século XIX Hugo Riemann, cujo trabalho inspirou essa teoria.

compassos 16 ao 21 e do 64 ao 69, na ordem contrária a apresentada na figura acima (retrógrado).

#### 5.4 ENCANTAMENTO

Conforme foi visto no mergulho analítico, encantamento e simetria possuem uma conexão íntima em Boi Aruá, já que nessa narrativa o vaqueiro e o boi aruá são colocados como opostos, ou seja, simetricamente correspondentes, sendo o boi, uma versão encantada do vaqueiro. Segundo Widmer:

... Foi no espelho que o boiadeiro viu sua transformação, a sua monstruosidade, que tomou a forma de boi encantado, se avolumou e, finalmente, ruiu e o boiadeiro, caindo em si, (re) conheceu-se (Widmer, 1983).

A representação simbólica realizada em Sertania encontra respaldo em Salles (2009), já que, para esse autor, a simetria pode ser associada, musicalmente, às “variantes contrapontísticas de espelhamento temático, derivadas da figuração original (O)... [ao seu] Retrógrado (RO), [ao] retrógrado da [sua] inversão (RI) e [a] inversão [da figuração] original (RI)” (Salles, 2009, pp. 42-44).

##### 5.4.1 “Música Aquática”

Quanto à forma, a reversibilidade do ciclo que envolve os estados físicos da água implica na possibilidade de se poder fazer referência simbólica a um palíndromo que, semanticamente, corresponde a uma palavra ou frase que permanece inalterada, independentemente de ser lida da esquerda para a direita, ou da direita para a esquerda, como por exemplo, “Roma é amor”. A aplicação musical dessa idéia corresponde a uma peça que se tocada do fim para o princípio ou do início ao fim soa do mesmo jeito.

###### 5.4.1.1 *Representação Simbólica do Ciclo da Água*

Segundo Ferreira, ciclo é uma “série de fenômenos que se sucedem numa ordem determinada” e, também, o “ritmo de sucessão ou repetição de um fenômeno” (Ferreira,

1999, p. 467). Uma maneira possível de se fazer uma abordagem criativa com a noção de ciclo em mente é fazer referências a algum ciclo conhecido e tomá-lo como roteiro ou programa.

Já que a peça “Música Aquática” se refere ao ciclo da água, em sua construção foi preciso se deixar impregnar por tudo que possa ser representativo desse ciclo para que se conseguisse construir, posteriormente, uma analogia musical capaz de representá-lo. Para isso, pareceu imprescindível uma reflexão prévia sobre a caracterização dos três estados físicos envolvidos e das mudanças necessárias para que, ao se tomar um dos estados físicos da água como ponto de partida, seja possível promover mudanças sucessivas e reversíveis que o leve aos outros, de modo que, ao se retornar ao estado físico inicial, esse ciclo se conclua.

Uma reflexão sobre as características gerais de cada estado físico da água, ainda que superficial, pode revelar alguns adjetivos preciosos para uma posterior representação simbólica em música. No entanto, o compositor precisa estar atento para que um aspecto da representação não contradiga outro, mas, antes, se apoiem e se confirmem mutuamente.

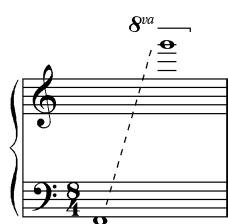
Mantendo-se o volume constante, as mudanças entre estados físicos implicam numa variação da densidade, que é inversamente proporcional ao volume e à mobilidade das suas partículas integrais. Como se sabe, o estado sólido é mais denso que o líquido, que por sua vez é mais denso que o gasoso. Desse modo, uma solução possível para a representação simbólica desses estados físicos seria relacionar analogicamente suas densidades relativas com a densidade instrumental. Nesse caso, o esperado seria que o estado sólido trouxesse na sua representação simbólica, um número maior de instrumentos tocando simultaneamente. Por outro lado, o maior volume ocupado pelo estado gasoso e a maior mobilidade das suas partículas também poderiam pedir solução semelhante, já que as alturas podem ser encaradas como um espaço musical passível de ser visto como tal, num processo de representação simbólica. Entretanto, embora qualquer das duas opções pudesse ser coerentemente eleita como preferencial, há que se escolher apenas uma delas ou, ao menos na instrumentação, estar-se-ia usando uma argumentação simbólica contraditória, pois uma instrumentação mais densa serviria

simultaneamente à representação de estados físicos que, de acordo com o programa definido para essa peça, precisam ter suas diferenças ressaltadas e não o contrário.

Em “Música Aquática”, quando se representou o estado sólido por um só instrumento buscou-se ocupar o menor espaço no âmbito das alturas. Como nesse momento o piano, ataca apenas uma sonoridade formada por notas simultâneas, fica aí insinuada também sua imobilidade, mesmo que, nos sólidos, ela seja apenas aparente, uma vez que, mesmo parecendo compactos e imóveis, os objetos sólidos possuem moléculas móveis e com espaços vazios entre elas.

Na presente abordagem simbólica, o estado gasoso, no parâmetro das alturas, ocupa uma posição mais elevada, ficando com a região mais aguda. O estado sólido, em oposição, ocupa a região mais grave, cabendo ao líquido uma situação intermediária.

#### 5.4.1.2 Âmbitos Abrangidos nas Representações de Cada Estado Físico



Estado Gasoso



Estado Líquido



Estado Sólido

O tamanho das seções que representam cada estado físico visa representar, com suas durações temporais, o volume relativo ocupado por cada um deles.

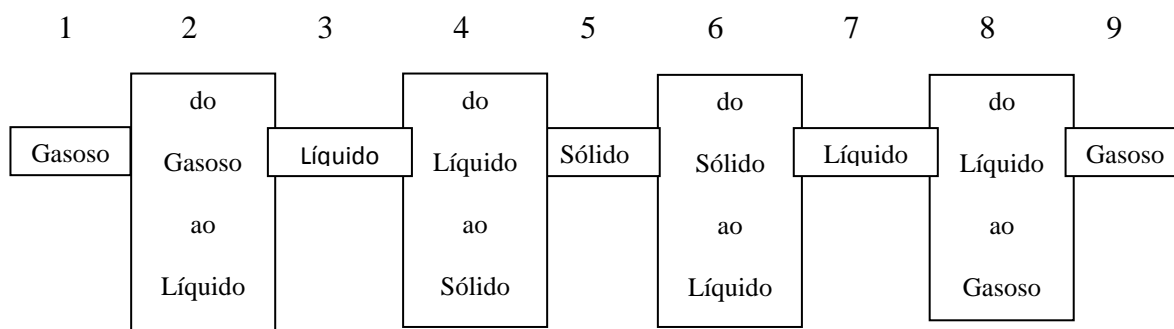
Estado Físico	Número de compassos	Número de simultaneidades	Localização (compassos)
Gasoso	27	15	1 ao 27 e 63 (3º tempo) ao 90
Líquido	8	7	31 ao 38 e 53 ao 60 (até o 2º tempo)
Sólido	2	1	44 a 47

### 5.4.1.3 Aspecto Melódico

A mobilidade relativa de cada estado físico da água pode ser convincentemente representada pelo aspecto melódico de uma peça musical. Na representação simbólica realizada na peça “Música Aquática”, o estado sólido, teve sua aparente imobilidade representada pela única sonoridade que o compõe. O estado gasoso apresenta alguns saltos melódicos na sua representação, enquanto que o líquido traz na sua caracterização, melodias sinuosas imitando ondas. A superposição de células rítmicas diferenciadas e numa mesma região visa conferir uma textura mais densa que a adotada no estado gasoso, mas ainda assim menos densa que no estado sólido.

Nos estados intermediários buscou-se, na medida do possível, representar mudanças gradativas entre os estados físicos envolvidos. A motivação melódica de toda a peça vem da harmonia previamente estabelecida, ou seja, só são usadas melodicamente notas que fazem parte das diversas simultaneidades escolhidas, o que aproxima essa peça de uma concepção heterofônica.

### 5.4.1.4 Estrutura de “Música Aquática”



Algumas observações:

- Representação dos estados físicos a água: 1; 3; 5; 7 e 9;
- Representação das mudanças de estado físico: 2; 4; 6 e 8;
- Retrógrados: 6 é o retrógrado de 4; 7 é o retrógrado de 3; 8 é o retrógrado de 2 e 9 é o retrógrado de 1;

- 1, 3, 5, 7 e 9 são palíndromos (iguais aos seus retrógrados), do mesmo modo que toda a peça o é. Desse modo, 1 é igual a 9, assim como 3 é igual a 7.

### 5.4.2 Aboio em Forma Sonata

Outra referência ao atributo representável aqui definido por encantamento acontece em “Aboio em Forma Sonata” na forma de materiais melódicos seguidos dos seus retrógrados que, como já foi explicado, é uma das variantes contrapontísticas que se relaciona com a idéia de simetria que, por sua vez, está ligada à idéia de encantamento. Nessa peça musical a coda (cc. 324 – 340) é a introdução (cc. 1-31) em movimento contrário, do mesmo modo que a retransição (cc. 230-253) corresponde à transição (cc. 58 – 80), ainda que pequenas modificações se façam presente.

Os temas são sempre apresentados seguidos de seus respectivos retrógrados, como a ilustração com o tema 3 (p. 164) já demonstrou. Abaixo os temas 1 e 2 seguidos de seus respectivos retrógrados como aparecem na peça.

#### Tema 1 (“G”)

“Aboio em Forma Sonata”  
Contrabaixo - cc. 32 a 41

pp

Retrógrado

#### Tema 2 (“D bemol”)

“Aboio em Forma Sonata”  
Contrafagote cc. 81 a 90

Retrógrado

Ainda tratando de “Aboio em Forma Sonata” e sua relação com o atributo denominado aqui por “encantamento”, na transição entre os temas 1 e 2, a simetria e, portanto, o encantamento, encontrou representações um pouco mais sutis e improváveis de serem percebidas *a priori*. Considerando-se a duração de cada nota dos temas 1 e 2, como um

número equivalente à quantidade de semicolcheias que contém, fez-se corresponder a cada tema uma seqüência numérica conforme demonstra as ilustrações abaixo.

Tema 1 ("G")

4 3 4 4 1 4 1 1 1 1 3 2 3 8

Tema 2 ("G")

3 1 7 1 7 5 1 1 1 1 12

Como o trecho em questão, como já foi dito, é a transição entre os temas 1 e 2 foi selecionada a seção final do tema 1, que corresponde aos números 3238 e a seção inicial do tema 2, que se refere aos números 3171. Arrumando-se cada seção selecionada simetricamente, se consegue uma nova série de números, conforme ilustração abaixo.

Tema 1	-	Tema 2
8323 - 3238		3171 - 1713

Esses números foram usados para se conseguir material rítmico fazendo-se corresponder a eles, células proporcionalmente equivalentes em duração e material melódico, fazendo-se corresponder a cada número, uma distancia correspondente em semitons, desde que as notas resultantes dessa operação estejam circunscritas na escala octatônica inicialmente eleita como o universo possível de alturas para essa peça musical. Contudo séries com oito intervalos musicais correspondem a nove notas. Como a escala octatônica possui apenas oito notas essas séries foram rearrumadas suprimindo-se um dos números que mediam a simetria, para que se conseguissem oito notas ao todo, conforme demonstrado abaixo.

Tema 1	-	Tema 2
832 <u>3</u> 238		317 <u>1</u> 713



No trabalho rítmico esse processo é idêntico ao usado para se obter essa série de números e por já ter sido demonstrado, dispensa nova explicação, mas vale ressaltar que a composição rítmica não precisa da supressão de uma dos números mediadores da simetria.

Quanto à questão melódica, além da distancia em semitons entre as notas, há que se considerar também, a direção em que o salto melódico ocorre. Como critério de escolhas ficou definido que a direção dos intervalos seria livre, desde que a nota pertença a escala octatônica que serve de paradigma. Nesse caso, opta-se por nova busca em sentido descendente. Caso, ainda assim, não fosse encontrada alguma nota pertencente à octatônica em questão, teria sido criado outro método capaz de orientar as escolhas no campo das alturas.

O material musical conseguido por essa via aparece na peça musical combinado com trechos variados dos temas 1 e 2, seguidos de seus retrógrados e com suas durações, em alguns momentos, aumentadas. A figura abaixo mostra a numeração 8323-3238 resultando em proporções aplicadas ao ritmo e às melodias.

"Aboio em Forma Sonata" cc. 64 a 71



Linha melódica do VI. II

Retrógrado

Intervalo	C#-F	F-G#	G#-A#	A#-C#	C#-B	B-D	D-A#
Semitons	8	3	2	3	2	3	8
Direção	desc.	asc.	asc.	asc.	desc.	asc.	asc.*

\*Obs.: 1. O intervalo D-A# possui 8 semitons quando observado ascendentemente, mas foi usado descendentemente, mantendo-se apenas as alturas, não a direção melódica.

2. A melodia do primeiro violino é uma versão aumentada do conteúdo melódico do segundo violino e com o salto melódico Dó #-Fá invertido na sua direção.

3. A direção indicada na tabela tem a ver com a contagem envolvida na obtenção das alturas, a partir dos números que quantificam os semitons. Na peça, a direção melódica foi usada livremente

Na série derivada do tema 1 (8323-3238) tomou-se como ponto de partida o do# e na originada do tema 2 (3171-1713), o ponto de partida foi a nota mi, para que houvesse alguma referência ao intervalo de terça, característico do modo de cantar dos vaqueiros sertanejos.

"Aboio em Forma Sonata" cc. 66 a 77

Linha melódica do Violoncello

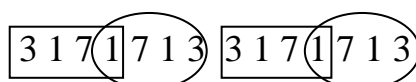
Intervalo	E-G	G-G#	G#-C#	C#-D	D-G	G-G#	G#-B	B-G#	G#-G	G-D
Semitons	3	1	7	1	7	1	3	3	1	7
Direção	Asc.	Asc.	Desc.	Asc.	Desc.	Asc.	Asc.	Desc.	Desc.	Asc.

Intervalo	D-C#	C#-G#	G#-G	G-E
Semitons	1	7	1	3
Direção	Desc.	Asc.	Desc.	Desc.

Obs.: A direção indicada na tabela tem a ver com a contagem envolvida na obtenção das alturas, a partir dos números que quantificam os semitons. Na peça, a direção melódica foi usada livremente

Nesse trecho de “Aboio em Forma Sonata” os seis primeiros compassos da viola correspondem a uma versão do violoncello durando a metade do tempo (diminuição), com a última nota (mi) durando mais tempo que o original. Como a transição, nessa peça, tem a missão de “levar” o primeiro tema (formado pelas notas da téttrade de sol com sétima) ao segundo (formado pelas notas da téttrade e de ré bemol com sétima), forma incluídos, gradativamente trechos com as notas da téttrade de ré bemol com sétima para dar a impressão de que se modula de um “tom” a outro.

Observando-se atentamente os números correspondentes a quantidade de semitons na tabela acima, a arrumação simétrica fica clara, como demonstra a ilustração abaixo, na qual os números dentro da figura ovóide (1713) é uma versão em movimento contrário dos números dentro do retângulo (3171).



Além da relação com a simetria e, portanto com o encantamento, o uso de material musical reduzido também se relaciona com a escassez implícita na noção de outro atributo: a aridez. Observando-se o trabalho motivico desenvolvido por Widmer, “Fazer muito com pouco” parece ser uma das lições que podem ser deduzidas do mergulho analítico realizado. Entretanto, conforme se pode notar pelas operações envolvidas nesse momento da peça (a transição de “Aboio em Forma Sonata), essa abordagem exige algum investimento técnico extra para ser levada à cabo.

Uma vez apresentada a pesquisa e as reações criativas por ela motivadas, resta à próxima seção desse texto, se dedicar a observação dos resultados conseguidos, associando-os aos seus pressupostos analíticos e aos objetivos inicialmente estabelecidos. Pareceu oportuno incluir também, ao final, recomendações que se implementadas, possivelmente ajudarão futuros empreendimentos investigativos e criativos, similares a esse aqui realizado.

## 6. CONCLUSÃO

Buscando entender o caminho percorrido por Ernst Widmer em resposta ao desafio de se referir musicalmente ao sertão nordestino num filme de desenho animado, essa pesquisa buscou relações entre música e imagens visuais em “Boi Aruá”.

Embasada nos discursos dos seus realizadores, essa pesquisa partiu de hipóteses que supunham: (1) que a música orquestral composta por Widmer para apoiar essa narrativa fílmica estaria estruturada em torno da aplicação musical do conceito de simetria e (2) que esse conceito, além disso, estivesse orientando escolhas no campo das alturas. Essas hipóteses foram investigadas a partir das perspectivas oferecidas pelos atributos sertanejos da aridez, intrepidez e encantamento, sendo satisfatoriamente confirmadas.

A investigação realizada pelo estudo analítico aqui empreendido revelou estratégias de representação simbólica em música que, “reforçando propositalmente asperezas” (Widmer, 1983), se refere ao ambiente sêco e árido do sertão nordestino a partir da sobreposição de conjuntos sonoros complexos; da composição de sonoridades incomuns obtidas a partir de instrumentos tradicionais tocados de modo não convencional além de, conforme Widmer declara na capa do L.P. de “Sertania”, aproximações icônicas como a que busca imitar o “berrante”<sup>147</sup> usado para chamar o gado e, de acordo com Widmer, “[há, além disso, associações com o modo como] os cantadores da região de Monte Santo sustentam as terminações das frases dos aboios e puluxias”<sup>148</sup> (Widmer, 1983), com uma emissão vocal esganiçada e vozes a um intervalo de terça. Esses intervalos de terça aparecem, em diversos momentos da orquestração.

Como se trata de uma pesquisa no campo da composição musical, esse esforço analítico ensejou a composição de peças musicais à guisa de reações criativas, que refletem o percurso investigativo aqui empreendido, nas quais se buscou representar simbolicamente os atributos eleitos como modeladores conceituais dessa pesquisa.

<sup>147</sup> Berrante é o nome dado à corneta feita com chifre de boi, usada para chamar o gado.

<sup>148</sup> “Puluxia: (Traduzida muitas vezes como apologia, que não permite o perfeito entendimento do termo) é formada por cantos, por versos soltos, narrando o cotidiano do aprontar e conduzir a tropa (Elomar F. Melo. Encarte do disco ‘Na Quadrada das Águas Perdidas’)” – Nota transcrita da capa do L.P. de Sertania, 1983).

Além disso, foi proposta uma leitura simbólica focada em relações numéricas entre elementos da narrativa fílmica e eventos musicais.

A seguir, o que foi observado dos atributos sertanejos que modelaram conceitualmente a pesquisa no filme e na música, encontra-se relacionado com os resultados conseguidos nas composições produzidas a partir desse estudo.

## 6.1 ARIDEZ

**6.1.1 Boi Aruá:** A aridez é mostrada pela situação cotidiana de seca da fazenda onde o filme está ambientado, que depois é contrastada com o verde trazido pelas chuvas.

**6.1.2 Sertania:** De acordo com Widmer a aridez está representada em Sertania pelo “tema principal inarredavelmente presente” (Widmer, 1983), que acabou motivando, em compensação, um extenso trabalho motivico.

**6.1.3 Resultados Conseguidos:** Na música composta para o filme “Nanook do Norte” a idéia de aridez aparece refletida na preocupação básica de manter o tema principal sempre presente, ainda que de modo discreto em alguns momentos. Na música composta para o filme “Nóia” a referência à aridez aparece no universo possível de alturas, que ficou restrito ao uso da escala octatônica.

“Aboio em Forma Sonata” também faz referência à aridez pelo uso exclusivo da escala octatônica e por um recurso, possivelmente inédito, denominado de “eco áspero” que consiste na sobreposição de um mesmo motivo musical imitando um eco, em tons diferentes. A aridez é referida pela aspereza provocada pela combinação dissonante, mas por ser um recurso que implica no uso de eventos simultâneos, se presta também à representação simbólica da intrepidez.

## 6.2 INTREPIDEZ

### 6.2.1 Boi Aruá

A persistência e coragem do vaqueiro na luta obsessiva com um boi encantado impossível de ser pego e que, ainda assim, o desafia sete vezes é por si só uma demonstração eloqüente de sua intrepidez.

### 6.2.2 Sertania

Conforme dito anteriormente a intrepidez, nessa pesquisa, foi associada a eventos musicais simultâneos, que foram vistos como sinais de um estado de ânimo disposto a um possível conflito, implícito na noção de intrepidez. Tecnicamente foi observado o uso da heterofonia e da bifonia, além de simultaneidades com formações diversas dentre as quais se destacam as baseadas na indeterminação, denunciadas pelo tipo de grafia musical usada por Widmer em alguns momentos da peça.

### 6.2.3 Resultados Conseguídos

Em “Música Aquática” é proposto um sistema original com o objetivo de orientar a conexão entre simultaneidades, denominado de “Nível de Dissonância” (N.D.), que é um desenvolvimento de um sistema originalmente proposto por esse pesquisador no seu trabalho de mestrado<sup>149</sup>, o “Potencial Dissonante” (P.D.). Além disso, ocorre o uso de tríades e tétrades inspirado em princípios da Teoria Neo-Riemanniana, ou seja, sem qualquer conotação tonal.

Em “Aboio em Forma Sonata” a referência à intrepidez se deu pelo uso da forma sonata, uma vez que ela enseja um conflito ou oposição entre dois temas e no recurso

---

<sup>149</sup> Seixas, Luís Cláudio Pires. **Oxalufã: Um Estudo a Partir da Relação Entre Mito e Música: Memória de uma Composição Musical Programática**. 2006. 186 f. Dissertação (Mestrado em Composição Musical) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006

denominado de “eco áspero”, que consiste na sobreposição de um mesmo motivo imitando um eco em tons diferentes.

### 6.3 ENCANTAMENTO

Se referindo a série de notas usada como ponto de partida para a composição de “Sertania”, Widmer declara que:

A série é simétrica, composta de duas séries de seis sons, sendo a segunda a inversão da primeira, seu espelho. E foi no espelho que o boiadeiro viu a sua transformação... Que tomou a forma de boi encantado (Widmer, 1983).

#### 6.3.1 Boi Aruá

O mito no qual se baseia o roteiro de Boi Aruá coloca o vaqueiro e o boi encantado como simetricamente opostos, de modo que o boi impossível de ser pego é uma versão encantada do vaqueiro, que precisa perder sua arrogância para quebrar o encanto que, fazendo desaparecer tal boi, o livra da necessidade de persegui-lo.

#### 6.3.2 Sertania

Como foi dito, uma das hipóteses que guiaram esse estudo supunha que Sertania provavelmente estivesse estruturada em torno da idéia de simetria. Essa suspeita possibilitou a observação de uma organização simétrica de grafismos, que como conseqüência implicou na constatação de que o conceito de simetria, conseqüentemente, orientou escolhas no campo das alturas. Além disso, foi observado que nessa peça há frases formadas pela organização simétrica de motivos e outras com intervalos dispostos simetricamente.

#### 6.3.3 Resultados Conseguídos

“Música Aquática” foi concebida como um palíndromo, ou seja, é uma peça musical simétrica, na forma. Em “Aboio em Forma Sonata” há diversas ocorrências de aplicação musical do conceito de simetria. A coda é o retrógrado da introdução e em ambas um

único motivo aparece transposto, o que se configura em duas ocorrências simultâneas de simetria.

Os temas 1 e 2 são apresentados, como foi visto, seguindo preceitos heterofônicos, o que significa dizer que são sobrepostos por versões deles defasadas temporalmente. Em cada uma dessas ocorrências eles aparecem seguidos de seus respectivos retrógrados, implicando em eventos simétricos e simultâneos. Além disso, em “música aquática” há um resultado colateral da pesquisa que é a tentativa de aperfeiçoamento de uma matriz de geração de dados que propõe uma organização harmônica baseada no de “Nível de Dissonância” das sonoridades simultâneas (p. 167).

#### 6.4 BOI ARUÁ EM DVD (2004): UMA NOVA VERSÃO?

Celebrando os 20 anos de sua realização, o relançamento festivo de Boi Aruá, em 14 e 15 de dezembro de 2004, aconteceu com a exibição do filme, acompanhado pela Orquestra Sinfônica da Bahia, que foi regida, nessa ocasião, pelo maestro Suíço Olivier Cuendet, tendo como solistas Marilda Costa (voz) e Mário Ulloa (violão). Esse evento foi promovido pela Fundação Cultural do Estado em parceria com o Teatro Castro Alves, onde foi apresentado, e pela Fundação Ernst Widmer, da Suíça. Segundo Sampaio:

... A recuperação do filme e sua finalização em digital se deu através da parceria com a sociedade *Tocando a Vida*, dirigida por Oscar Dourado.

Com recursos da Secretaria do Audiovisual/MINC, o filme ganhou a nova matriz processada nos estúdios do CTAV, no Rio de Janeiro, tendo passado por processo de recuperação do som e imagem sob supervisão do próprio Chico Liberato e do músico João Liberato (A Tarde, Caderno 2, 13.12.2004)

Conforme anunciado na capa do L.P. de Sertania e na capa do DVD, além de Sertania, também foram usadas no filme a “Cantiga do Boi Incantado” (sic), canção tema de Elomar F. Melo que aparece citada em Sertania<sup>150</sup> e o solo de violão composto por Robério Soares, que foi adicionado a Sertania, no segundo movimento. Além das

<sup>150</sup> A “Cantiga do Boi Incantado” (sic), de Elomar F. Melo, aparece citada no terceiro movimento de Sertania, a partir do compasso 108.



gravações de música autóctone incorporadas ao filme, há também a participação de Carlos Pitta, que, sob a orientação de Widmer, de acordo com Liberato: “montou um forró autêntico... escolhendo as pessoas pra tocar” (Seixas, 2010).

Embora Widmer anuncie na capa do L.P. de Sertania (1983), que “Durando menos de 4 minutos, o 1º movimento está em sincronia fiel com a apresentação do filme em desenho animado”, isso não se verifica. Há também, na partitura manuscrita da música, a indicação de um “brasão” chamado por Widmer de “mar de bois”, que sequer aparece no filme em DVD comercializado pelos seus produtores a partir do seu relançamento.

Os créditos finais do filme indicam ainda que “Côco”, outra peça de Widmer, foi incluída a título de “música complementar” (sic), não ficando claro que implicações técnicas estariam embutidas nessa denominação e quais as razões para que essa peça tenha sido incluída, uma vez que a exibição festiva do filme, no seu relançamento, contou com a execução da música originalmente composta por Widmer.

Excetuando-se Sertania, peça na qual Widmer inclui alguns motivos de músicas, como a canção tema, a música não-diegética do filme Boi Aruá em sua versão mais recente em D.V.D., especialmente sua parte instrumental, é um conjunto de peças musicais distintas e sem qualquer relação temática entre si. Por isso, não se pode dizer que haja aí qualquer busca por unidade e coerência musicais, já que toda essa diversidade conspira contra isso.

Ainda que um mergulho analítico como o que foi desenvolvido nessa pesquisa traga evidências plausíveis de procedimentos e abordagens em composição musical, a meta primordialmente estabelecida visava também uma aproximação com o modo de Widmer reagir ao desafio de compor música fílmica relacionada ao sertão. No entanto, a versão de Boi Aruá relançada em 2004, ao que parece, não corresponde mais ao trabalho originalmente realizado por seus autores 20 anos antes. Por isso, seria temerário tentar falar mais do trabalho de Widmer no campo específico da música fílmica, já que não se

tem notícia, até o presente momento, de alguma outra produção audiovisual disponível<sup>151</sup> na qual ele tenha colaborado como compositor.

## 6.5 RECOMENDAÇÕES

A execução eletrônica de peças musicais por programas de edição de partituras apenas se aproximam do seu resultado musical real e ainda assim de modo tosco. Por isso, pesquisas em composição musical seriam muito beneficiadas se contassem com o envolvimento de conjuntos musicais ligados oficialmente à universidade ou viabilizados por ela, em atividades experimentais rotineiras e não apenas em concertos eventuais e, ainda assim, frutos de iniciativas individuais.

As diversas unidades universitárias especializadas em cursos de arte deveriam exercer suas atividades acadêmicas rotineiramente de modo interdisciplinar, uma vez que, essa forma de atuação pedagógica resultaria em conteúdos mais ricos, vivências enriquecedoras, além de favorecer o surgimento de parcerias artísticas com possíveis conseqüências profissionais.

---

<sup>151</sup> Em entrevista concedida a esse pesquisador (Apêndice A), Chico Liberato se refere à outra parceria audiovisual com Widmer que, embora restaurado, na avaliação de Liberato não conservou muito da música original (“Deus não está Morto”, de acordo, com C. Liberato deve ser o nome do filme, já que ele não se lembra).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Capistrano. **Capítulos de História Colonial**. Bahia: Sociedade Capistrano Abreu no Estado da Bahia, 1934.

ADORNO, Theodor; EISLER, Hanns. **Composing for the Films**. New York: Oxford University Press, 2007.

ANDREW, J. Dudley. **As Principais Teorias do Cinema. Uma Introdução**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ANDRADE, Manuel Correia de. Sertão ou Sertões: Uma Homenagem a Euclides da Cunha. In: \_\_\_\_\_. **Litoral e Sertão: Natureza e Sociedade no Nordeste Brasileiro**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006.

ANDRADE, Mário. **Música, Doce Música**. São Paulo: Livraria Martins, 1963.

ANIMA Mundi 2013. **Galileu**, Rio de Janeiro: Editora Globo, nº 265, p. 11, ago. 2013

ARRUDA, Geraldo Clesio Maia. Trabalho, Riqueza e Dominação no Sertão do Nordeste do Brasil. **Cadernos do Ceas**, Salvador, n. 219, p. 43-62, set/out. 2005

\_\_\_\_\_. Representação do Sertão Miserável e Dominação do Sertanejo. **Fundação Edson Queiroz**, Universidade de Fortaleza. Disponível em: <<http://www.unifor.br/notitia/file/1545.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2011.

AUMONT, Jacques et al. **A Estética do Filme**. São Paulo: Papyrus, 2008.

BAS, Júlio. **Tratado de la Forma Musical**. 2º ed. Buenos Aires: Ricordi Americana.

BAZIN, André. **What is Cinema?** Vol. I. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1967.

\_\_\_\_\_. **What is Cinema?** Vol. II. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1971.

BEAUCHAMP, Robin. **Designing Sound for Animation**. San Francisco: Focal, 2005.

BORDENAVE, Juan E. Diaz. **Além dos meios e mensagens: Introdução à comunicação como processo, tecnologia, sistema e ciência**. Petrópolis: Vozes, 1983.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film Art: An Introduction**. Boston: Mc Graw Hill, 2008.

BOWMAN, Wayne D. **Philosophical Perspectives on Music**. New York and Oxford: Oxford University Press. 1998.

BRANCO, Samuel Murgel. **Caatinga: A Paisagem e o Homem Sertanejo**. São Paulo: Moderna, 1998.

BRANIGAN, Edward. **Narrative, Comprehension and Film**. New York: Routledge, 1992.

BROWN, Royal S. **Overtones and Undertones: Reading Film Music**. Berkeley: University of California, 1994.

BURNS, Edward McNall. **História da Civilização Ocidental**, v.1. Rio de Janeiro: Globo, 1966

CABRERA, Júlio. **O Cinema Pensa: Uma Introdução à Filosofia através dos Filmes**. Rio de Janeiro: Rocco. 1999.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo Alemão. In: \_\_\_\_\_. **História do Cinema Mundial**. 7.ed. Campinas: Papirus. 2011. Cap. 2, p. 55-88.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. Surrealismo. In: \_\_\_\_\_. **História do Cinema Mundial**. 7.ed. Campinas: Papirus. 2011. Cap.5, p. 143-155.

CARDOSO, Ciro Flamarion. **Narrativa, Sentido, História**. São Paulo: Papirus, 1997.

CARPENTIER, Alejo. **Villa-Lobos**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1991.

CARVALHO, Maria do Socorro. In: \_\_\_\_\_. **História do Cinema Mundial**. 7.ed. Campinas: Papirus. 2011. Cap.11, p.289-309.

CASTRO, Josué de. **Death in the Northeast**. New York: Vintage Books, 1969

CAZNOK, Yara Borges. **Entre o Audível e o Visível**. São Paulo: UNESP, 2008.

CESAR, Elieser. Pedro Beato. In: \_\_\_\_\_. **Memórias da Bahia II**. Salvador: Empresa Baiana de Jornalismo, jan. 2004. p. 6-29.

CHION, Michel. **Audiovision: Sound on Screen**. New York: Columbia University Press, 1994.

CHUA, Daniel K. L. **Absolute Music and the Construction of Meaning**. Cambridge: Cambridge Press, 1999.

COHEN, Annabel J. Music as a Source of Emotion in Film. In: \_\_\_\_\_. **Music and Emotion: Theory and Research**. Oxford and New York: Oxford University Press, 2006. Cap. 11, p. 249-272.

COHEN, H.F. **Quantifying Music**. Netherlands: D. Reidel Publishing Company, 1984

COHN, Richard. Introduction to Neo- Reimannian Theory: A Survey and a Historical Perspective. **Journal of Music Theory**. Vol. 42, nº 2, Autumn, 1998. Disponível em: <<http://recherche.ircam.fr/equipes/repmus/mamux/Cohn%20Intro%20Neo-R.pdf>> Acesso em: 24/09/2016

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In: \_\_\_\_\_. **História do Cinema Mundial**. 7.ed. Campinas: Papirus. 2011. Cap. 1, p. 17-52.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões: Campanha de Canudos**. São Paulo: Ática, 2004.

DAVIES, John Booth. **The Psychology of Music**. Stanford: Stanford University Press, 1990.

DAVIS, Richard. **Complete Guide to Film Scoring: The Art and Business of writing music for Movies and TV**. Boston: Berklee, 1999.

DOLAN, Robert Emmett. **Music in Modern Media**. USA: Schirmer, 1967.

DOOLING, Robert J. II and Stewart H. Hulse. **The Comparative Psychology of Audition**. New Jersey: Lawrence Erlbaun, inc. Publishers, 1989.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

ECO, Humberto. **As Formas do Conteúdo**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. **A Estrutura Ausente**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

\_\_\_\_\_. **Tratado Geral de Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

\_\_\_\_\_. **Obra Aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

EISLER, Hans and ADORNO, Theodor. **Composing for Films**. New York: Oxford University Press, 1947.

FABRIS, Mariarosaria. Neorealismo Italiano. In: \_\_\_\_\_. **História do Cinema Mundial**. 7. ed. Campinas: Papyrus. 2011. Cap.8, p. 191-219.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

\_\_\_\_\_. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande e Senzala: Formação da Família Brasileira Sob o Regime da Economia Patriarcal**. São Paulo: Global, 2006.

GALEFFI, Romano. **Fundamentos da Criação Artística**. São Paulo: Melhoramentos. 1977.

GARDIES, René. **Compreender o Cinema e as Imagens**. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.

GIGERENZER, Gerd. **O Poder da Intuição: O Inconsciente Dita as Melhores Decisões**. Rio de Janeiro: BestSeller, 2009.

GUIMARÃES, Roberto Lyrio Duarte. **Primeiro Traço: Manual Descomplicado de Roteiro**. Salvador: EDUFBA, 2009.

GOMES, Andreia Prieto. **História da Animação Brasileira**. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.cenacine.com.br/wp-content/uploads/historia-da-animacao-brasileira1.pdf>> Acesso em: 23. nov. 2013

GOMES, Salatiel Ribeiro. **História e Cinema: Sertão e Redenção em Deus e o Diabo na Terra do Sol**. São Paulo: Annablume, 2011.

GOMES, Wellington. **Grupo de Compositores da Bahia: Estratégias Orquestrais**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2002

GOMES, Wilson. Metáforas da Diferença: A Questão do Inteiramente Outro a Partir da Teoria da Realidade como Construção. **Trans/Form/ Ação: Revista de Filosofia**. São Paulo: UNESP, v. 15p. 131-148, 1992.

\_\_\_\_\_. Estratégias de Produção de Encanto. O Alcance Contemporâneo da Poética de Aristóteles. **Textos de Cultura e Comunicação**. BA:, v.35, p. 99-125, 1996.

\_\_\_\_\_. Príncípios de Poética: com ênfase na poética do cinema. In: PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V. (Org.). **Comunicação, Representação e Práticas Sociais**. Rio de Janeiro, 2004, p. 93-125, 2004.

\_\_\_\_\_. La Poética Del Cine y La Cuestión Del Método en el Análisis Fílmico. **Significação**. Curitiba, v. 21, n. 1, p. 85-106, 2004.

GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies: Narrative Film Music**. Bloomington and London: Indiana University Press, 1987.

GREEN, Douglas M. **Form in Tonal Music**. Chicago: Ed. Holt, Rinehart and Winston, 1979.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V. **A History of Western Music**. New York: W.W. Norton e Company, Inc., 1996.

GUYTON, Arthur C. **Tratado de Fisiologia Médica**. Rio de Janeiro: Interamericana, 1984.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

JASMIN, Élise. **Cangaceiros**. São Paulo: Terceiro Nome, 2006.

JOHNSON, Dale L. **The Sociology of Change and Reaction in Latin America**. New York: The Bobbs –Merrill Company, Inc. 1973

JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. **Lendo as Imagens do Cinema**. São Paulo: SENAC, 2009.

KARL, Gregory. **Structuralism and Musical Plot**. *Music theory spectrum*. V.19, n.1, p. 13-34.

KOMPANEK, Sonny. **From Score to Screen: Sequencers, Scores, & Second Thoughts: The New Film Scoring Process**. New York: Schirmer Trade Books, 2004.

KOSTKA, Stefan. **Materials and Techniques of Twentieth-Century Music**. New Jersey: Prentice Hall. 1990.

KRAMER, Jonathan D. **The Time of Music: New meanings, New Temporalities, New Strategies**. New York and London: Schirmer Books, 1988

KRAUSZ, Michael (coord.). **The Interpretation of Music: Philosophical Essays**. Oxford: Oxford University Press, 2001.

LEAL, Wills. **O Nordeste no Cinema**. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 1982.

LEITCH, Thomas. **Crime Films: Genres in American Cinema**. New York: Cambridge University Press, 2004.

LEVINSON, Jerrold. Film Music and Narrative Agency. In: **Contemplating Art: Essays in Aesthetics**. Oxford: Oxford University, 2006, p. 146 -167.

LERDAHL, Fred and JACKENDOFF, Ray. On The Theory of Grouping and Meter. **The Musical Quarterly**. New York. Vol. LXVII, N°4. pp. 479-506.

\_\_\_\_\_. **Tonal Pitch Space**. Oxford University Press. New York, 2001

LIMA, Larissa Martins. **O Bahia-Concerto Op. 17, de Ernst Widmer: Uma Abordagem Pianística**. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), Brasília – 2006

LIMA, Paulo Costa. **Ernst Widmer e o ensino de Composição musical na Bahia**. Salvador. FAZCULTURA/COPENE, 1999.

\_\_\_\_\_. **Estrutura e Superfície na Música de Ernst Widmer: As Estratégias Octatônicas**. 2000. 448 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000

\_\_\_\_\_. **Composition and Cultural Identity in Bahia**. *Sonus : A Journal of Investigations into Global Music Possibilities*, 2001.

\_\_\_\_\_. **Composition in Bahia, Brazil: Ernst Widmer and his Octatonic Strategies**. *Revista Latin de Música American Latino Music Americana Review*. V.22 n.2 p.157- 182, 2001.

MAIA, Gerda Nickel. **Caatinga: Árvores, Arbustos e suas Utilidades**. São Paulo: D&Z Computação Gráfica e Editora, 2004.

MAIA, Guilherme. **Alguns Aspectos da Música no Cinema Moderno Brasileiro: A Música de Villa-Lobos Presente nas Trilhas Sonoras do Cinema Novo**. Cachoeira: 2010. Disponível em: <<http://www.ufrb.edu.br/cinecachoeira/2010/11/alguns-aspectos-da-musica-no-cinema-moderno-brasileiro/>>, Acesso em 24/09/2016.



MALAFAIA, Wolney Vianna. O Mal-Estar da Modernidade: o Cinema Novo Diante da Modernização Autoritária (1964-1984). In: \_\_\_\_\_. **Cinema-História: Teorias e Representações Sociais no Cinema**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. P. 201-217.

MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. In: \_\_\_\_\_. **História do Cinema Mundial**. 7.ed. Campinas: Papirus. 2011. Cap.9, p.221-252.

MARLOCH, Leandro. **Guia Politicamente Incorreto da História do Brasil**. São Paulo: Leya, 2009.

MARTINS, Fernanda A. C. Impressionismo Francês. In: \_\_\_\_\_. **História do Cinema Mundial**. 7.ed. Campinas: Papirus. 2011. Cap.3, p. 89-108.

MASCARELLO, Fernando. Film Noir. In: \_\_\_\_\_. **História do Cinema Mundial**. 7.ed. Campinas: Papirus. 2011. Cap.7, p.177-188.

\_\_\_\_\_. Cinema Hollywoodiano Contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. **História do Cinema Mundial**. 7.ed. Campinas: Papirus. 2011. Cap. 13, p. 333-360.

MEYER, Leonard B. **Emotion and Meaning in Music**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1984.

MONELLE, Raymond. **Linguistics and Semiotics in Music**. London: Harwood Academic Publishers, 1992. (Contemporary Music Studies; v. 5)

MOREIRA, Igor Antonio Gomes. **O Espaço Geográfico: Geografia Geral e do Brasil**. São Paulo: Ática, 1979.

\_\_\_\_\_. **O Espaço Geográfico: Geografia Geral e do Brasil**. São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. **Geografia Nova: O Espaço Brasileiro**, v.2. São Paulo: Ática, 1995.

MOTA, Marcus. **Dramaturgia Fílmica**. Disponível em:

<<http://www.portalabrace.org/ivreuniao/GTs/Teorias/Dramaturgia%20Fílmica%20-%20Marcos%20Mota.pdf>> Acesso em 27 mai. 2010.

MOTTE, Diether de la. **The Study of Harmony. An Historical Perspective**. Dubuque: W.M.C. Publishers, 1991.

MUNIZ, Cellina Rodrigues. A Leitura de Identidade Nordestina no Livro Didático: Um Exemplo de Prática Excludente de Ensino. **Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Educação**. Disponível em:

<[http://www.fe.ufrj.br/artigos/n3/numero3-leitura\\_de\\_identidade.pdf](http://www.fe.ufrj.br/artigos/n3/numero3-leitura_de_identidade.pdf)>. Acesso em: 10 jun. 2011.

NEVES, Erivaldo Fagundes. **Uma Comunidade Sertaneja: da Sesmaria ao Minifúndio. Um Estudo de História Regional e Local.** Salvador: EDUFBA; Feira de Santana: UEFS, 2008.

\_\_\_\_\_. (org.). **Sertões da Bahia: Formação Social, Desenvolvimento Econômico, Evolução Política e Diversidade Cultural.** Salvador: Arcádia, 2011

NIETZSCHE, Friedrich. **A Origem da Tragédia.** Lisboa: Guimarães, 1988.

NIMER, Edmon. **Climatologia no Brasil.** Rio de Janeiro: IBGE, Departamento de Recursos Naturais e Estudos Ambientais, 1989.

NOGUEIRA, Ilza Maria Costa. **Ernst Widmer: Perfil Estilístico.** Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1997.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II: Gêneros Cinematográficos.** Labcom books: Covilhã, 2010.

NYDAHL, Ole. **Como as Coisas São: Uma Introdução Contemporânea ao Ensino Budista.** Porto Alegre, 2007.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação.** Petrópolis: Vozes. 2001

PAIVA, Claudio Cardoso. **Imagens do Nordeste Brasileiro na Idade Mídia. Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação.** Disponível em:  
<<http://www.bocc.ubi.pt/pag/paiva-claudio-cardoso-imagens-nordeste-brasileiro.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2011.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos.** São Paulo: Perspectiva. 2008

PISTON, Walter. **Harmony.** New York and London: W.W. Norton and Company, 1987.

\_\_\_\_\_. **Counterpoint.** New York and London: W.W. Norton and Company, 1947.

PRINCE, Gerald. **Dictionary of Narratology.** Nebraska: University of Nebraska Press. 2003.

PUCCI Jrº, Renato Luiz. Cinema Pós-Moderno. In: \_\_\_\_\_. **História do Cinema Mundial.** 7.ed. Campinas: Papirus. 2011. Cap.14, p. 361-378.

\_\_\_\_\_. **Cinema Brasileiro Pós-Moderno: O Neon-Realismo**. Porto Alegre: Sulina, 2008

RAMOS, Arthur. **As Culturas Negras no Novo Mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.

RAPAPORT, David. **Emotions and Memory**. New York: International Universities Press, 1950.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RIMMON-KENAN, Shlomith. **Narrative Fiction: Contemporary Poetics**. London and New York: Routledge, 1983.

ROBINSON, Jenefer. **Music and Meaning**. Ithaca and London: Cornell University Press, 1997.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

\_\_\_\_\_. **Eztetyka da Fome**. Rio de Janeiro. Disponível em:  
<[http://www.tempoglauber.com.br/t\\_estetica.html](http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html)> Acesso em: 18 jun. 2011.

\_\_\_\_\_. **Uma Estética da Fome**. Disponível em:  
<[http://www.dopropriobolso.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=151:glauber-rocha-uma-estetica-da-fome&catid=51:cinema&Itemid=54](http://www.dopropriobolso.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=151:glauber-rocha-uma-estetica-da-fome&catid=51:cinema&Itemid=54)> Acesso em: 18 jun. 2011.

ROEDERER, Juan G. **Introduction to The Physics and Psychophysics of Music**. New York: Ed. Springer-Verlag. 1979.

ROSEN, Charles. **Sonata Forms**. New York and London: W.W. Norton and Company, 1988.

ROWEL, Lewis. **Thinking About Music: An Introduction to the Philosophy of Music**. Massachusetts: The University of Massachusetts Press. 1984.

SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos: Processos Composicionais**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.

SALZMAN, Eric. **Introdução à Música do Século XX**. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.

SARAIVA, Leandro. Montagem Soviética. In: \_\_\_\_\_. **História do Cinema Mundial**. 7.ed. Campinas: Papirus. 2011. Cap. 4, p. 109-141.

\_\_\_\_\_ e CANITO, Newton. **Manual de Roteiro ou Manuel, o Primo Pobre dos Manuais de Cinema e TV**. São Paulo: Conrad, 2010.

SEASHORE, Carl E. **In Search of Beauty in Music. A Scientific Approach to Musical Esthetics**. Connecticut: Greenwood Press Publishers.

\_\_\_\_\_. **Psychology of Music**. New York: Dover Publications, inc., 1967.

SEIXAS, Luís Cláudio Pires. **OXALUFÃ: Um Estudo a Partir da Relação Entre Mito e Música: Memória de uma Composição Musical Programática**. 2006. 186 f. Dissertação (Mestrado em Composição Musical) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006

\_\_\_\_\_ Nanook Ensemble: Por Dentro da Orquestra. Disponível em: <http://www.ufrb.edu.br/cinecachoeira/2013/05/nanook-ensemble/>>. Acesso 03 mar.2014

SERAFINE, Mary Louise. **Music as cognition: the development of thought in sound**. New York: Columbia University Press, 1988.

SERRA, Ordep José Trindade. **O Simbolismo da Cultura**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1991.

SMITH, Jeff. Unheard Melodies? A Critique of Psychoanalytic Theories of Film Music. In: BORDWELL, David e CARROL, Noel (Org.). **Post-Theory Reconstructing Film Studies**. Wisconsin: University of Wisconsin, 1996. P. 230 – 247.

\_\_\_\_\_.Movie Music as Moving Music: Emotion, Cognition, and the Film Score. In:\_\_\_\_\_. **Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion**. Washington D.C. Johns Hopkins University Press , 1999. 146-167.

STAM, Robert. Introdução à Teoria do Cinema. Campinas: Papirus. 2010

STRAUSS, Joseph N. **Introduction to Post-Tonal Theory**. 2nd. ed. New Jersey: Prentice Hall. 2000.

STRAVINSKY, Igor. **Poética Musical em 6 Lições**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

SWANWICK, Keith. **Musical Knowledge: Intuition, Analysis and Music Education**. New York: Routledge, 2005.

TAVARES, Luís Henrique Dias. **História da Bahia**. São Paulo: Ed. Da UNESP; Salvador: EDUFBA 11ª ed, 2008.

\_\_\_\_\_. **História da Bahia**. São Paulo: Ed. Da UNESP; Salvador: EDUFBA 10ª Ed., 2001.

\_\_\_\_\_. **História da Bahia**. São Paulo: Ática 8ª ed., 1987.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio Sobre Análise Fílmica**. Campinas: Papyrus, 2009.

VIDOTTO, Ednamar Fontana. **Literatura de Cordel e Xilogravura**. Disponível: <<http://www.nest.ceart.udesc.br/wp-content/uploads/2013/03/artigo-Ednamar.pdf>> Acesso: 03 mar. 2014.

VILLA, Marco Antonio. **Canudos: O Povo da Terra**. São Paulo: Ática, 1995.

VUGMAN, Fernando Simão. Western. In: \_\_\_\_\_. **História do Cinema Mundial**. 7.ed. Campinas: Papyrus. 2011. Cap.6, p.159-175.

WALTER, Heinrich. **Vegetação e Zonas Climáticas: Tratado de Ecologia Global**. São Paulo: EPU, 1986.

WIDMER, Ernst. **Sertania, Sinfonia do Sertão, Opus 138**. Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Bahia. Regência: Ernst Widmer, Voz: Adriana Lys, Violão: Leonardo Boccia. Salvador, 1983. 1 disco sonoro (Ca. 45min.), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

\_\_\_\_\_. **Sertania, Sinfonia do Sertão, Opus 138**. Salvador: Partitura manuscrita, 1983. 1 partitura (44 p.). Voz, Violão Solo e Orquestra Sinfônica.

\_\_\_\_\_. **Problemas da Difusão Cultural**. In: **Cadernos de Difusão Cultural da UFBA**. Salvador, n.5. 76p.

\_\_\_\_\_. **Paradoxon Versus Paradigma: Falsas Relações**. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 1988.

\_\_\_\_\_. Travos e Favos. **ART: Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia**, Salvador, n.013, p. 63, abr. 1985

\_\_\_\_\_. Bordão e Bordadura. **ART: Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia**, Salvador, jan./mar. 1982, n. 004, p. 9.

\_\_\_\_\_. Anton Walter Smetak. **ART: Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia**, Salvador, abr. 1984, n. 010, p. 5.

\_\_\_\_\_. Cláusulas e Cadências. **ART: Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia**, Salvador, ago. 1984, n. 011, p. 5.

ZAMACOIS, Joaquin. **Curso de Formas Musicales**. Barcelona: Editorial Labor S.A., 1979.

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

ABOIO. Direção: Marília Rocha. Direção de Produção: Deile Vassalo e José Ferraz. Produção Executiva: Helvécio Marins Jrº e Marília Rocha. Produtoras Associadas: Camila Groch e Keyla Pitanga. Co-Produção: Grupo Novo de Cinema e TV e Laboratório Cinema. Trilha Sonora Original: O Grivo. Montagem: Clarissa Campolina. Minas Gerais: Teia, Inema, Grupo Novo de Cinema e TV. DVD (71 min.), son, color.

BERLIM Sinfonia da Metrópole. Direção: Walter Ruttmann. Argumento: Carl Mayer. Operador de Câmera: Karl Freund. São Paulo: Continental Home Vídeo. 1 DVD (63 min.), son., color.

BOI Aruá. Direção: Chico Liberato. Trilha Sonora: Ernst Widmer. Roteiro: Alba Liberato. Canções: Elomar Filgueira, Carlos Pitta e Robério Soares. Animadores: Chico Liberato, Antonio José Cassiano, Paulo Ricardo Xavier. Produção para Digitalização: Oscar Dourado. Assistente de Produção: João Liberato. Salvador: 2004 1 DVD, son., color.

O VIOLINO Vermelho. Direção: François Girard. Produção: Niv Fichman. Intérpretes: Samuel L. Jackson, Greta Scacchi, Jason Flemyng, Don McKellar e outros. Música: John Corigliano Escrito por: Don McKellar e François Girard. 1998. 1 DVD (130 min.). son., color.

UM Corpo que Cai. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred J. Hitchcock Productions Inc. e Paramount Pictures Corporation, Intérpretes: James Stewart,, Kim Novak e outros. 2007. 1 DVD (129 min.), son., color.

## APÊNDICES



**APÊNDICE A - Entrevista com Chico Liberato (Francisco Liberato de Matos). Diretor e animador do filme “Boi Aruá”**

Entrevista realizada no “Liberato Estúdio”, localizado no bairro da pituba, na cidade do Salvador, na tarde de 12 de março de 2010.

**Seixas:** Que significa Boi Aruá? Parece que é uma história folclórica...

**Liberato:** O Boi Aruá está referenciado em histórias da caatinga nordestina, das feiras, da literatura de cordel... Então, por séculos se falou desse mito do boi. Universal essa questão do mito do boi e tem várias histórias sobre o boi. O boi impossível de ser pegado, o boi que desafia... É porque esse é o grande motivo da população. Ela pega ou não pega o boi. Quem era o grande vaqueiro? Era aquele que sabia vaquejar, que pegava os bois mais valentes... Porque eles eram criados soltos e ficavam selvagens. Então, se criou vários mitos sobre o boi. O boi que ninguém conseguia pegar, ‘que era bravíssimo. Se transformava... Tem esse boi encantado. Boi mandingueiro. Boi Marruá. Marruá é o que se diz, assim, um boi valente. E aí a gente se inspirou já em coisas mais recentes. Boi Aruá que é uma variação do boi Marruá. Tem vários livros publicados e cordel sobre o Boi Aruá, ma o importante é pegar um personagem mitológico que nos desse possibilidade de botar nossa imaginação pra fora e a imaginação do povo nordestino, porque quando ele vê essas histórias de cordel, que tem esses mitos, essas coisas assim, transcendentais, é que encanta eles.

**Seixas:** O mito, normalmente, fala muito alto...

**Liberato:** Fala.

**Seixas:** Nesse caso, do Boi Aruá, o que acontece quando o vaqueiro encontra o boi? No filme o vaqueiro encontra. O que acontece nesse momento?

**Liberato:** Veja bem: O que a gente procurava botar é que o boi vai ser o fruto do reencontro do fazendeiro consigo mesmo. Porque as pessoas têm o ego inflacionado, muito prepotentes. Tem que ter um caminho pra ele retomar seu verdadeiro ser. E só sendo desafiado e desmoralizado pra isso ocorrer. Então, o boi é essa grande motivação, que vai desafiar ele. Ele é deadfiado justamente num momento onde ele tem mais oportunidade de ‘tá se exibindo para os seus súditos, o pessoal da fazenda e ele vão se abatendo... E o boi vai pra lá e desafiando cada vez mais. Quando ele pensa que não, o boi aparece. Boi surge e surge, assim, de uma maneira muito forte, com aquelas transformações que ele não é mais o boi. Cada vez vai aparecendo mais forte e ele (o vaqueiro) vai sentindo que não é um simples boi. É um boi Barruá, valente... Não é um boi transcendente.

E tem pessoas aqui, de velho... Meu pai-de-santo que diz: “esse boi não é de verdade, esse boi é encantado”. Não é só isso. E dizem aqueles palavrórios todos. Muito significativo. Ele se abate e é derrotado pelo boi. Então, o filme diz assim: o papagaio aparece e diz: “Deus primeiro, o boi segundo e você por derradeiro, fazendeiro”. Então sempre ‘tava nesse lugar. Na hora que ele se humilha, que ele se reencontra, que ele

perde a arrogância dele, ele aí se entrega ao desconhecido e resolve ir enfrentar o boi com humildade. Tanto que todos os vaqueiros da região vêm.

Elomar canta aquela bela canção, que é uma síntese da sua saga. Ele vai humildemente, no cavalo, já todo estropiado e aí o papagaio aparece pra ele e diz: “fazendeiro, fazendeiro, o Deus por primeiro, você em seguida e o boi por derradeiro”. Quer dizer, já coloca ele logo em seguida de Deus, porque Ele ‘tá com o ego dele, que era inflacionado, no lugar certo de ser ele, de compreensão, de humildade... Aí o cavalo volta a ser o que era. Porque tudo na vida, também... Tem uma coisa, assim, em meus trabalhos. Os sonhos, o real e o irreal, o imaginário tudo está, aí, se interligando. Ninguém sabe o que é real e o que não é... Que é a própria vida. O real é mais significativo porque (risos) ‘tá vivendo, não é? O importante a dizer é que ele retoma. Então, o boi, foi um fator importantíssimo pra ele voltar a ser o que deve ser. Um homem de liderança. Ele retoma a família... Então ele se reencontrou. Quando ele se reencontrou, ele se encontrou com a natureza que ‘tá em volta dele.

**Seixas:** Eu queria que o Sr<sup>o</sup> falasse um pouco da concepção da trilha sonora. Widmer começou a trabalhar a partir de alguma indicação sua ou ele recebeu as imagens e, a partir, delas ele trabalhou?

**Liberato:** Olha, o Widmer... Eu tive muitos contatos com ele. Fizemos trabalhos juntos... na época que a Escola de Música<sup>152</sup> fazia sempre recitais, ali na reitoria<sup>153</sup> e ele ‘tava sempre junto com meu trabalho e tal... Tinha um amigo meu que era compositor, que esteve nesse período aqui, o Rufo Herrera. Então todos os filmes meus, anteriormente, a trilha sonora era feita pelo Rufo e agente ‘tava sempre dialogando com Widmer. Widmer ia sempre lá em casa e sempre mostrou uma vontade de trabalhar com esse tema. Widmer era uma pessoa, assim, muito aberta mesmo. Com toda aquela formação acadêmica, com aquelas coisas todas... Eu via o interesse nas coisas, nele, como era. Então o Rufo depois viajou, e tal... Fizemos um primeiro com ele<sup>154</sup>, um curta metragem.

**Seixas:** Como é o nome (desse filme)?

**Liberato:** Eu acho que era “Deus não está morto”. Ele fez a trilha sonora. Muito boa!

**Seixas:** Era (um filme) de animação, também?

**Liberato:** De animação, também. Eu ‘tava em Encarnação. [pra] “pegar” um pedaço da festa de carnaval e esse filme se estragou. Foi [feito] em Super Oito. É engraçado o seguinte: eu fiz [o filme] com a câmara do irmão dele que tinha falecido. Ele me deu essa câmara de presente, uma Super Oito.

**Seixas:** Então [o filme] misturava animação com imagens...

---

<sup>152</sup> Escola de Música da UFBA

<sup>153</sup> Salão Nobre da Reitoria da UFBA

<sup>154</sup> Widmer

**Liberato:** Ao vivo, também, né? Então ele fez essa trilha [que] depois se estragou. O Banco Itaú [a] recuperou, mas não [a] recuperou bem. Pouco se ouve a trilha. Muito ruim... Tanto que eu vi o filme e digo, olha, não adiantou o banco ter feito esse negócio. Exibiram lá em São Paulo junto com outros [filmes] recuperados... Eu tinha tido essa experiência de fazer e ele... (risos) me deu a câmera pra gente fazer juntos. Então, o contato com Widmer já existia há algum tempo.

**Seixas:** A trilha também rendeu alguma música, que tivesse um nome em separado?

**Liberato:** Rendeu. Então aí começamos a falar. Eu disse: “Widmer, eu penso em fazer essa história, tal e tal... mostramos o roteiro pra ele e, aí, ele começou a se motivar por essa coisa toda. Na época que eu ‘tava pesquisando pra fazer o roteiro do filme mesmo, definitivo... nós ganhamos um concurso nacional. O filme foi escolhido num edital nacional e a gente ganhou pra fazer... na época eu já tinha convidado ele... ele me deu um gravadorzinho... emprestou um gravador que ele tinha. Muito potente e... Era pequeno. Qualquer pessoa trabalhava, mas dava um bom material. E eu levei para o interior. Aí fui pra Quembrenghém, Cocorobó (risos), esses lugares todos aí... Uauá... gravando coisas, gravando tudo.

**Seixas:** Quembrenghém?

**Liberato:** Quembrenghém (risos)... E ainda tem Quemgrehém (risos), Uauá, Xique-xique, Cocorobó... Aquelas cidades maravilhosas aí que eu me encanto e ele... Quando voltei dei a música pra ele. O gravador, né?

**Seixas:** O sr<sup>o</sup> gravou sons...

**Liberato:** Gravei... Fiz minhas fotografias, pra referenciar o trabalho...

**Seixas:** O sr<sup>o</sup> gravou sons dos lugares...

**Liberato:** Sons dos lugares. Todas as festas, aquele pessoal... Chegava de noite, numa casa, assim... Onde é que tem um tocador de sanfona? Tem fulano, o Zé de Tobe... Aí traziam [ele], a gente armava o samba... Gravava... E ele ficou com esse material. Ele ficou contentíssimo. Eu sabia que ele ia ficar muito contetnte. E ele fez uma peça: “Modos Nordestinos<sup>155</sup>”.

**Seixas:** Essa [peça] “Modos Nordestinos” tem a ver com esse filme?

**Liberato:** Não, mas foi nesse período que ele começou a se entusiasmar pelos modos nordestinos.

**Seixas:** A gente ‘tá falando de que época, mais ou menos?

**Liberato:** Esse filme tem 25 anos. Há 25 anos é que eu tive esse contato com Widmer. Ele ia lá em casa... Tinha um pé de pitangueira, ele subia (risos)... Ele não sabia nem

---

<sup>155</sup> Chico Liberato, como se verá adiante, não tem certeza se Modos Nordestinos é o nome da peça a qual ele se refere.

subir porque era alto... Então ele, nesse período, fez essa música, Modos Nordestinos. Não sei exatamente o nome dessa peça dele. Ele ganhou vários prêmios em Brasília, Três prêmios: 1º, 2º e 3º, com Modos Nordestinos e eu senti na música que já tinha essa essência da música nordestina.

**Seixas:** Com relação ao filme “Boi Aruá”, o Sr<sup>o</sup> Passou as imagens pra Widmer e, além delas, deu alguma outra indicação?

**Liberato:** Veja bem: depois dessa<sup>156</sup>, aí nós começamos a trabalhar pra fazer o Boi Aruá. Ele tinha uma pessoa lá no governo a quem ele propôs que faria a música do filme e o governo pagaria tudo. As despesas... Essas coisas todas. Quer dizer: ele cuidando de um lado e eu cuidando de outro, da parte da imagem. A dele saiu, a minha também foi saindo, mais devagar e ele fez *Sertania*, que é a trilha sonora de Boi Aruá. Ela é a própria.

**Seixas:** Ele fez *Sertania* e ela virou trilha ou...

**Liberato:** Ele já fez em função do Boi Aruá, só que o filme foi atrasando, mas ele montou a *Sertania*. *Sertania* pronta, sabendo que ia pro Boi Aruá... Nossa equipe, naquela época, não trabalhava assim<sup>157</sup>, não. Ele ia lá em casa, todo mundo entrava num socavão (risos)... Ainda tem gente que trabalhou [no Boi Aruá na equipe atual]... Ele foi lá e a coisa foi concomitantemente. Tanto que antes de passar para o Boi Aruá Lia Robatto fez uma dança em cima da *Sertania*.

Lia, quando ‘tava montando a dança... Veja como a coisa ‘tava trabalhando, assim, integrada. Ela ia lá em casa ver os desenhos... Ela, quando recebeu, agora, a coisa de cidadã soteropolitana, falou dessa parte. Ela ia lá em casa ver os desenhos, a gente fazendo... pra inspirar a dança, e tal e aí montou. *Sertania* foi montada no T.C.A.<sup>158</sup> começando com aquele Bule-bule<sup>159</sup>. Até hoje eu tenho essa imagem na minha cabeça: Bule-bule naquele cortinado imenso, pequenininho, lá com o violão... E cantou pra todo mundo. Cantou “Ê boi encantado...” (cantando a canção tema de autoria de Elomar) e cantou o boi, todo, encantado, declamou aquela coisa, depois Lia entrou com a peça dançante. Então o que acontece é o seguinte... Mas, isso não tinha nada a ver com o filme ainda, desculpe. O filme ‘tava em processo paralelo, né? ‘cê vê que às vezes... Ia lá, ia cá, me dava idéias... Era todo mundo... O boi era nossa essência.

Quando as imagens do boi ficaram prontas, [ainda não] finalizadas, Widmer começou. Foi uma das coisas, assim, que causou uma admiração, nele, extraordinária, é que ele começou a montar na moviola. Não era [como] hoje, digital, não. Era todo aquele processo: quatro rolos com som aqui, trilha sonora acolá, voz de Alba<sup>160</sup> aqui, trilhas incidentais no outro rolo e as duas imagens do filme pra ir trabalhado.

**Seixas:** Duas?

<sup>156</sup> Ele se refere a peça Modos Nordestinos, de Widmer

<sup>157</sup> Assim, se refere ao modus operandi atual da sua equipe

<sup>158</sup> T.C.A. – Teatro Castro Alves, em Salvador.

<sup>159</sup> Bule-bule é o codinome de um Cantor local

<sup>160</sup> Alba Liberato é esposa de Chico Liberato e, também, roteirista do filme

**Liberato:** É, duas imagens. Então Widmer começou a ver, né? Trabalhando com a gente... Tuna Espinheira começou a trabalhar. Depois de certo tempo Widmer começou, ele mesmo, a fazer [n]a moviola. Widmer, da metade do filme pro final, passou a ser o montador de trilha (risos) de filme, em moviola. Dominou mesmo. Ele saía de lá, rapaz, duas horas da manhã. Lá onde está a Biblioteca Central<sup>161</sup>. Lá no terceiro andar tinha uma moviola que era de lá. Eu ficava com ele ali até tarde. Passava o dia a gente filmando e o filme ia saindo e ia levando pra lá... Ia montando, ia pro rio, voltava... Num processo incrível. Às vezes ele ‘tava montando... porque tem muitas inserções que ele fez na hora. Então tinha coisas, assim, que ele ... É... ‘tá faltando aqui, não ‘tá dando, esse trecho aqui, não ‘tá dando... Aí ele ligava pra equipe que ‘tava trabalhando com ele.

Olha, eu vi um personagem<sup>162</sup> extraordinário... Tanto que quando o filme apresentou, que veio aquele pessoal da Suíça e tudo... A minha grande referência em processos de trabalho é Ernst Widmer porque pega firme, faz com amor e não se queixa pra ninguém. Tinham coisas assim, que era pra gente estar se queixando e Widmer ali, pá, pá, pá...

Eu só vi o trabalho dele depois que o filme acabou. Porque eu senti a força dele. Porque foi um trabalho muito bom. A trilha sonora é muito elogiada. Ela dá um clima ao filme. Extraordinário, né? Tanto que no próximo,<sup>163</sup> João, meu filho, ‘tá querendo botar orquestra pela inspiração que foi trazida por esse trabalho com Widmer. É uma das coisas mais lindas que temos. Uma das coisas mais lindas do filme é a trilha sonora.

**Seixas:** É uma das coisas...

**Liberato:** (risos)

**Seixas:** O Sr<sup>o</sup> falou que ele ia vendo as imagens na moviola. Que duas imagens são essas?

**Liberato:** Tinha o negativo e o copião. Porque tinha que casar o negativo com o copião e depois ia pra montagem do negativo com a trilha sonora. Então aí a gente tinha que fazer junto com o cara da montagem, o Tuna Espinheira, que sabe fazer a leitura da numeração da borda, mas era assim... Widmer ‘tava à frente de tudo, ali.

**Seixas:** Esse filme, Boi Aruá, parece que já tinha alguma música meio pronta e ele foi vendo a imagem...

**Liberato:** A única coisa que foi escolha dele foi pra Elomar fazer a canção, que tem uma história interessante. Elomar nunca fazia canção que seria a canção-tema do filme. Eu ligava pra Elomar e ligava pra mulher dele, chamada Delmária... Nada que Elomar não aparecia e o filme ia andando... Quando chega mais ou menos no meio do filme, eu estou em casa, aí chega Elomar: “Chico...”, eu olho pra ele assim... “rapaz, Widmer ‘ta, assim, com a música do filme quase pronta e cadê, rapaz?” ele: “já ‘tá aqui” cadê? E olhei assim pra ver se tinha aquelas fitas<sup>164</sup>... não tinha. Ele aí disse assim: “tá aqui”,

<sup>161</sup> Biblioteca Central do Estado da Bahia, localizada no bairro dos Barris, em Salvador.

<sup>162</sup> Personagem aqui se refere a Widmer

<sup>163</sup> Próximo se refere ao seu novo filme, ainda em processo de finalização, no momento da entrevista, chamado “Ritos de Passagem”.

<sup>164</sup> Fitas: Liberato se refere a fitas cassete com a gravação da música

batendo a mão no peito. “tem um violão aí? (risos) eu disse: “tem”. O violão de Tito, meu filho, NE? Aí peguei o violão, ele pegou a música. (cantando) “Ê Boi encantado e aruá. Ê boi, quem haverá de pegar?”. Aí liguei pra Widmer. Gostei logo da música. “Rapaz, traga ele aqui agora”, widmer falou. Aí nós gravamos. Naquela mesma tarde. Widmer era assim. Saiu toda a textura de violão e voz. Ele mesmo foi no estúdio e gravou. As coisas eram resolvidas assim e pã, pã... as coisas iam saindo e Widmer à frente, porque aí já era ele que tinha que decidir tudo, né? Eu ficava apoiando as decisões em função da trilha sonora.

Aí tinha um rapaz, um cara da Paraíba... que tocou uma música, bem nordestina, no violão. Ele sozinho no violão... Eu disse: “Widmer ‘tá muito ocupado”... [o rapaz, então falou:] “Chico, por favor, mostra essa música pra Widmer”. Ele gravou naquelas fitas de rolo e aí mostrei à Widmer. Widmer disse: “vai entrar no filme”, aí botou (risos).

**Seixas:** Que música foi essa?

**Liberato:** A música ‘tá no filme. É um solo de violão. Composição do próprio rapaz... Ele era um paraibano que vivia aqui com a gente... vivia acompanhando lá o movimento do filme... Aí ele foi pra casa, compôs a música e ele mesmo tocou.

**Seixas:** É aquele violão solo?

**Liberato:** É aquele violão solo. Eu vou lhe dizer o nome dele... menino maravilhoso. Hoje ele ‘ta lá em Fortaleza, sempre se comunicando com a gente... Eu estou contando esse fato... de como Widmer estava aberto... Isso também é uma das coisas que eu procuro fazer. Eu estou aí trabalhando com o pessoal da edição...O pessoal [diz:] “Chico, isso assim, assim... vamos ver”... E aí chegam coisas maravilhosas.

Ele<sup>165</sup> viu primeiro parte do filme. Ele foi vendo algumas partes... Primeiro ele compôs a Sertania, que é a estrutura do filme. Aquele filme é Sertania. Ele trabalhou a criação de uma obra, uma sinfonia mesmo, que ele criou motivado pelo material que eu colhi no nordeste e da grande formação dele, de grande compositor. Mas, ele já estava em vistas que a gente ia fazer o Boi Aruá. Ele tinha visto o desenho... o *storyboard*<sup>166</sup> com quatrocentos desenhos. Ele fez a sinfonia e que era, o patrocínio dele, inclusive, do governo, pra fazer essa sinfonia. Essa parte econômica eu não entendo muito, não. Ele nem queria saber... Tanto que ele resolveu tudo com os recursos que vieram da Embrafilme. A parte dele ‘tava resolvida. E publicou Sertania, o C.D.<sup>167</sup> e, agora mesmo, quando a gente apresentou no T.C.A., que veio aquele pessoal da Suíça, aquela coisa toda... Primeiro a gente tocou Sertania. Aí até gente que ‘tava assistindo [dizia] “puxa que música estranha, parece uns gravetos...” (risos) ” eu digo, Cê vai ver os gravetos!”. Aí saíram... Primeiro ato, né? Aí quando voltou apareceu o filme com a sinfonia.

**Seixas:** Há mais alguma coisa em relação a trilha ou ao método de fazer o filme que o Srº esteja se lembrando? Talvez sobre a montagem...

<sup>165</sup> Ele aqui se refere à Widmer.

<sup>166</sup> Storyboard: ensaio em desenho das cenas do filme, que serve como guia para realização do mesmo.

<sup>167</sup> Na época a música foi lançada em disco L.P. (long play) de 33 rpm.

**Liberato:** Olha, tem vinte e cinco anos que a gente fez esse filme e a característica mais importante que eu acho é que apesar de Widmer já saber que era a trilha sonora, apesar de as imagens estarem sendo trabalhadas... A essência determinava o resultado. Tudo que aparecia, que correspondia à essência, tanto no áudio como no visual... É por isso que o filme é tão rico. E o filme, hoje, no meio cinematográfico, principalmente no meio de animação, é uma obra, assim... É a relíquia do cinema de animação. A primeira, praticamente, de temática brasileira... Tem muitos filmes, por aí, de animação, mas não são brasileiros. E continua sendo o único longa metragem <sup>168</sup>, que foi feito. No nordeste seja com que estilo for, é o único. Nisso nós ousamos e fizemos.

Estamos fazendo o segundo (risos) e aí, quem ‘tá fazendo a trilha é o seu colega João Omar e Elomar ‘ta fazendo a canção. Agora... Ainda o referencial é *Sertania*, que está na trilha do Boi Aruá. Isso é uma coisa que faço questão de dizer: É um dado novo para trilha sonora o que a gente já fez em Boi Aruá.

**Seixas:** Fazer uma trilha sonora com orquestra sinfônica é um projeto bastante audacioso por ser bem caro. Mas pelo que o Sr<sup>o</sup> falou, parece que Widmer viabilizou isso.

**Liberato:** Ele era o diretor de tudo e as pessoas, também, se motivaram muito. O João [Liberato] está querendo ver se nesse nosso [próximo filme] a gente pega a orquestra de jovens que estavam tocando bem e tal, mas é o que eu digo: Widmer abriu a porta.

**Seixas:** O Sr<sup>o</sup> falou em Elomar, mas Carlos Pitta e Robério Soares também participaram da produção musical, não foi?

**Liberato:** Robério Soares é o cara do solo de violão. Ele fez em casa um solo de violão caatingueiro mesmo, e apresentou à Widmer. Widmer gostou e pôs no filme. Carlos Pitta canta... é compositor de música popular... Widmer pediu a ele que arranjasse um forró<sup>169</sup>, que ele montasse um forró autêntico. Pitta ficou assim: “deixa comigo” e aí montou um forró autêntico que Widmer disse, assim: “aprovado”.

**Seixas:** Montou o forró, como?

**Liberato:** Ele escolheu as pessoas pra tocar. O tema do forró é antigo, dos forrós antigos... Ele montou aquilo ali. O que importava para Widmer era a intensidade, a autenticidade e montou com um cavaquinho, um bom zabumba<sup>170</sup>, um bom triângulo e tal... montou aquele trio. Me lembro que Pitta disse: “será que Widmer vai aprovar?”, eu disse: “você fez a autenticidade?” “Fiz” [disse Pitta]. Então ele vai aprovar [disse Liberato] (risos). Aí ele aprovou. Tem mais algum que você citou?

**Seixas:** Elomar, mas o Sr<sup>o</sup> já falou dele. Parece que vocês eram bem amigos, né?

**Liberato:** E ele é o grande referencial da cultura sertaneja.

<sup>168</sup> Liberato diz longa metragem, embora o filme tenha duração de uma hora, aproximadamente. (59 minutos e 16 segundos).

<sup>169</sup> Forró aqui se refere ao grupo que executa ritmos nordestinos dançantes.

<sup>170</sup> Zabumba: tambor grave usado na música nordestina pelos “trios de forró”, que são grupos normalmente compostos de Sanfona, zabumba e triângulo.

**Seixas:** Tem alguma coisa na ambientação que Widmer fez do nordeste que chame sua atenção de forma especial?

**Liberato:** Você fala em termos de criação auditiva?

**Seixas:** Com a música ele cria certo ambiente nordestino. Há aí alguma coisa que chame sua atenção de forma especial?

**Liberato:** Olha... Tem. Tem uma passagem que o personagem, o fazendeiro, vai enfrentar o boi pela última vez. Ele chega no espelho e ele vê a cara do boi na cara dele. E [ele] vai botando as indumentárias como se fosse um cavaleiro medieval. Botando o chapéu... Botando tudo. [Ele] desce as escadas. Quando ele vai descendo as escadas... Widmer cria uma tensão e aquela tensão Tcham !!! (imita o som do filme). A música assim... o som e aquele negócio e a mulher chega no final e diz: “vai e deixe de orgulho, filho de Deus.” Aí tem só música e ela sem nenhuma palavra. Fazendo aqueles gestos, aquelas coisas, assim. É de uma dramaticidade extraordinária. Isso em termos dramáticos. Agora, de lirismo, é o final do filme, quando a música vai tocando, os violinos e as flores vão se formando. Então... A parte dramática e [a] lírica são os expoentes, a meu ver. Agora... O filme todo é de uma maestria extraordinária. É considerado uma referência nacional.

**Seixas:** Vou fazer uma pergunta, mas acho que o Srº já respondeu. Como era trabalhar com Widmer?

**Liberato:** É isso. Eu trabalhei com muitas pessoas, na minha vida. Widmer é um dos grandes referenciais, apesar de que, não tive tanto tempo, assim, com ele. Mas. O pouco que estive com ele... A força dele era tamanha... O comportamento, como liderava. Como ele era, assim, descontraído quanto aos problemas. Os problemas pra ele eram resolvidos de uma maneira muito tranqüila. Foi muito bom trabalhar com Widmer.

**Seixas:** Pelo que o Srº falou a música ficou pronta antes do filme. O Srº fez alguma indicação à Widmer com relação a trilha?

**Liberato:** não

**Seixas:** Widmer tinha o roteiro do filme?

**Liberato:** Ele tinha o roteiro da história. Eu tinha o storyboard com quatrocentos desenhos, com todas as passagens do filme. Ele trabalhou em cima disso.

**Seixas:** Ele compôs a partir do *storyboard*.

**Liberato:** É. Com o *storyboard*. Não, assim, *ipsisiliteris*. Tanto que ele queria forró, queria certas coisas, né?

**Seixas:** Ele tinha uma noção das cenas.

**Liberato:** Não. Aí só mesmo na hora mesmo que ele ficou sabendo. Ele sabia que Elomar... Ele gostava de Elomar. Eram amigos. Então dessa parte ele tinha noção. Então



as coisas fluíam no processo mesmo. O processo é que nos traz todas as essências. Dentre as minhas experiências com o processo de trabalho em equipe... Widmer é um exemplo pra mim.

**Seixas:** Um filme, qualquer que seja, traz sempre um ponto de vista embutido. A história é sempre contada a partir de um ponto de vista. Então, esse ponto de vista, normalmente, traz algumas idéias que embasam ele. Há alguma coisa que o Sr<sup>o</sup> localize nesse filme? Algum ponto de vista que seja privilegiado? Ou seja, por exemplo, algum ponto de vista religioso, de luta de classes ou algum outro?

**Liberato:** Olha, eu tomei a coragem, esse desafio de fazer o filme porque eu acho que o cinema de animação tem um poder muito grande e quem domina o mundo inteiro é a escola Disneyana, dos Estados Unidos, que é uma coisa distrativa... Não é um filme que leve conteúdo. A gente sente que é uma obra de arte. É mais pra distrair mesmo. Engraçadinho, pitoresco... Um corre atrás do outro, pega, não pega... Entretenimento. E o desenho animado tem muito mais do que isso. Então é essa coisa, assim, de a gente fazer um trabalho que fosse uma passada de conteúdo significativa para a construção de uma consciência e, além disso, também, que fosse um desenho brasileiro. Eu não aguento... Hoje quando chega uma menina que vem aqui trabalhar comigo com aquela forminha de Disney... Vamos mudar tudo aí. Então, é um desenho brasileiro e o contato com Rubem Valentim, não sei se você já ouviu falar de Rubem Valentim... Foi uma coisa muito importante.

Rubem Valentim é um dos grandes artistas baianos. Tem uma sala dele, especial, lá no MAM, enorme... Tem totens e isso e aquilo outro, né? Um artista com experiência internacional e grande amigo meu, mas mais idoso que eu. Ele dizia muitas coisas importantes. Uma vez ele chegou e disse: “Chico<sup>171</sup>, você com seu desenho, fazendo desenho animado, faça um desenho brasileiro com sua riscadura. E botou esse nome. A riscadura brasileira, porque esse é o seu desenho. Eu digo: olha rapaz, eu vou procurar fazer a riscadura brasileira e Alba, junto comigo, disse: “é o cordel” e é o que eu já fazia. Então isso foi uma coisa, assim, em termos da estética, que a gente procurou imprimir no filme.

**Seixas:** Há alguma referência numérica, ou seja, padrões de números que se repitam? Vamos supor duas, três ou quatro vezes, sei lá, certo número de vezes? Há essa preocupação em Boi Aruá?

**Liberato:** A peleja do boi com o fazendeiro, elas são três. Então três é um número cabalístico. Então tem outro fato de que tinha que passar por essa catarse, por esse processo catártico, né? ... Vai a primeira e continua até o homem perder aquele ego inflacionado. Então as coisas foram contadas dessa maneira, mas tem essa coisa de um determinado número.

**Seixas:** Widmer, na capa do L.P. comenta sobre o filme, o seguinte: “o reconhecimento de si próprio no boi encantado”

---

<sup>171</sup> Chico Liberato é o nome artístico de Francisco Liberato de Matos, o diretor e criador dos desenhos do filme Boi Aruá.

**Liberato:** Ele se vê no boi encantado. O boi encantado é a projeção do ego. É o próprio ego. Tanto que ele se vê no espelho quando ele vai pegar o boi... Ele se vê. Logo que o boi aparece à primeira vez ele dá uma parecência (sic) que é ele. É o ego dele chamando pra ele acordar.

**Seixas:** Seria uma luta consigo próprio.

**Liberato:** É. O ego... E a consciência espiritual. A chamada dele, né? Aí a consciência espiritual, o ser, domina. Domina e ele passa a ser o ser e abandona toda aquela projeção pessoal, essas, coisas todas.

**Seixas:** Eu vou ler uma interpretação livre que fiz de ocorrências numéricas na música. Eu não sei se o Sr<sup>o</sup> vai concordar com isso, mas eu gostaria que o Sr<sup>o</sup> comentasse essa minha interpretação.

Não parece absurdo relacionarmos o número 2 com o número de protagonistas (o vaqueiro e o boi) presentes no desenrolar da trama. O 3 ou o 3<sup>o</sup> elemento poderia ser pensado como o “*(re)conhecimento de si próprio (o vaqueiro) no boi encantado*” (E. Widmer na capa do disco).

Além de ser o número de movimentos da peça, o número 3 é a representação de um intervalo musical muito característico da forma sertaneja de se cantar e é também número de “núcleos instrumentais” usados na orquestração: voz, violão e grande orquestra. Um outro número que aparece com bastante destaque é o número 5.

Se as premissas e o modo como o raciocínio estiver sendo conduzido não apontarem em sentido contrário ao razoável, o 5 poderia ser tomado como um número que simboliza a síntese (implícita na soma), que poderia ocorrer entre a procura (o boi perseguido pelo vaqueiro, o “2”) e a meta posteriormente alcançada (o reconhecimento de si próprio no espelho como um terceiro elemento, o “3”), o que significaria, ainda que simbolicamente, na simultaneidade surpreendente de dois eventos que normalmente aconteceriam em tempos diferentes (a perseguição e o momento em que o boi é alcançado), implicando numa ruptura com o modo linear de pensar o tempo, sugerindo assim que a trama possa de fato acontecer, ter acontecido ou estar acontecendo numa dimensão somente alcançável pelo homem comum através da imaginação.

**Liberato:** Quanto à parte musical eu senti que você está falando com base num conhecimento profundo da coisa e eu não posso dar minha opinião. O que acontece é o seguinte: Numa obra tem muitas leituras. Tem muitas leituras e as leituras são feitas pelo que a pessoa vê. Você ‘tá vendo como uma pessoa especializada em música. Então, a relação que você vai fazer, maior, é com a música. Todas as pessoas vão fazer com a obra literária. Tem um livrinho que Alba fez da parte literária. É uma visão dela, profunda... Após o filme... Tem um livrinho, assim, que andou distribuindo... Outro dia encontrei um volume. Vou ver até se ela tem isso aí.

Muita literatura falando de onde surgiu... A gente pode ver com ela isso. Agora, eu acho que as coisas surgem no processo que você... Às vezes, eu pintando um quadro... Eu sou artista plástico... Vou fazendo depois eu começo fazendo a leitura, né? “Poxa, tem uma parte lá em cima... e tem um terceiro aqui, assim”... Aí é que eu começo a ver e a fazer

a relação e a sentir o conteúdo, mas o processo criativo é transcendente. Se você fizer um trabalho, assim, linear. Sai linear, mesmo. Não 'tá na linguagem da arte, que é transcendente. Justamente, pra cada pessoa, no seu nível de compreensão, ver o que é capaz de ver.

## APÊNDICE B - Entrevista com Alba Liberato . Roteirista do Filme “Boi Aruá”.

Entrevista realizada por meio de mensagens eletrônicas entre maio e setembro de 2012.

**Seixas:** O que mais chama sua atenção na relação entre a música de Ernst Widmer e o filme “Boi Aruá”?

**Alba:** O que mais me surpreende é como ritmo, presença versus ausência de imagem/de som se pontuam com tal propriedade. Facilitada pela afinidade com que imagem animada e som musicado se criam, a partir da tela branca de um lado e do silêncio do outro, a percepção de Widmer segue passo a passo a expressão da imagem sem jamais trai-la no essencial: ora destacar, ora apenas pontuar, ora sublinhar, ora aspear ou parafrasear o discurso imagético em favor do brilho e da clareza do que está sendo dito. Imagem e trilha formam um só corpo. É muito belo se observar uma parceria tão afinada, em que ouvir a sinfonia é recordar das imagens, e ver as imagens é recordar a sinfonia. Para sempre inseparáveis.

**Seixas:** Como se deu a escolha da narrativa folclórica que deu origem ao roteiro e, conseqüentemente, ao filme “Boi Aruá”?

**Alba:** Deu-se numa série de viagens que empreendemos pelo Nordeste há cerca de trinta anos, indo por rodovia, nos detendo nas feiras, onde a cultura popular pulsa mais forte. O Boi Encantado, O Boi Aruá, O Boi Misterioso é tema recorrente no cordel, além da bela recriação de Luis Jardim para crianças. Um fator que influiu forte foi meu contato aprofundado com mitos, principalmente pela visão junguiana que os valoriza na apreciação e concepção das linguagens artísticas, tornando este enfoque uma clara vertente a explorar. Tanto que nossos curtas da década de 70 alguns foram mitos colhidos da tradição popular, conservando a fantasia mítica bem significativa mesmo na linguagem atualizada de cada história.

**Seixas:** Há outras versões para essa narrativa? Em caso afirmativo, por que a história que resultou no filme foi escolhida?

**Alba:** Há inúmeras versões conforme os títulos variados para o mesmo mito, mas todas em torno do eixo essencial: o reconhecimento de um poder superior acima das contingências humanas, manifestado por um Boi misterioso que vem não se sabe de onde e aparece em momentos pontuais da arrogância de Tiburcio. Considerando o boi uma imagem recorrente como portador do sagrado em várias culturas pecuárias ao longo da humanidade desde tempos imemoriais. Por outro lado, é natural que dele, Tiburcio, seja cobrado o tributo, já que se julga o mais poderoso, superior aos outros homens. O boi, implacavelmente, o fará se curvar até o ponto em que um Tiburcio humilde, que sabe agora a profunda diferença entre humildade e subserviência, reconheça que ele só poderá pegar o boi se Deus quiser. Uma lágrima celebra sua obediência. E tudo se faz conforme o que desejou desde o início: vencer o Boi montado em Avuador, compartilhando sua vitória com seus semelhantes. Ao ceder à força da realidade maior da vida, ele sai da dimensão do poder limitado de um homem e ganha o poder ilimitado do mito, que configura o cavalo invencível, o Boi manso e amável, os semelhantes que o acolhem como homem

renascido de sua própria arrogância enfrentada e vencida. O boi misterioso, como todo problema que enfrentamos, terá a dimensão da dificuldade interna a exigir transformação íntima para novo olhar sobre o mundo externo.

**Seixas:** Houve alguma colaboração de Widmer na elaboração do roteiro? Em caso afirmativo, qual?

**Alba:** Quanto à colaboração de Widmer no roteiro, foi estritamente pontual e rara, ele se pautou por tudo que fizéramos já estabelecido no *story-board*, numa atitude de respeito e profunda admiração pelo que percebia na singularidade da cultura sertaneja e conseqüentemente do nosso trabalho. Tanto que depois ele mergulharia nos modos nordestinos, sendo laureado inúmeras vezes em peças musicais com esse tema.

Widmer sempre se mostrou um criador consciencioso do processo de criação. Jamais sugeriu sequer algum encaminhamento que não estivesse contido no roteiro original e nas seqüência de imagens. O que sempre houve foi intenso diálogo à beira da moviola que ele aprendeu a manejar, onde aconteciam as influências mútuas baseadas no ritmo, nas gravações que trazíamos de Monte Santo. Eram gravações feitas por Timo Andrade num pesado Nagra, o que havia de melhor em termos de gravador profissional, no meio dos vaqueiros, falas ditas pelo povo do lugar orientados apenas pelo sentido da história, e deixados livres para improvisar: aboios, orações, diálogos. As construções modais da música nordestina passaram a fazer parte do estudo e produção de Widmer. Por exemplo, na seqüência fizemos a animação “Um/Outro”, com trilha de Widmer, também história colhida da oralidade popular que a denomina “Verdade e Mentira”. Este trabalho se desdobrou numa sinfonia para ballet, “Sendas do Outro Um” com que Widmer ganhou o primeiro lugar no primeiro concurso nacional para música de ballet, promovido pelo Teatro Guaíra.

**Seixas:** Fale sobre o Sertão enquanto contexto gerador de narrativas. O que esse lugar, seu povo e estilo de vida têm de mais distinto e que, por isso, precisaria estar presente numa representação simbólica? (características tipicamente sertanejas)

**Alba:** O lugar determina em grande parte a individualidade. No caso do sertão, por particularidades do lugar, criou-se uma cultura onde as gerações se sucedem conservando valores, comportamentos, como esteio básico das famílias, dos grupamentos que se determinam a prosseguir habitando o sertão, depois de cada fase rigorosa a marcar o calendário das secas. Há os que desistem de lutar na inclemência da seca, partindo, e nunca mais regressam. Há os que desistem temporariamente e regressam por inadaptação a outros estilos de vida. E há os que assumem as marcas da vida decorrente no sertão, por se identificarem profundamente com essa herança de valores que se forjam num clima peculiar, numa flora e fauna profundamente enraizadas nas contingências do lugar. Valores de solidariedade, de prevalência da fé, se mantêm acesos até hoje, apesar da tecnologia ali presente ser fator de esgarçamento de hábitos tão definidos como são os que norteiam a vida catingueira no sertão nordestino. São forças essas aqui apontadas, que geram a força das narrativas em dado contexto de experiências tão significantes. E as representações simbólicas portanto acodem ao imaginário no tanto que a palavra não dá conta ou amplia os dramas da vida vivida. Bom ressaltar que as narrativas sertanejas desde o primeiro instante em que o caldo cultural se forma a princípio entre o índio e a cultura ibérica e posteriormente com a

cultura afro se somando, abrem um caudal oral e mais tarde escrito, que são as histórias de cordel contadas, cantadas e vendidas em libretos nas feiras que agregam toda sorte de transações humanas.

Particularidades que fazem do sertão um contexto gerador de narrativas são tantas! A começar pelo horizonte quase plano, em curvatura suave nas serras que levam as histórias e as trazem recontadas entre idas e vindas das feiras. Quando interrompe essa paisagem quase plana é para interpor lajedos, lapas, grutas, paredões de pedra que repercutem em eco, levando as histórias para mais longe. Impressionante sertanejos de longa distância, há dezenas de quilômetros do cenário de Canudos relataram que não dormiam com o pipocar dos canhões. Ao mesmo tempo, a contenção dos gestos, do viver cotidiano onde se planta o que comer mas se prepara o que prover para quando não tiver. E quando não tiver, será a seca e sua lenta extinção da vida, da sobrevida, até mais ínfimos fiapos de alento, até mais não sobrar senão o desespero. O sertanejo se previne, sempre. Fiapos, pedaços, fatias, gramas, palmos, de tudo que seja material servível. Cria um universo paralelo de medidas que só serão ativadas no clamor da necessidade, porque ele sabe que está sujeito a isso, a mensagem de alerta vem dos antepassados. São medidas de ordem física e metafísica, porque assenta sua continuidade na terra do sertão resistindo, com pão e oração. Dia de muito, véspera de pouco, é o que dita o equilíbrio mesmo nas festas, que são muitas, já que o ciclo do provimento pelo trabalho árduo exige presença diuturna.

**Seixas:** A Sr<sup>a</sup> identificaria algo no filme e/ou no roteiro como sendo 1. “aridez”; 2. Intrepidez; 3. Encantamento e 4. Simetria. Em caso afirmativo, Como cada um desses 4 conceitos se relacionaria com o filme e/ou no roteiro? (avalie a possível relação de cada um desses conceitos com o filme, separadamente)

**Alba:** “Boi Aruá”acompanha o drama de Tiburcio e os desafios do boi com uma seca crescente que só cede em chuva grossa e abençoada quando Tiburcio enfim compreende seu tamanho humano dentro da fraternidade, da solidariedade, da alegria que lhe cabe também, juntamente com os outros homens. A aridez da terra retratando a aridez humana até a chuva/lágrima que cai para regar nova colheita.

Finalmente vc. pergunta pelo que me sugere em relação à obra, as palavras:

Aridez. A linha de desenvolvimento do roteiro do filme contempla fases que se acompanham mutuamente, a seca na fazenda crescendo concomitante ao drama interno de Tiburcio. As necessidades prementes da fazenda enfrentando um Tiburcio conflituado, desafiado no mais íntimo de seu orgulho. E finalmente quando a aridez atinge seu clímax e Tiburcio se desliga do mundo exterior em busca desesperada pelos sinais internos de sua fraqueza e derrota, ele amadurece para que a aridez ceda lugar ao reflorescimento interno e externo a ele.

Intrepidez. Pelo drama que se apresenta na figura de um boi desmesurado a desafia-lo por sete vezes em momentos em que impõe sobre seus semelhantes seu poderio, seria de esperar que ele fosse mais cauteloso na peleja. Mas é das coisas que ele alardeia mais convencido é que aquele boi não o vencerá, e ele não se curvará a procurar entender as razões não visíveis daquela aparição em sua dúbia existência material/imaterial. Enfrenta o boi sozinho, não pede ajuda. E se jogará intrépido para subjugar o que quer subjuga-lo, arrebatando-se seguidamente nos indecifráveis obstáculos que se põem no seu caminho.

Encantamento. Cego pela arrogância Tiburcio não percebe a natureza do Boi Encantado, como não considera nada da realidade que o cerca em suas manifestações sobrenaturais, por exemplo os seres da noite que participam do imaginário narrado e experiências vividas por seus conterraneos. Ele só se tocará de que algo escapa ao seu olhar desfocado quando a velhinha lhe diz, do outro lado do túnel, que quem pegar esse "bezerrinho" terá toda a fartura que Deus botou no mundo pra se gozar. Então se dá conta de que já não pode ignorar as admoestações dos seus iguais, o cuidado dos que o amam, as advertências do papagaio encantado, as vozes que insistem em alertá-lo em algum nível de sua consciência. Reflete que podem estar vendo coisas de fundamental importância para sua própria vida, e o orgulho que começa a se mostrar para ele mesmo, arrancando seguidamente suas máscaras, julgara irrelevantes.

Simetria. Ao dito "eu por primeiro, os amigos por derradeiro", corresponderá "os amigos por primeiro, eu por derradeiro". Assim na terra como no céu, são os sinais de que seu isolamento o levará vencido à derrota final de uma vida sem sentido, fazendo-o ver finalmente que é preciso mudar o rumo e a hora é agora. Tiburcio admite: se Deus quiser eu pego esse boi! Entregar-se então significa o mais alto grau de dignidade reconquistada, valor pessoal que dedicará à convivência pacífica e profícua com seus pares.

## APÊNDICE C - Entrevista com Rafael Villanueva Teixeira.

Diretor e roteirista do Filme “Nóia”.

Entrevista realizada por meio de mensagens eletrônicas.

**Seixas:** O que o filme “Nóia” pretende transmitir aos seus espectadores?

**Villanueva:** A intenção da produção audiovisual “Nóia” foi transmitir a insegurança latente que emana de todos os indivíduos em pelo menos algum momento de seu dia. A insegurança abordada em questão é a domiciliar, onde o sujeito sente tendo sua privacidade atentada. E ao mesmo tempo conflitar a realidade com a criação de um mundo esquizóide, que em muitos casos tem estreita relação com o funcionamento ou mal funcionamento das instituições que gerem uma cidade.

**Seixas:** Fale sobre o seu processo criativo em “NÓIA”.

**Villanueva:** A ideia do filme nasceu junto a necessidade de uma produção para a disciplina de Direção da área de concentração de cinema do Bacharelado Interdisciplinar de Artes. Não só a necessidade foi o preponderante, o filme já havia aparecido para em forma de sonho. O ritmo da montagem e a organização dos planos foi o insight, com o sentimento já instaurado, eu precisava transbordá-lo.

**Seixas:** Há algum recurso técnico deliberadamente utilizado para provocar alguma reação específica na platéia? Qual (ou quais)?

**Villanueva:** O processo de pós-produção foi interessante porque de certa forma já estava planejado a sequência e duração dos planos. Talvez o mais trabalhoso tenha sido sentir o tempo necessário dos blacks e o tempo ideal do fade-in para a ação começar. Cortes secos a fim de acentuar uma certa agonia do personagem e respiros para tranquilizar os acontecimentos, tudo em sintonia com a música do compositor Cláudio Seixas. Outro recurso utilizado com frequência e fundamental ao filme, foi a antecipação dos acontecimentos através do som, na grande parte do filme o som que sugere o porvir.

**Seixas:** O Srº percebe alguma influência de outros filmes, roteiros e/ou diretores nesse filme?

**Villanueva:** O grande norte do filme em termos de narrativa veio de um filme cubano chamado Vecino (<https://vimeo.com/31270518>), apesar de situações distintas existe uma tentativa de construir o suspense de acordo com a agonia do personagem. Entre outras influências sejam elas conscientes ou inconscientes.

**Seixas:** Como se deu o processo de realização desse filme?

**Villanueva:** O processo de roteirização aconteceu naturalmente a partir do insight e depois fui atrás da equipe necessária para realiza-lo. Tive ajuda de amigos, que contribuíram com atuação, fotografia, música e produção. Foi uma grande experiência



de colaboração entre amigos que resultou em um filme que atendeu as nossas expectativas iniciais.

**Seixas:** Comente sobre a relação da música com as imagens (em “Nóia”).

**Villanueva:** Acredito que a música composta ressaltou a experiência do personagem e construiu junto a narrativa visual um sentimento de que algo está por vir. O tema que percorre o filme junto a alteração do seu tempo, traz o espectador ao ambiente claustrofóbico e inseguro que o filme tenta construir. A música é um dos pilares que sustenta a experiência audiovisual.

**Seixas:** Gostaria de acrescentar algo mais?

**Villanueva:** Por fim gostaria de agradecer a parceria de meus amigos, que sem eles nada teria sido feito; nem teríamos tido a oportunidade de exibi-lo no festival mais importante do curta-metragem baiano, o Festival Nacional de 5 Minutos. Foi um bom começo.

**APÊNDICE D - Entrevista com José Coelho Barreto.**

Aluno de Ernst Widmer de 1983 a 1985. Época da composição de Sertania.

Entrevista realizada em 15 de março de 2010

**Seixas:** Eu gostaria que você falasse um pouco da sua experiência com “Sertania”. Se não me engano você me comentou que participou da montagem que Widmer fez, de “Sertania”, numa sala da Biblioteca Central dos Barris.

**Coelho:** Não foi uma participação na montagem. Na época eu era aluno de Widmer e havia o educador... ele levava a gente a participar do trabalho dele como alunos. Era uma forma didática dele. Sua maneira de ensinar, de passar conhecimentos.

“Sertania” foi uma experiência muito gratificante que guardo até hoje na memória. Os temas, ele compunha e mostrava pra gente. Nos levava, também, para a montagem que ele fazia da música com as imagens. Então, estávamos ali e ele fazia aquilo e ia passando pra gente na esperança de que a gente pudesse usar esses conhecimentos algum dia. Foi uma experiência muito bacana.

Na montagem da peça ou na feitura dela, ele nos trazia pra dentro da peça mesmo. Ele escrevia pra percussão e... Ele usou muita percussão. Depois ele tentava dividir os instrumentos com alguns percussionistas. Se não me engano eram 4 ou 5 percussionistas que participavam dessa peça e a gente ajudava a associar os percussionistas aos instrumentos. Ele escrevia tudo junto e a gente tentava ajudar, controlados por ele. Ele sabia fazer aquilo. Como levar a gente a aprender participando de peça dele.

Nós éramos alunos dele. Wellington Gomes também participou ativamente dessa peça e, senão me engano, Hélder Leite, também. Depois eu vi a peça montada com o filme, que é uma beleza.

**Seixas:** Você falou que ele pediu a vocês que o ajudassem a escolher os instrumentos de percussão. Que tipo de escolha vocês (alunos) tiveram na arrumação da percussão?

**Coelho:** A gente escolhia um percussionista e tentava indicar instrumentos pra ele tocar. Isso facilitava o trabalho dele. É óbvio que ele poderia fazer isso sozinho, mas como método de ensino ele nos envolvia nisso.

**Seixas:** Algum de vocês, alunos dele, ajudou ele a orquestrar essa percussão ou fez algum outro tipo de trabalho pra ele nessa peça?

**Coelho:** Nesse sentido não. A sutileza da didática dele era muito grande. Quando a gente percebia já estávamos envolvidos na peça e, mesmo sem saber, estávamos lá com

ele. A gente participava do processo de composição e não foi só nessa peça. Em várias outras peças que ele trazia, também.

Eu lembro que em LEM V<sup>172</sup> nós fizemos algumas peças. Cada um de nós compunha um tema e uma fuga e ele fazia uma coisa chamada de “Retrato em Classe”. Ele também compunha uma fuga com o tema dele e com os temas dos alunos. Essa era uma forma bacana dele mostrar como a gente poderia compor e como ele, com a experiência que tinha, ia compondo com os temas que a gente fazia. Era muito interessante, porque a gente aprendia. De certa forma, via uma coisa que era nossa desenvolvida por ele. Didaticamente isso era bom, porque depois tínhamos a oportunidade de comparar o que tínhamos feito com o que ele fez. Ele tocava tudo isso.

**Seixas:** Voltando um pouco à montagem na moviola, numa sala da Biblioteca Central, eu gostaria que você comentasse algo que chamou sua atenção.

**Coelho:** A gente participava como apreciador daquele trabalho que ele estava fazendo. O que me chamava mais a atenção mesmo era o trabalho muito minucioso que ele fazia de cortes do filme, que deveria ser encaixado com a música. Às vezes sobrava e tinha que cortar. Aquilo era muito interessante, porque tinha que ser um corte preciso pra encaixar o filme exatamente com a música.

Esse trabalho que a gente pensa que poderia ter sido feito por quem fez o filme foi feito pelo músico, por Widmer, que fez essa montagem sozinho. Eu acho que ele tinha toda liberdade do autor do filme Boi Aruá pra fazer isso sozinho. A própria filmagem dava liberdade para que as coisas se encaixassem dessa forma. Era mais fácil ele cortar o filme do que a música. A gente aprendeu muito. O filme você pode cortar. Tem muitos fotolitos e talvez o prejuízo seja menor do que se a música fosse cortada. A música é quase impossível de se cortar.

**Seixas:** Você foi músico da orquestra durante muitos anos. Você participou da gravação? Caso tenha participado que recordações você tem de ensaios ou de algo relacionado à gravação?

**Coelho:** Eu não participei dessa gravação, por incrível que pareça. Não lembro bem porquê, mas não estava tocando na orquestra nessa época. Nós tínhamos três fagotistas e revezávamos muito. Pra esse filme foram escalados Cláudia Sales (1ª fagotista) e [Francisco de] Assis, Como segundo fagotista. Eu não toquei nessa peça.

---

<sup>172</sup> LEM: Literatura e Estruturação Musical. Disciplina dos cursos superiores da Escola de Música da UFBA.

## APÊNDICE E - Tabelas com Coleção de Simultaneidades

Coleção de simultaneidades com estrutura intervalar e valores do nível de dissonância ordenados em ordem crescente.

### SIMULTANEIDADES

#### TRICORDES

Âmbito máximo: uma oitava

Nº de integrais: 4

Nº de notas diferentes: 3

Nº	Notas (fundamental: mi)	Estrutura Intervalar	Nível de Dissonância
126	E-G-B-E	3m/3M/4J	37
182	E-A-C#-E	4J/3M/3m	37
175	E-A-B-E	4J/2M/4J	38
179	E-A-C-E	4J/3m/3M	42
115	E-G-A-E	3m/2M/5J	45
130	E-G-C-E	3m/4J/3M	45
207	E-B-C#-E	5J/2M/3m	45
133	E-G-C#-E	3m/#4/3m	47
154	E-G#-B-E	3M/3m/4J	49
158	E-G#-C-E	3M/3M/3M	50
121	E-G-A#-E	3m/3m/#4	51
197	E-A#-C-E	#4/3m/3M	51

184	E-A-D-E	4J/4J/2M	58
149	E-G#-A#-E	3M/2M/#4	60
161	E-G#-C#-E	3M/4J/3m	61
79	E-F#-A-E	2M/3m/5J	62
143	E-G#-A-E	3M/2m/5J	62
209	E-B-D-E	5J/3m/2M	62
190	E-A#-B-E	#4/2m/4J	64
170	E-A-A#-E	4J/2m/#4	66
194	E-A#-C-E	#4/2M/3M	66
108	E-G-G#-E	3m/2m/6m	69
204	E-B-C-E	5J/2m/3M	69
213	E-C-C#-E	6m/2m/3m	69
135	E-G-D-E	3m/5J/2M	71
34	E-F-A-E	2m/3M/5J	72
85	E-F#-A#-E	2M/3M/#4	72
90	E-F#-B-E	2M/4J/4J	72
199	E-A#-D-E	#4/3M/2M	72
210	E-B-D#-E	5J/3M/2m	72
94	E-F#-C-E	2M/#4/3M	73
163	E-G#-D-E	3M/#4/2M	73
45	E-F-B-E	2m/#4/4J	75
185	E-A-D#-E	4J/#4/2m	75
49	E-F-C-E	2m/5J/3M	78
72	E-F#-G#-E	2M/2M/6m	78
164	E-G#-D#-E	3M/5J/2m	78
215	E-C-D-E	6m/2M/2M	78
40	E-F-A#-E	2m/4J/#4	82
200	E-A#-D#-E	#4/4J/2m	82
52	E-F-C#-E	2m/6m/3m	83

136	E-G-D#-E	3m/6m/2m	83
27	E-F-G#-E	2m/3m/6m	84
216	E-C-D#-E	6m/3m/2m	84
97	E-F#-C#-E	2M/5J/3m	85
19	E-F-G-E	2m/2M/6M	87
219	E-C#-D#E	6M/2M/2m	87
64	E-F#-G-E	2M/2m/6M	89
218	E-C#-D-E	6M/2m/2M	89
99	E-F#-D-E	2M/6m/2M	94
100	E-F#-D#-E	2M/6M/2m	101
54	E-F-D-E	2m/6M/2M	115
10	E-F-F#-E	2m/2m/7m	124
55	E-F-D#-E	2m/7m/2m	130
220	E-D-D#-E	7m/2m/2m	132

## TETRACORDES

Âmbito máximo: uma oitava

Nº de integrais: 4

Nº de notas diferentes: 4

Nº	Notas (fundamental: mi)	Estrutura Intervalar	Nível de Dissonância
76	E-F#-A-C#	2M/3m/3M	51
82	E-F#-A#-C#	2M/3M/3m	56
123	E-G-B-C#	3m/3M/2M	56
69	E-F#-G#-C#	2M/2M/4J	57

172	E-A-B-C#	4J/2M/2M	57
74	E-F#-A-B	2M/3m/2M	58
112	E-G-A-C#	3m/2M/3M	58
146	E-G#-A#-C#	3M/2M/3m	58
151	E-G#-B-C#	3M/3m/2M	58
118	E-G-A#-C#	3m/3m/3m	59
67	E-F#-G#-B	2M/2M/3m	60
110	E-G-A-B	3m/2M/2M	60
111	E-G-A-C	3m/2M/3m	60
124	E-G-B-D	3m/3M/3m	60
153	E-G#-B-D#	3M/3m/3M	63
125	E-G-B-D#	3m/3M/3M	64
157	E-G#-C-D#	3M/3M/3m	64
75	E-F#-A-C	2M/3m/3m	65
117	E-G-A#-C	3m/3m/2M	65
140	E-G#-A-C#	3M/2m/3M	65
193	E-A#-C-D#	#4/2M/3m	65
113	E-G-A-D	3m/2M/4J	66
173	E-A-B-D	4J/2M/3m	66
87	E-F#-B-C#	2M/4J/2M	67
119	E-G-A#-D	3m/3m/3M	67
148	E-G#-A#-D#	3M/2M/4J	67
174	E-A-B-D#	4J/2M/3M	67
30	E-F-A-C	2m/3M/3m	70
42	E-F-B-C#	2m/#4/2M	70
84	E-F#-A#-D#	2M/3M/4J	70
103	E-G-G#-B	3m/2m/3m	70

122	E-G-B-C	3m/3M/2m	70
181	E-A-C#-D#	4J/3M/2M	70
31	E-F-A-C#	2m/3M/3M	71
68	E-F#-G#-C	2M/2M/3M	71
120	E-G-A#-D#	3m/3m/4J	71
145	E-G#-A#-C	3M/2M/2M	71
155	E-G#-C-C#	3M/3M/2m	71
178	E-A-C-D#	4J/3m/3m	71
23	E-F-G#-C	2m/3m/3M	72
78	E-F#-A-D#	2M/3m/#4	72
105	E-G-G#-C#	3m/2m/4J	72
128	E-G-C-D	3m/4J/2M	72
129	E-G-C-D#	3m/4J/3m	72
196	E-A#-C#-D#	#4/3m/2M	72
22	E-F-G#-B	2m/3m/3m	73
24	E-F-G#-C#	2m/3m/4J	73
71	E-F#-G#-D#	2M/2M/5J	73
116	E-G-A#-B	3m/3m/2m	73
176	E-A-C-C#	4J/3m/2m	73
206	E-B-C#-D#	5J/2M/2M	73
59	E-F#-G-B	2M/2m/3M	74
77	E-F#-A-D	2M/3m/4J	74
81	E-F#-A#-C	2M/3M/2M	74
96	E-F#-C#-D#	2M/5J/2M	74
104	E-G-G#-C	3m/2m/3M	74
138	E-G#-A-B	3M/2m/2M	74
139	E-G#-A-C	3M/2m/3m	74



152	E-G#-B-D	3M/3m/3m	74
167	E-A-A#-C#	4J/2m/3m	74
177	E-A-C-D	4J/3m/2M	74
29	E-F-A-B	2m/3M/2M	75
66	E-F#-G#-A#	2M/2M/2M	75
80	E-F#-A#-B	2M/3M/2m	75
37	E-F-A#-C#	2m/4J/3m	76
127	E-G-C-C#	3m/4J/2m	76
89	E-F#-B-D#	2M/4J/3M	77
114	E-G-A-D#	3m/2M/#4	77
15	E-F-G-C	2m/2M/4J	78
61	E-F#-G-C#	2M/2m/#4	78
93	E-F#-C-D#	2M/#4/3m	78
132	E-G-C#-D#	3m/#4/2M	78
147	E-G#-A#-D	3M/2M/3M	78
171	E-A-B-C	4J/2M/2m	78
187	E-A#-B-C#	#4/2m/2M	78
14	E-F-G-B	2m/2M/3M	79
36	E-F-A#-C	2m/4J/2M	79
83	E-F#-A#-D	2M/3M/3M	79
141	E-G#-A-D	3M/2m/4J	79
144	E-G#-A#-B	3M/2M/2m	79
150	E-G#-B-C	3M/3m/2m	79
156	E-G#-C-D	3M/3M/2M	79
189	E-A#-B-D#	#4/2m/3M	79
192	E-A#-C-D	#4/2M/2M	79
91	E-F#-C-C#	2M/#4/2m	80

21	E-F-G#-A#	2m/3m/2M	81
32	E-F-A-D	2m/3M/4J	81
73	E-F#-A-A#	2M/3m/2m	81
142	E-G#-A-D#	3M/2m/#4	81
160	E-G#-C#-D#	3M/4J/2M	81
180	E-A-C#-D	4J/3M/2m	81
13	E-F-G-A#	2m/2M/3m	83
109	E-G-A-A#	3m/2M/2m	83
58	E-F#-G-A#	2M/2m/3m	85
60	E-F#-G-C	2M/2m/4J	85
102	E-G-G#-A#	3m/2m/2M	85
12	E-F-G-A	2m/2M/2M	86
16	E-F-G-C#	2m/2M/#4	86
38	E-F-A#-D	2m/4J/3M	86
43	E-F-B-D	2m/#4/3m	86
65	E-F#-G#-A	2M/2M/2m	86
88	E-F#-B-D	2M/4J/3m	86
107	E-G-G#-D#	3m/2m/5J	86
131	E-G-C#-D	3m/#4/2m	86
70	E-F#-G#-D	2M/2M/#4	87
106	E-G-G#-D	3m/2m/#4	87
159	E-G#-C#-D	3M/4J/2m	87
166	E-A-A#-C	4J/2m/2M	87
168	E-A-A#-D	4J/2m/3M	87
188	E-A#-B-D	#4/2m/3m	87
57	E-F#-G-A	2M/2m/2M	88
169	E-A-A#-D#	4J/2m/4J	88

25	E-F-G#-D	2m/3m/#4	90
195	E-A#-C#-D	#4/3m/2m	90
17	E-F-G-D	2m/2M/5J	91
28	E-F-A-A#	2m/3M/2m	91
41	E-F-B-C	2m/#4/2m	91
92	E-F#-C-D	2M/#4/2M	91
205	E-B-C#-D	5J/2M/2m	91
20	E-F-G#-A	2m/3m/2m	92
35	E-F-A#-B	2m/4J/2m	92
47	E-F-C-D	2m/5J/2M	93
86	E-F#-B-C	2M/4J/2m	93
95	E-F#-C#-D	2M/5J/2m	93
203	E-B-C-D#	5J/2m/3m	93
46	E-F-C-C#	2m/5J/2m	95
62	E-F#-G-D	2M/2m/5J	96
5	E-F-F#-B	2m/2m/4J	97
63	E-F#-G-D#	2M/2m/6m	97
212	E-C-C#-D#	6m/2m/2M	97
26	E-F-G#-D#	2m/3m/5J	98
208	E-B-D-D#	5J/3m/2m	98
7	E-F-F#-C#	2m/2m/5J	99
39	E-F-A#-D#	2m/4J/4J	99
44	E-F-B-D#	2m/#4/3M	99
162	E-G#-D-D#	3M/#4/2m	99
165	E-A-A#-B	4J/2m/2m	99
183	E-A-D-D#	4J/4J/2m	99
191	E-A#-C-C#	#4/2M/2m	99

101	E-G-G#-A	3m/2m/2m	100
4	E-F-F#-A#	2m/2m/3M	101
33	E-F-A-D#	2m/3M/#4	101
137	E-G#-A-A#	3M/2m/2m	101
198	E-A#-D-D#	#4/3M/2m	101
48	E-F-C-D#	2m/5J/3m	102
134	E-G-D-D#	3m/5J/2m	102
6	E-F-F#-C	2m/2m/#4	103
186	E-A#-B-C	#4/2m/2m	103
202	E-B-C-D	5J/2m/2M	103
11	E-F-G-G#	2m/2M/2m	104
201	E-B-C-C#	5J/2m/2m	106
50	E-F-C#-D	2m/6m/2m	110
56	E-F#-G-G#	2M/2m/2m	110
51	E-F-C#-D#	2m/6m/2M	111
98	E-F#-D-D#	2M/6m/2m	111
18	E-F-G-D#	2m/2M/6m	114
214	E-C-D-D#	6m/2M/2m	114
2	E-F-F#-G#	2m/2m/2M	116
8	E-F-F#-D	2m/2m/6m	119
211	E-C-C#-D	6m/2m/2m	119
9	E-F-F#-D#	2m/2m/6M	129
217	E-C#-D-D#	6M/2m/2m	129
3	E-F-F#-A	2m/2m/3m	130
1	E-F-F#-G	2m/2m/2m	132
53	E-F-D-D#	2m/6M/2m	145



PLANO FECHADO

CORTA

6 INT. PORTA À QUARTO NOITE

Homem volta para a cama.

PLANO MÉDIO

CORTA

7 INT. QUARTO NOITE

Homem respira aliviado deitado na cama.

PLANO FECHADO

CORTA



8 INT. QUARTO NOITE

Homem se mexe na cama, tenta dormir, mas acorda com ruídos da rua.

PLANO MÉDIO PLONGEE

CORTA

9 INT. QUARTO AMANHECER

Homem na cama, enquanto os primeiros raios de sol aparecem.

PLANO MEDIO (CAMA EM 1 PLANO, JANELA EM 2)

FADE-OUT

10 TELA PRETA



CORTA

15 INT. PORTA AO QUARTO NOITE

Homem volta para a cama.

PLANO MÉDIO

CORTA

16 INT. QUARTO NOITE

Homem bebe água.

PLANO FECHADO PLONGEE

CORTA

17 INT. QUARTO AMANHECER

Homem na cama, enquanto os primeiros raios de sol aparecem.

PLANO MÉDIO (CAMA EM 1 PLANO, JANELA EM 2)

CORTA

18 INT. PORTA NOITE

Homem abre a porta com uma sacola.

PLANO AMERICANO

CORTA



# Nóia

(Parte 4)

Cláudio Seixas

Rapaz  
abre a sacola

## 19 INT. PORTA NOITE

Homem abre a sacola e tira um trinco.

PLANO DETALHE

CORTA

## 20 INT. PORTA NOITE

Homem prende o trinco na porta com o martelo.

PLANO MÉDIO

CORTA

## 21 INT. PORTA NOITE

Homem fecha o trinco e respira aliviado.

(uma expiração transmite o alívio)

PLANO FECHADO

FADE-OUT

## 22 TELA PRETA

Som de trinco.

CORTA

andamento mais acelerado **Noia - Parte 5** **Cláudio Seixas**

\* Olho do Rapaz - faca e relógio



23 INT. QUARTO NOITE

Homem acorda assustado.

CLOSE UP: OLHOS

CORTA

24 INT. QUARTO NOITE

Homem levanta da cama.

PLANO MÉDIO

CORTA

25 INT. QUARTO À PORTA NOITE

Homem vai checar a porta.

PLANO AMERICANO

CORTA

26 INT. PORTA NOITE

Homem fecha e abre trinco e fechadura.

PLANO DETALHE

CORTA



CORTA

**Nóia**

(Parte 7)

Cláudio Seixas

\*  
Rapaz  
levanta da cama  
e sai correndo

\*  
"Olho  
mágico"

31 INT. QUARTO NOITE

Homem acorda assustado.

CLOSE UP:ROSTO

CORTA

32 INT. QUARTO À PORTA NOITE

Homem levanta rapidamente da cama em direção a porta.

PLANO MÉDIO BAIXO

CORTA

33 INT. PORTA NOITE

Homem checa a porta e o olho mágico.

PLANO DETALHE OLHO MÁGICO

CORTA

34 INT. PORTA NOITE

Homem puxa móvel e bloqueia a porta.

PLANO MÉDIO

CORTA

35 INT. QUARTO NOITE

Relógio marca 3:30 am.  
(faca ao lado do relógio)

PLANO DETALHE

CORTA

36 INT. QUARTO NOITE

Homem deitado na cama.

PLANO MÉDIO

CORTA

37 INT. QUARTO AMANHECER

Homem na cama e o dia amanhecendo.

PLANO MÉDIO (CAMA 1 PLANO, JANELA EM 2)

CORTA

38 INT. PORTA NOITE

Homem checando os trincos, agora são 3 trincos.

PLANO DETALHE

**Nóia**  
(Parte 8)

Cláudio Seixas



\*  
Rapaz olha para o lado  
(sincronia com movimento dos olhos)

CORTA

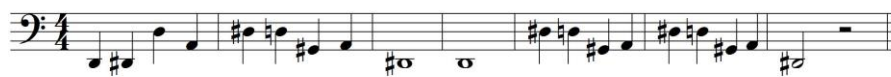
## 39 INT. QUARTO NOITE

Homem sentado na cama com os olhos esbugalhados.

PLANO FECHADO PLONGEE

**Nóia**  
(Parte 9)

Cláudio Seixas



CORTA

## 40 INT. QUARTO À PORTA NOITE

Caminho entre o quarto e a sala. 4 trincos e móveis bloqueando a porta.

POV:HOMEM

CORTA

## 41 INT. QUARTO NOITE

Homem sentado na cama olhar de peixe morto.

PLANO FECHADO PLONGEE

CORTA

**Nóia**

(Parte 10)

Cláudio Seixas



\*  
"Mesinha" com relógio,  
faca e revólver.

## 42 INT. QUARTO NOITE

Relógio marcando 4:23 am.

(revolver e faca ao lado do relógio)

PLANO DETALHE

CORTA

## 43 INT. QUARTO NOITE

Homem com um revolver em punho sentado na cama.

PLANO MÉDIO PLONGEE

CORTA

## 44 TELA PRETA

Trinco, forçar da porta, e depois de alguns segundos o som de um tiro.

**Nóia**

(Parte 11)

Cláudio Seixas



\*  
Após disparo do revólver.

## Créditos Finais

**Nóia**

(Parte 12)

Cláudio Seixas

Créditos

\*  
Direção\*  
Ator\*  
Fotografia\*  
Música\*  
Som Direto\*  
Oia Filmes

APÊNDICE G – Partituras da música compostas para o filme “Nanook do Norte”.  
Instrumental: Flauta; oboé; clarineta Bb; Fagote; Violinos I e II; viola e violoncelo.

Parte I – Início do filme

**Nanook**  
Parte 1

Cláudio Seixas

♩ = 60

Flauta

Oboe

Clarineta Bb

Fagote

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

ppp mf ppp mf ppp mf ppp mf ppp mf ppp mf

ppp mf ppp mf ppp mf ppp mf ppp mf ppp mf

ppp mf ppp mf ppp mf ppp mf ppp mf ppp mf

ppp mf ppp mf ppp mf ppp mf ppp mf ppp mf

mf ppp mf ppp mf ppp mf ppp mf ppp mf ppp mf

mf ppp mf ppp mf ppp mf ppp mf ppp mf ppp mf

mf ppp mf ppp mf ppp mf ppp mf ppp mf ppp mf

mf ppp mf ppp mf ppp mf ppp mf ppp mf ppp mf



## Parte I

[00:40]

B

16

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

*ppp* *mf* *ppp* *mf*

*ppp* *mf*

*ppp* *mf* *ppp* *mf*

*ppp* *mf* *ppp* *p* *mf*

*ppp* *mf* *ppp* *mf*

*ppp* *mf* *ppp* *mf*

*ppp* *mf* *ppp* *mf*

*ppp* *mf* *ppp* *mf*

Parte I

31

[01:20]  $\text{♩} = 140$

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

31  $\text{♩} = 140$

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

*p*

súbito

## Parte I

43

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fg. *mf*

VI. I *mf*

VI. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *pp* *mf*

## Parte I

49

Fl. *ppp* *mf*

Ob. *ppp* *mf*

Cl. *ppp* *mf*

Fg. *ppp* *mf*

40

VI. I *pp* *mf*

VI. II *pp* *mf*

Vla. *pp* *mf*

Vc. *pp* *mf*

Parte I

55

[D] [02:06] ♩ = 60

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

55

sul E

sul G

sul D

G

*mf*

*mf*

*mf*

Vc.

Parte I

63 E ♩ = 140 [02:22]

Fl. *mf* *ppp* *mf*

Ob. *mf* *ppp* *mf*

Cl. *mf* *ppp*

Fg. *mf* *ppp*

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

♩ = 140

Parte I

72 [02:48]

Fl. *pp*

Ob.

Cl.

Fg.

VI. I *ppp*

VI. II *ppp*

Vla. *ppp*

Vc. *ppp*

## Nanook Parte V

Parte V  
[17:05 a 23:20]

Cláudio Seixas

♩ = 60

♩ = 140

♩ = 60

♩ = 140 *mf*

Oboé

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

Fl.

Ob.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

*p*

*mf*



## Parte V

Musical score for Part V, measures 18-24. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The second system includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

Measure 18: Flute plays a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. Clarinet and Bassoon are silent. Violin I plays a dotted quarter note G4. Violin II plays a dotted quarter note G4. Viola plays a dotted quarter note G4. Violoncello plays a quarter note G4.

Measure 19: Flute plays a quarter note D5. Clarinet and Bassoon are silent. Violin I plays a dotted quarter note A4. Violin II plays a dotted quarter note A4. Viola plays a dotted quarter note A4. Violoncello plays a quarter note A4.

Measure 20: Flute plays a quarter note E5. Clarinet and Bassoon are silent. Violin I plays a dotted quarter note B4. Violin II plays a dotted quarter note B4. Viola plays a dotted quarter note B4. Violoncello plays a quarter note B4.

Measure 21: Flute plays a quarter note F5. Clarinet and Bassoon are silent. Violin I plays a dotted quarter note C5. Violin II plays a dotted quarter note C5. Viola plays a dotted quarter note C5. Violoncello plays a quarter note C5.

Measure 22: Flute plays a quarter rest. Clarinet and Bassoon are silent. Violin I plays a dotted quarter note D5. Violin II plays a dotted quarter note D5. Viola plays a dotted quarter note D5. Violoncello plays a quarter note D5.

Measure 23: Flute plays a quarter rest. Clarinet and Bassoon are silent. Violin I plays a dotted quarter note E5. Violin II plays a dotted quarter note E5. Viola plays a dotted quarter note E5. Violoncello plays a quarter note E5.

Measure 24: Flute plays a quarter rest. Clarinet and Bassoon are silent. Violin I plays a dotted quarter note F5. Violin II plays a dotted quarter note F5. Viola plays a dotted quarter note F5. Violoncello plays a quarter note F5.

## Parte V

Musical score for Part V, measures 26-31. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The second system includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.).

Measure 26: Flute and Violin I play a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. Oboe and Violin II play a sustained chord of G4 and B4. Clarinet and Bassoon play a melodic line starting with a quarter note G3, followed by eighth notes A3, B3, and C4. Viola and Cello play a rhythmic accompaniment of eighth notes G2, A2, B2, and C3.

Measure 27: Flute and Violin I play a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. Oboe and Violin II play a sustained chord of G4 and B4. Clarinet and Bassoon play a melodic line starting with a quarter note G3, followed by eighth notes A3, B3, and C4. Viola and Cello play a rhythmic accompaniment of eighth notes G2, A2, B2, and C3.

Measure 28: Flute and Violin I play a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. Oboe and Violin II play a sustained chord of G4 and B4. Clarinet and Bassoon play a melodic line starting with a quarter note G3, followed by eighth notes A3, B3, and C4. Viola and Cello play a rhythmic accompaniment of eighth notes G2, A2, B2, and C3.

Measure 29: Flute and Violin I play a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. Oboe and Violin II play a sustained chord of G4 and B4. Clarinet and Bassoon play a melodic line starting with a quarter note G3, followed by eighth notes A3, B3, and C4. Viola and Cello play a rhythmic accompaniment of eighth notes G2, A2, B2, and C3.

Measure 30: Flute and Violin I play a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. Oboe and Violin II play a sustained chord of G4 and B4. Clarinet and Bassoon play a melodic line starting with a quarter note G3, followed by eighth notes A3, B3, and C4. Viola and Cello play a rhythmic accompaniment of eighth notes G2, A2, B2, and C3.

Measure 31: Flute and Violin I play a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. Oboe and Violin II play a sustained chord of G4 and B4. Clarinet and Bassoon play a melodic line starting with a quarter note G3, followed by eighth notes A3, B3, and C4. Viola and Cello play a rhythmic accompaniment of eighth notes G2, A2, B2, and C3.

## Parte V

♩ = 60

33

Ob.

Cl.

Fg.

♩ = 60

33

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

♩ = 60

44

Fg.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

*mf*  
pizz.

*mf*  
pizz.

*mf*  
pizz.

*mf*  
arco

rall.....  
a tempo

*mf*



## Parte V

Musical score for Part V, measures 75-82. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The second system includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score shows a variety of rhythmic patterns and melodic lines across the instruments.

75

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

75

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

♩ = 60

## Parte V

Musical score for Part V, measures 85-88. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.).

Measures 85-88 are marked with a tempo of ♩ = 60. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

The dynamics for the woodwinds and strings are as follows:

- Fl. (Flute): *f* (measures 85-86), *pp* (measures 85-86), *mf* (measure 87), *ppp* (measures 87-88).
- Ob. (Oboe): *f* (measures 85-86), *pp* (measures 85-86), *mf* (measure 87), *ppp* (measures 87-88).
- Cl. (Clarinet): *f* (measures 85-86), *pp* (measures 85-86), *mf* (measure 87), *ppp* (measures 87-88).
- Fg. (Bassoon): *f* (measures 85-86), *pp* (measures 85-86), *mf* (measure 87), *ppp* (measures 87-88).
- VI. I (Violin I): *f* (measures 85-86), *pp* (measures 85-86), *mf* (measures 87-88).
- VI. II (Violin II): *f* (measures 85-86), *pp* (measures 85-86), *mf* (measures 87-88).
- Vla. (Viola): *f* (measures 85-86), *pp* (measures 85-86), *mf* (measures 87-88).
- Vc. (Cello): *mf* (measures 85-88).

## Parte V

96

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

96

VI. I

*fp*

VI. II

*fp*

Vla.

*fp* *fp*

Vc.

107

*mf* <sup>3</sup>

<sup>3</sup>

Pizz.

Pizz.

Pizz.

Vc.

Parte V

Musical score for Part V, measures 115-122. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 115-119, and the second system covers measures 120-122. The instruments are: Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). The key signature is one sharp (F#). The first system begins at measure 115. The Oboe and Clarinet parts have rests until measure 119, where they enter with a melodic line. The Violin I and II parts have rests until measure 119, where they enter with a sustained note. The Viola part has a rest until measure 119, where it enters with a sustained note. The Violoncello part has a rhythmic pattern of eighth notes throughout the system. The second system begins at measure 120. The Oboe and Clarinet parts have melodic lines. The Violin I and II parts have sustained notes. The Viola part has a sustained note. The Violoncello part has a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *mf* and *arco*.



## Parte V

Musical score for "Parte V", measures 130-135. The score is arranged in two systems. The first system (measures 130-134) features Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Violin parts play a melodic line with triplets, marked *pizz.* (pizzicato). The Viola and Violoncello parts provide a rhythmic accompaniment. The second system (measures 135) features Flute (Fl.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Flute part enters in measure 135 with a *pp* (pianissimo) dynamic. The Violin parts continue their melodic line. The Viola part has a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking in measure 135. The Violoncello part continues its accompaniment. The score concludes with a double bar line and repeat sign in measure 135.

Parte V

Musical score for Part V, measures 142-147. The score is in 6/8 time with a tempo of 140. The key signature has one sharp (F#). The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The flute part starts with a triplet of eighth notes. The oboe, violin I, violin II, and viola parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The bassoon and cello parts play a similar rhythmic pattern. The dynamic marking is *mf*.

## Parte V

148 rall...

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

148 rall...

The image shows a musical score for Part V, measures 148-150. The score is arranged in two systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The second system includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The music is in 3/4 time and features a 'rall.' (rallentando) marking starting at measure 148. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

## Nanook Parte XII

## Nanook - Black Final (Parte 12)

Cláudio Seixas

♩ = 70

The musical score is for a 6/8 time signature piece. It features eight staves: Flute, Oboe, Clarinet in B, Bassoon, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The Flute and Violin I parts are marked with a tempo of quarter note = 70 and include a 'rall.' (rallentando) instruction. The Oboe, Clarinet in B, Bassoon, Violin II, Viola, and Cello parts are marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte). The Flute and Violin I parts end with a fermata. The Oboe, Clarinet in B, Viola, and Cello parts end with a fermata. The Bassoon part ends with a fermata. The Violin II part ends with a fermata. The Viola part ends with a fermata. The Cello part ends with a fermata.

Flute *mf* rall.

Oboe *mf*

Clarinet in B *mf*

Bassoon *mf*

Violin I *mf* rall.

Violin II *mf*

Viola *mf*

Cello *mf*

Apêndice H – Partitura de “Música Aquática”, para Grupo de Câmara.

# Música Aquática

Para Grupo de Câmara

Cláudio Seixas

$\text{♩} = 50$

Flauta

Clarineta B $\flat$

Trompete B $\flat$

Piano

Violino

Fl.

B $\flat$  Cl.

PF

VI.

*p*

*ppp*

con sordina

*p*

*ppp*

*pp*

*p*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

Musical score for measures 12-18. The score is for five instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Violin (VI.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measures 12-18. Dynamics: *p*.
- B♭ Cl.:** Measures 12-18. Dynamics: *p*.
- B♭ Tpt.:** Measures 12-18. Dynamics: *p*. Includes the instruction "Senza sord." (without mutes) starting at measure 15.
- VI.:** Measures 12-18. Dynamics: *p*.
- Vc.:** Measures 12-18. Dynamics: *p*.

Musical score for measures 19-24. The score is for five instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Violin (VI.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measures 19-24. Dynamics: *mf*.
- B♭ Cl.:** Measures 19-24. Dynamics: *mf*.
- B♭ Tpt.:** Measures 19-24. Dynamics: *mf*.
- VI.:** Measures 19-24. Dynamics: *mf*. Features a sixteenth-note pattern starting at measure 23.
- Vc.:** Measures 19-24. Dynamics: *mf*.

Musical score for measures 23-24, featuring five staves: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), B♭ Trombone (B♭ Tpt.), Violin (VI.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measures 23-24. Melodic line with eighth notes and a half note.
- B♭ Cl.:** Measures 23-24. Sustained notes with a slur over measures 23-24.
- B♭ Tpt.:** Measures 23-24. Sustained notes.
- VI.:** Measures 23-24. Rapid sixteenth-note passages with sixteenth-note groupings marked with a '6'.
- Vc.:** Measures 23-24. Sustained notes.

Musical score for measures 25-26, featuring five staves: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), B♭ Trombone (B♭ Tpt.), Violin (VI.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measures 25-26. Melodic line with eighth notes and a half note.
- B♭ Cl.:** Measures 25-26. Sustained notes.
- B♭ Tpt.:** Measures 25-26. Sustained notes, starting at measure 25 with the instruction "con sord." (con sordina).
- VI.:** Measures 25-26. Rapid sixteenth-note passages with sixteenth-note groupings marked with a '6'.
- Vc.:** Measures 25-26. Sustained notes.

Musical score for measures 27-30, featuring Flute (Fl.), Clarinet in B♭ (B♭ Cl.), Trumpet in B♭ (B♭ Tpt.), Piano (PF), Violin (VI.), and Viola (Vc.).

Measures 27-28: Flute and Clarinet play a melodic line with slurs and accents. Flute has fingering numbers 5. Clarinet has slurs and accents. Trumpet is silent. Piano provides harmonic support with chords. Violin and Viola play a sixteenth-note pattern with slurs and accents, including fingering numbers 6.

Measures 29-30: Flute and Clarinet continue with slurs and accents. Flute has fingering numbers 5. Clarinet has slurs and accents. Trumpet plays a rhythmic pattern. Piano continues with chords. Violin and Viola continue with slurs and accents, including fingering numbers 6.

Dynamic marking: *mf* (mezzo-forte) is indicated below the piano part.



31

Fl.

B♭ Cl.

B♭ Tpt.

senza sord.

PF

VI.

Ve.

33

Fl.

B♭ Cl.

B♭ Tpt.

PF

VI.

Ve.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 31 to 33. It features six staves: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Piano (PF), Violin (VI.), and Viola (Ve.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 31 shows the Flute and B♭ Clarinet playing a melodic line with triplets. The B♭ Trumpet part is silent, with the instruction 'senza sord.' (without mutes) written above the staff. The Piano part provides harmonic support with chords and a sixteenth-note accompaniment. The Violin and Viola parts play a sustained, tremolo-like texture. Measure 32 continues the melodic development for the Flute and B♭ Clarinet, while the Piano accompaniment remains consistent. Measure 33 shows the Flute and B♭ Clarinet playing a similar melodic line, with the Piano accompaniment continuing. The Violin and Viola parts remain in their sustained texture.

This musical score page contains two systems of music, each spanning measures 35 to 40. The instruments are Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Piano (PF), Violin (VI.), and Viola (Vc.).

**System 1 (Measures 35-36):**  
- **Fl.:** Measure 35 has a whole rest. Measure 36 contains eighth-note runs: G4-A4-B4-C5, D5-E5-F5-G5, and G5-F5-E5-D5.  
- **B♭ Cl.:** Measure 35 has eighth-note runs: G4-A4-B4-C5, D5-E5-F5-G5. Measure 36 has eighth-note runs: G4-A4-B4-C5, D5-E5-F5-G5.  
- **B♭ Tpt.:** Measure 35 has a whole note G4. Measure 36 has a whole note G4.  
- **PF:** Measure 35 has a right-hand eighth-note run: G4-A4-B4-C5, D5-E5-F5-G5, and a left-hand accompaniment of G4 and B4. Measure 36 has a right-hand eighth-note run: G4-A4-B4-C5, D5-E5-F5-G5, and a left-hand accompaniment of G4 and B4.  
- **VI.:** Measure 35 has a whole note G4. Measure 36 has a whole note G4.  
- **Vc.:** Measure 35 has a whole note G4. Measure 36 has a whole note G4.

**System 2 (Measures 37-40):**  
- **Fl.:** Measure 37 has a whole rest. Measure 38 has eighth-note runs: G4-A4-B4-C5, D5-E5-F5-G5. Measure 39 has a whole rest. Measure 40 has a whole rest.  
- **B♭ Cl.:** Measure 37 has eighth-note runs: G4-A4-B4-C5, D5-E5-F5-G5. Measure 38 has eighth-note runs: G4-A4-B4-C5, D5-E5-F5-G5. Measure 39 has eighth-note runs: G4-A4-B4-C5, D5-E5-F5-G5. Measure 40 has eighth-note runs: G4-A4-B4-C5, D5-E5-F5-G5.  
- **B♭ Tpt.:** Measure 37 has a whole note G4. Measure 38 has a whole note G4. Measure 39 has a whole note G4. Measure 40 has a whole note G4.  
- **PF:** Measure 37 has a right-hand eighth-note run: G4-A4-B4-C5, D5-E5-F5-G5, and a left-hand accompaniment of G4 and B4. Measure 38 has a right-hand eighth-note run: G4-A4-B4-C5, D5-E5-F5-G5, and a left-hand accompaniment of G4 and B4. Measure 39 has a right-hand eighth-note run: G4-A4-B4-C5, D5-E5-F5-G5, and a left-hand accompaniment of G4 and B4. Measure 40 has a right-hand eighth-note run: G4-A4-B4-C5, D5-E5-F5-G5, and a left-hand accompaniment of G4 and B4.  
- **VI.:** Measure 37 has a whole note G4. Measure 38 has a whole note G4. Measure 39 has a whole note G4. Measure 40 has a whole note G4.  
- **Vc.:** Measure 37 has a whole note G4. Measure 38 has a whole note G4. Measure 39 has a whole note G4. Measure 40 has a whole note G4.

Musical score for measures 39 and 40, featuring Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Piano (PF), Violin (VI.), and Viola (Vc.).

**Measure 39:**

- Fl.:** Rapid sixteenth-note runs with a flat accidental on the second measure.
- B♭ Cl.:** Similar rapid sixteenth-note runs with fingering numbers 7 and 6.
- B♭ Tpt.:** Sustained notes with a slur.
- PF:** Sustained chords in both staves.
- VI.:** Sustained notes with a slur.
- Vc.:** Sustained notes with a wavy line underneath.

**Measure 40:**

- Fl.:** Rapid sixteenth-note runs with fingering numbers 6, 5, 3, and 3.
- B♭ Cl.:** Rapid sixteenth-note runs with fingering numbers 5 and 3.
- B♭ Tpt.:** Sustained notes with a slur.
- PF:** Sustained chords in both staves.
- VI.:** Sustained notes with a slur.
- Vc.:** Sustained notes with a slur.



52

Fl.

B♭ Cl.

B♭ Tpt.

PF

VI.

Vc.

54

Fl.

B♭ Cl.

B♭ Tpt.

PF

VI.

Vc.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 52, 53, and 54. The score is arranged in systems for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Piano (PF), Violin (VI.), and Viola (Vc.).  
- **Measure 52:** The Flute part has a continuous sixteenth-note pattern with fingerings 7 and 6. The B♭ Clarinet part has a similar pattern with fingerings 6 and 7. The B♭ Trumpet part has a simple melodic line. The Piano part has a bass line with chords and a treble line with sixteenth-note patterns. The Violin and Viola parts have sustained notes.  
- **Measure 53:** The Flute part continues with a similar pattern, including a flat (b) in the second measure. The B♭ Clarinet part continues with its pattern. The B♭ Trumpet part has a sustained note. The Piano part continues with its accompaniment. The Violin and Viola parts have sustained notes.  
- **Measure 54:** The Flute part has a melodic line with a flat (b) in the second measure. The B♭ Clarinet part has a melodic line with a sharp (#) in the second measure. The B♭ Trumpet part has a simple melodic line. The Piano part has a bass line with chords and a treble line with sixteenth-note patterns. The Violin and Viola parts have sustained notes.

The image displays two systems of musical notation for a chamber ensemble. The first system covers measures 56 and 57, and the second system covers measures 58 and 59. The instruments are arranged vertically as follows:

- Flute (Fl.):** Treble clef. In measures 56-57, it plays a melodic line with eighth-note patterns. In measures 58-59, it continues with a similar pattern.
- B♭ Clarinet (B♭ Cl.):** Treble clef. It provides harmonic support with eighth-note accompaniment.
- B♭ Trumpet (B♭ Tpt.):** Treble clef. It plays a simple harmonic line consisting of quarter notes.
- Piano (PF):** Grand staff (treble and bass clefs). The right hand features a complex eighth-note accompaniment with frequent sixths and octaves. The left hand plays block chords.
- Violin (Vl.) and Viola (Vc.):** Treble and bass clefs respectively. Both strings play a sustained, tremolo-like accompaniment.

The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. Measure numbers 56, 58, and 59 are indicated at the beginning of their respective staves.

60

Fl.

B♭ Cl.

PF

VI.

Vc.

62

Fl.

B♭ Cl.

B♭ Tpt.

PF

VI.

Vc.

con sord.

The image displays a musical score for measures 60 through 62. The score is arranged in systems for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Piano (PF), Violin (VI.), and Viola (Vc.).  
- **Measure 60:** Flute and B♭ Clarinet play a melodic line with triplets and sixteenth-note patterns. The Piano provides harmonic support with chords. Violin and Viola play a sixteenth-note accompaniment.  
- **Measure 61:** Flute and B♭ Clarinet continue their melodic lines. The Piano accompaniment changes. The B♭ Trumpet (B♭ Tpt.) part begins with a melodic line marked "con sord."  
- **Measure 62:** Flute and B♭ Clarinet play a melodic line with five-note patterns. The Piano accompaniment features chords with five-note patterns. Violin and Viola continue with their sixteenth-note accompaniment.

64

Fl.

B♭ Cl.

B♭ Tpt. senza sord.

64

VI.

Ve.

66

Fl.

B♭ Cl.

B♭ Tpt.

66

VI.

Ve.

Detailed description: This page of a musical score contains measures 64, 65, and 66. It is arranged in two systems. The first system (measures 64-65) includes parts for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Violin (VI.), and Viola (Ve.). The Flute part has a melodic line with a natural sign over the first measure and a flat sign over the second. The B♭ Clarinet and B♭ Trumpet parts play sustained notes. The Violin and Viola parts feature a complex sixteenth-note pattern with sixteenth rests, marked with a '6' for sixteenth notes. The second system (measures 66) continues the parts. The Flute part has a more active melodic line with various accidentals. The B♭ Clarinet and B♭ Trumpet parts play sustained notes. The Violin and Viola parts continue with the sixteenth-note pattern. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.







APÊNDICE I – Partitura de “Aboio em Forma Sonata”, para Orquestra Sinfônica.

*Aboio em Forma Sonata*  
para Orquestra Sinfônica

Cláudio Seixas

$\text{♩} = 60$

Flauta 1  
Flauta 2  
Oboe 1  
Oboe 2  
Clarinetas B-1  
Clarinetas B-2  
Fagote 1  
Trompete I  
Trompete II  
Trompete B-III  
Trombone I  
Trombone II  
Trombone III  
Tuba  
Violino I 1  
Violino I 2  
Violino I 3  
Violino II 1  
Violino II 2  
Viola  
Violoncelo  
Contrabaixo

$\text{♩} = 60$

non div.  
non div.  
non div.  
non div.  
non div.  
non div.  
non div.

Aboio em Forma Sonata

This musical score is for the piece "Aboio em Forma Sonata". It is a full orchestral score with the following instruments and parts:

- Flutes:** Fl. I and Fl. II, both starting with a *mf* dynamic.
- Oboes:** Ob. 1 and Ob. 2, both starting with a *mf* dynamic.
- Clarinets:** Cl. 1 and Cl. 2, both starting with a *mf* dynamic.
- Bassoons:** Fg. 1 and Fg. 2, both starting with a *mf* dynamic.
- Trumpets:** Tpt. III, starting with a *p* dynamic.
- Trombones:** Tbn. I, Tbn. II, and Tbn. III, all starting with a *ppp* dynamic.
- Tuba:** Tuba, starting with a *pp* dynamic.
- Timpani:** Timp., starting with a *ppp* dynamic.
- Percussion:** Perc. 1, playing "Prato Supr. Grande" and "Baque'n macia", starting with a *pp* dynamic.
- Violins:** Vln. I. 1, Vln. I. 2, Vln. I. 3, and Vln. II. 1, 2, 3, all starting with a *p* dynamic.
- Viola:** Vla., starting with a *p* dynamic.
- Violoncello:** Vc., starting with a *mf* dynamic.
- Contrabass:** CB., starting with a *p* dynamic.

The score includes various performance instructions such as *ppp*, *pp*, *p*, *mf*, and *f*. It also features technical markings like "IV pos.", "gliss.", "Sul D", "Sul E", and "L.V.". The piece is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

## Aboio em Forma Sonata

Musical score for 'Aboio em Forma Sonata', page 281. The score is for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl. 1
- Ob. 1
- Ob. 2
- Cl. 1
- Cl. 2
- Cln. (Climacón)
- Fg. 1
- Fg. 2
- CFg. (Corno Fagot)
- Perc. I (Maringá)
- Vc. (Violoncello)
- CB. (Contrabaixo)

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music is in a sonata form. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The score is divided into measures, with a measure number of 29 indicated at the beginning of the first staff.

## Aboio em Forma Sonata

Musical score for 'Aboio em Forma Sonata', featuring multiple instruments and dynamic markings. The score is written for a symphony orchestra and includes the following parts:

- Fl. 1
- Fl. 2
- Ob. 1
- Ob. 2
- Cl. 1
- Cl. 2
- Cln. (Climacón)
- Fg. 1
- Fg. 2
- CFg. (Cello Contrabajo)
- Perc. 1
- VL. 1
- VL. 2
- VL. 3
- Vc. (Violoncello)

The score is marked with dynamic levels: *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *ppp* (pianississimo). The music is in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is divided into measures, with a double bar line and a repeat sign at the beginning of each system. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the upper staves and a bass clef for the lower staves.

Aboio em Forma Sonata

This musical score is for the piece "Aboio em Forma Sonata". It is a full orchestral score with the following instruments and parts:

- Flute 1 (Fl. 1)
- Flute 2 (Fl. 2)
- Oboe 1 (Ob. 1)
- Oboe 2 (Ob. 2)
- Clarinet 1 (Cl. 1)
- Violin 1 (VI. 1)
- Violin 2 (VI. 2)
- Violin 3 (VI. 3)
- Violin II (VI. II)
- Viola (Vla.)
- Violoncello (Vc.)
- Double Bass (Cb.)
- Clarinete (Cln.)
- Fagote 1 (Fg. 1)
- Fagote 2 (Fg. 2)
- Contrabaixo Fagote (CFg.)
- Tuba
- Violin 1 (VI. 1)
- Violin II (VI. II)
- Viola (Vla.)
- Violoncello (Vc.)
- Double Bass (Cb.)

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a variety of dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *ppp* (pianississimo). The notation includes complex rhythmic patterns, slurs, and articulation marks. The piece concludes with a final cadence in the double bass and cello parts.





Aboio em Forma Sonata

This musical score is for the piece "Aboio em Forma Sonata". It is a full orchestral score with the following instruments and parts:

- Fl. 1 and Fl. 2
- Ob. 1 and Ob. 2
- Cl. 1 and Cl. 2
- Cne (Corno Inglese)
- Fg. 1 and Fg. 2
- CFg (Corno Francese)
- Cor. I and Cor. III
- Tpt. I, Tpt. II, and Tpt. III
- Tbn. I and Tbn. II
- Tuba
- VI. 1.1, VI. 1.2, and VI. 1.3
- Vc. (Viola)
- CB. (Cello)

The score includes various musical notations such as dynamics (pp, mf, p, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions like "Fralato". There are also rehearsal marks (e.g., a2, a4) and corrections in parentheses (e.g., (cor I e III), (cor II e IV)).

Aboio em Forma Sonata

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Fl. 1
- Ob. 1
- Ob. 2
- Cl. 1
- Clnc.
- Fg. 1
- Fg. 2
- CFg.
- Cor. I
- Cor. II
- Cor. III
- Cor. IV
- VI. 11
- VI. 12
- VI. 13
- VI. 11
- Vln. II 2
- Vln. II 3
- Vla.
- Vc.
- CB.

Dynamic markings are distributed throughout the score, including *p*, *mf*, and *ppp*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The page number 286 is located at the top right.

Aboio em Forma Sonata

121

Fl. I

Ob. I

Cl. I

Clea

Fg. I

CFg.

Cor. I

Cor. III

VI. I.1

VI. I.2

VI. I.3

VI. II.1

Vla.

Vc.

CB.

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

## Aboio em Forma Sonata

Musical score for "Aboio em Forma Sonata", page 288. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Fig. 1** and **Fig. 2**: Flutes, starting at measure 156 with a *mf* dynamic.
- CFg**: Clarinet in F major, starting at measure 156 with a *mf* dynamic.
- Cor. I, II, III, IV**: Four Cornets, starting at measure 156 with a *mf* dynamic.
- Tpt. I, II, III**: Three Trumpets, starting at measure 156 with a *p* dynamic.
- Tbn. I, II, III**: Three Trombones, starting at measure 156 with a *p* dynamic.
- Tuba**: Tuba, starting at measure 156 with a *p* dynamic.
- VI. I. 1, 2, 3**: Violins I (three parts), starting at measure 156 with a *pp* dynamic.
- VI. II. 1, 2, 3**: Violins II (three parts), starting at measure 156 with a *pp* dynamic.
- Vla.**: Viola, starting at measure 156 with a *pp* dynamic.
- Vc.**: Violoncello, starting at measure 156 with a *pp* dynamic.
- CB.**: Contrabasso, starting at measure 156 with a *mf* dynamic.

The score includes various dynamic markings such as *mf*, *pp*, *ppp*, *p*, and *sfz*. The bottom of the page includes the instruction "Sul Pianissimo" above the *sfz* marking in the Contrabasso part.

## Aboio em Forma Sonata

Musical score for "Aboio em Forma Sonata". The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: Fl. 1, Fl. 2, Cl. Fg., VI. I, VI. II, Vla., Vc., and CB. The music begins at measure 172. The Flute I part starts with a melodic line marked "senza div." and "p". The Flute II part has a similar melodic line. The Clarinet in F major part has a melodic line. The Violin I part has a melodic line. The Violin II part has a melodic line. The Viola part has a melodic line. The Violoncello part has a melodic line. The Contrabass part has a melodic line. The score is written in a key signature of one flat and a common time signature.

Aboio em Forma Sonata

This musical score is for the piece "Aboio em Forma Sonata". It is a full orchestral score with the following instruments and parts:

- Fl. 1 and Fl. 2: Flute parts, starting at measure 185.
- Cl. 1 and Cl. 2: Clarinet parts, starting at measure 185.
- Cine: Bassoon part, starting at measure 185.
- Fg. 1 and Fg. 2: Bassoon parts, starting at measure 185.
- Cfg.: Bassoon part, starting at measure 185.
- Cor. I: Cor Anglais part, starting at measure 185.
- Tbn. I, Tbn. II, Tbn. III, and Tuba: Horn and Tuba parts, starting at measure 185.
- Perc. I: Percussion part, starting at measure 185, including Conga and Tom-Tom Grave.
- Perc. II: Percussion part, starting at measure 185.
- VI. 1.1, VI. 1.2, and VI. 1.3: Violin I parts, starting at measure 185.
- VI. II.1: Violin II part, starting at measure 185.
- Vla.: Viola part, starting at measure 185.
- Vc.: Violoncello part, starting at measure 185.
- CB.: Contrabass part, starting at measure 185.

The score includes various dynamic markings such as *pp*, *f*, *mf*, and *p*. It also features performance instructions like "Conga" and "Tom-Tom Grave". The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The piece begins at measure 185.







Aboio em Forma Sonata

264  $\text{♩} = 72$   
Solo

264  $\text{♩} = 48$

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cln. 2

Fg. 1

Fg. 2

CFg.

Tuba

264 Marimba

264  $\text{♩} = 48$

264  $\text{♩} = 48$   
Solo  
Em destaque

VI. 11

Vc.

CB.

*p* *f* *p* *ppp* *p* *p* *p* *mf* *ff* *mf* *p* *ppp* *mf* *ff* *mf* *pp*

L.V. L.V.

The musical score is a page from a larger work, starting at measure 264. It features a variety of instruments: Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet 1 and 2, Bassoon, Contrabassoon, Tuba, Marimba, Violin 11, Viola, and Cello. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), *ppp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). There are also performance instructions like 'Solo' and 'Em destaque' (highlighted). The tempo is indicated as  $\text{♩} = 72$  and  $\text{♩} = 48$ . The key signature has one sharp (F#). The score is written in a standard musical notation with staves for each instrument.

Aboio em Forma Sonata

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and markings:

- Fl. 1 & 2:** Flutes, starting at measure 282 with a *p* dynamic, transitioning to *mf* at measure 312.
- Ob. 1 & 2:** Oboes, starting at measure 282 with a *p* dynamic, transitioning to *mf* at measure 312.
- Cl. 1 & 2:** Clarinets, starting at measure 282 with a *p* dynamic, transitioning to *mf* at measure 312.
- Cln:** Clarinet in C, starting at measure 312 with a *p* dynamic, transitioning to *mf* at measure 312.
- Fg. 1 & 2:** Bassoons, starting at measure 282 with a *p* dynamic, transitioning to *mf* at measure 312.
- CFg:** Bassoon in F, starting at measure 312 with a *p* dynamic, transitioning to *mf* at measure 312.
- VI. I & II:** Violins I and II, starting at measure 312 with a *mf* dynamic. The Violin I part includes the instruction *tutti VI. I* and the Violin II part includes *Tutti VI. II*.
- Vla:** Viola, starting at measure 312 with a *mf* dynamic.
- Vc:** Violoncello, starting at measure 312 with a *mf* dynamic. It includes markings for *divis*, *p*, *mf*, *pp*, and *senza divis*.
- CB:** Contrabasso, starting at measure 312 with a *p* dynamic, transitioning to *mf* at measure 312.

## Aboio em Forma Sonata

Musical score for "Aboio em Forma Sonata". The score is arranged for a full orchestra and strings. The instruments listed on the left are:

- Cor. I
- Cor. II
- Cor. III
- Cor. IV
- Tpt. I
- Tpt. II
- Tpt. III
- Tbn. I
- Tbn. II
- Tbn. III
- Tuba
- VI. I
- VI. II
- Vla.
- Vc.
- CB.

The score begins at measure 290. The woodwinds (Cor. I-IV, Tpt. I-III, Tbn. I-III, Tuba) enter with a melodic line marked *p* (piano). The strings (VI. I, VI. II, Vla., Vc., CB.) enter with a rhythmic accompaniment marked *mf* (mezzo-forte). The score continues with various musical notations, including rests, notes, and dynamic markings.

## Aboio em Forma Sonata

219

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Fg. 1

220

CODA

Tpt. I

Tpt. II

Tpt. III

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Tuba

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

## **ANEXOS**

## ANEXO A – Partitura manuscrita de “Sertania” (cópia reduzida)

Partitura “em dó” (concert pitch) – Exceto os que transpõe oitava abaixo, os instrumentos estão escritos como soam.

U

**SERTANIA**

**SINFONIA DO SERTÃO, opus 138**

composta para o filme "Boi ARUÁ", desenho animado de Francisco Iriberto de Mattos,  
para voz (ad libitum), violão solo e grande orquestra, de

**ernst widmer**

**1982**

duração total: 37'30"

orquestra: - flautas (2), oboés (2 - segunda também como inglês), clarinetas (2) em lá, fagotes (2);  
- trompas (2), trompetas (2), trombones (3), tuba;  
- voz; violão, piano;

- 6 percussionistas: [1] Agogô, cauilé, pandeiro, triângulo, glockenspiel, caixa;  
[2] Woodblocks, maracas, xilofone, triângulo, maraca  
[3] Pratos suspensos (2), chocalho de lata, bumbo, (tomtom I)  
[4] Bangu, tomtom (2), caixa clara [5] Timpans (4), reco-reco, chicle, crochês, zocatra  
[6] Gongo (2) tamtam, (bombo)

- cordas 2 a 4

Cópia e partitura musicadas por  
ARITZ de madsica







15

Musical score for measures 15-19. The score includes staves for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), Cor Anglais (Cor), Trumpet (Tr), Trombone (Tbn), Tuba (Tb), Percussion (Perc), Violin I (Vl I), Violin II (Vl II), Viola (Va), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The Cor part has the instruction "c. sord. (populas re. f. 6m)". The Violin I part has a "p" dynamic marking. The Violoncello part has a "p" dynamic marking. The Contrabass part has a "p" dynamic marking. The score is written in a common time signature.

20

Musical score for measures 20-24. The score includes staves for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), Cor Anglais (Cor), Trumpet (Tr), Trombone (Tbn), Tuba (Tb), Percussion (Perc), Violin I (Vl I), Violin II (Vl II), Viola (Va), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The Flute part has a "p" dynamic marking. The Oboe part has a "p" dynamic marking. The Clarinet part has a "p" dynamic marking. The Bassoon part has a "p" dynamic marking. The Cor Anglais part has a "p" dynamic marking. The Trumpet part has a "p" dynamic marking. The Trombone part has a "p" dynamic marking. The Tuba part has a "p" dynamic marking. The Percussion part has a "p" dynamic marking. The Violin I part has a "p" dynamic marking. The Violin II part has a "p" dynamic marking. The Viola part has a "p" dynamic marking. The Violoncello part has a "p" dynamic marking. The Contrabass part has a "p" dynamic marking. The score is written in a common time signature.



Handwritten musical score on a spiral-bound notebook page. The page is numbered "301" in the top right corner. The score is written in black ink and includes various musical notations such as staves, notes, rests, and dynamic markings.

At the top center, there is a page number "301" and a measure number "25". To the right of the page number, the text "(IAIÁ ou MENINO)" is written.

The score consists of multiple staves. The upper staves contain melodic lines with notes and rests. The lower staves contain accompaniment, including chords and rhythmic patterns. There are several dynamic markings throughout the score, including "p", "pp", "mp", "mf", and "ff".

Specific markings include:

- "1.º acorde (papelão)"
- "2.º acorde (papelão)"
- "3.º acorde (papelão)"
- "ff Espregalhe, pen. and."
- "mp"
- "up"
- "p"

At the bottom right, there is a section labeled "REARBELO" with a circled "5" and a "pp" marking.



- 4 -

30

Flute (Fl) *f, dim., p, cresc.*

Oboe (OB)

Clarinet (CL) *p, cresc.*

Bassoon (FB)

Cor Anglais (COR)

Trumpet (TPT) *+ corche*  
*con sord. (metal) f*

Trombone (TBN)

Trombone (TB) *p*

Percussion (PERC) *RECORDO*  
*cresc.*  
*Xylofón*  
*pp*  
*BUBBLO*  
*pp*

Violin I (V1) *pp*

Violin II (V2) *pp*

Viola (VA) *pp*

Violoncello (VC) *pp*

Contrabass (CB) *pp*

(LORO) 35

Flute (Fl)

Oboe (OB)

Clarinet (CL)

Bassoon (FB)

Cor Anglais (COR)

Trumpet (TPT)

Trombone (TBN)

Trombone (TB)

Percussion (PERC)

Violin I (V1)

Violin II (V2)

Viola (VA)

Violoncello (VC)

Contrabass (CB)











(NAVEGA CONAÇÃO...)

30

35

40

45

50

55

(REFRÃO II)

Faça sempre

I

II

VI

VC

CB

ff

p

mf

f

pp

mp

Solo

Tutti

diviso

ppz f

Handwritten musical score for a string ensemble, featuring multiple staves and dynamic markings.

60

(CAJA DE FARINHA)

65

70

75 (maestoso)

80

85

CLF

Handwritten musical score for a string ensemble, featuring multiple staves and dynamic markings. The score includes measures 60 through 85. The title "(CAJA DE FARINHA)" is written above measure 65. The score is marked with various dynamics such as *pp*, *ppp*, *mf*, *ff*, *dim*, *cresc*, and *marcato*. The tempo marking "(maestoso)" appears at measures 70 and 75. The score concludes with the marking "CLF".









Handwritten musical score for a symphony, page 72. The score is divided into three systems of staves.

**System 1 (Measures 125-130):** Includes staves for Flute (Fl), Clarinet (Cl), Cor Anglais (Cor), Bassoon (Bs), Trumpet (Tpt), Trombone (Tbn), Tuba (Tb), Timpani (Timp), Violin (Vl), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabasso (Cb). The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *ff* and *mf*. A section of strings is marked *Brasados de ferro* with a *ff* dynamic.

**System 2 (Measures 130-135):** Labeled **LARGO (1=60) (PLANICO)**. It features a prominent bassoon part with a melodic line and dynamic markings *mf* and *p*. The string section is marked *Brasados de ferro* with a *ff* dynamic. A section of strings is marked *CL.1. stbbl.* with a *mf* dynamic.

**System 3 (Measures 140-145):** Labeled **(DANCAL) (1=50) PLUENTE**. It includes parts for Flute (Fl), Clarinet (Cl), Bassoon (Bs), Violin (Vl), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabasso (Cb). The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf*, *p*, and *pp*. A section of strings is marked *CL.1. stbbl.* with a *mf* dynamic.

Additional markings include *ad lib.*, *mf*, *p*, *pp*, *ff*, and *br*. There are also some handwritten notes and corrections in the margins.

\*) Soprano, ad libitum dec

(45")  
[25]



Handwritten musical score for measures 150-155. The system includes a vocal line with lyrics "swo..." and a piano accompaniment. Dynamics include *p* and *pp*. Measure numbers 150 and 155 are indicated above the staff.

Handwritten musical score for measures 160-165. The system includes vocal lines with lyrics "GI. SPAL" and "sunde", and piano accompaniment. Dynamics include *pp* and *p*. Measure numbers 160 and 165 are indicated above the staff.

Handwritten musical score for measures 170-175. The system includes vocal lines with lyrics "sunde" and piano accompaniment. Dynamics include *p* and *pp*. Measure numbers 170 and 175 are indicated above the staff.

- 44 -

280 485

FL  
OB  
CL  
FS  
COR  
TRP  
TBN  
TB  
TIMP  
PERC

FL  
OB  
CL  
FS  
COR  
TRP  
TBN  
TB  
TIMP  
PAND  
PERC  
TOMTOM I

190 495

*sonza vocal*  
*acc*  
*cresc*  
*dim*  
*4 solo*

□ PANDERO  
□ TOMTOM I





- 16 -

250

255 *1<sup>o</sup> muda para flautim!*

260

265 *Creac*

270

275



Handwritten musical score on a spiral-bound notebook page, numbered 285 at the top center. The score is written in black ink on aged paper and includes multiple staves for different instruments and voices.

The score is divided into two main sections, both starting at measure 280. The upper section includes staves for various instruments and a vocal line. The lower section includes staves for a Trombone, Bombo, and CowBass. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *ff*. There are also some handwritten annotations and symbols throughout the score.

Key elements of the score include:

- Measure numbers: 280 and 285 are clearly marked.
- Instrument labels: Trombone, Bombo, mrida p/flauto, and CowBass.
- Dynamic markings: *mf* and *ff*.
- Handwritten notes and symbols: Some staves have additional markings and symbols, possibly indicating performance techniques or specific instrument sounds.

Handwritten musical score on a spiral-bound notebook page, numbered 316. The score is written in black ink on aged paper and includes various musical notations, dynamics, and performance instructions.

**Instrumentation:** The score is for a large ensemble, including:

- Flutes (FL I, FL II)
- Clarinets (CL I, CL II)
- Saxophones (SAX I, SAX II)
- Violins (VL I, VL II)
- Violas (VLA)
- Violoncellos (VC)
- Double Basses (CB)
- Trumpets (TPT I, TPT II)
- Trombones (TBN I, TBN II)
- Tuba (TB)
- Timpani (TIMP)
- Conductors (COND)
- Woodblock
- Cow Bells
- Castanets
- Chirimichira (mild)

**Key Features and Annotations:**

- Measure 300:** The score begins with a measure number of 300. It features complex rhythmic patterns for the woodblock and castanets, and melodic lines for the strings and woodwinds.
- Measure 305:** A section starting at measure 305 includes the instruction "senza cord." (without strings) for the string parts.
- Measure 310:** A section starting at measure 310 includes the instruction "WOODBLOCK" and "COND BELL".
- Measure 315:** A section starting at measure 315 includes the instruction "WOODBLOCK".
- Measure 320:** A section starting at measure 320 includes the instruction "WOODBLOCK".
- Measure 325:** A section starting at measure 325 includes the instruction "WOODBLOCK".
- Measure 330:** A section starting at measure 330 includes the instruction "WOODBLOCK".
- Measure 335:** A section starting at measure 335 includes the instruction "WOODBLOCK".
- Measure 340:** A section starting at measure 340 includes the instruction "WOODBLOCK".
- Measure 345:** A section starting at measure 345 includes the instruction "WOODBLOCK".
- Measure 350:** A section starting at measure 350 includes the instruction "WOODBLOCK".
- Measure 355:** A section starting at measure 355 includes the instruction "WOODBLOCK".
- Measure 360:** A section starting at measure 360 includes the instruction "WOODBLOCK".
- Measure 365:** A section starting at measure 365 includes the instruction "WOODBLOCK".
- Measure 370:** A section starting at measure 370 includes the instruction "WOODBLOCK".
- Measure 375:** A section starting at measure 375 includes the instruction "WOODBLOCK".
- Measure 380:** A section starting at measure 380 includes the instruction "WOODBLOCK".
- Measure 385:** A section starting at measure 385 includes the instruction "WOODBLOCK".
- Measure 390:** A section starting at measure 390 includes the instruction "WOODBLOCK".
- Measure 395:** A section starting at measure 395 includes the instruction "WOODBLOCK".
- Measure 400:** A section starting at measure 400 includes the instruction "WOODBLOCK".

**Lyrics:** The lyrics "(O JESU VIRA MARE)" are written below the vocal lines.



- 19 -

This image shows two pages of handwritten musical notation for a string quartet. The top page contains measures 335 through 340, and the bottom page contains measures 345 through 350. The score is written for four staves, likely representing the first, second, third, and fourth strings. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mp*, *f*, *pp*, and *ppp*. There are also some performance instructions like *arco* and *pp* with accents. The handwriting is in dark ink on aged paper, and the page number '317' is printed in the top right corner.





- 21 -

375 380

(RIFRANZO IV)

385 390

395 400

405 410

Cresc

- 22 -

APROS 445

420 *Ritardando*

425 *TEMPO I (♩=60) (Bot. Aruá)*

430

435 *poco a poco cresc*

440 *poco a poco cresc*

*poco a poco cresc*





Handwritten musical score for a symphony orchestra, spanning pages 24 and 25. The score is written in a complex key signature and includes various dynamics and articulations. The instruments listed on the left are:

- Fl (Flute)
- Ob (Oboe)
- Cl (Clarinet)
- Fg (Bassoon)
- Cor (Horn)
- Trpt I (Trumpet I)
- Trpt II (Trumpet II)
- Tbn I (Trombone I)
- Tbn II (Trombone II)
- Vln I (Violin I)
- Vln II (Violin II)
- Vla (Viola)
- Vcl (Cello)
- Cb (Double Bass)
- PERC (Percussion)
- Harps (Harp)

The score is divided into measures, with measure numbers 475, 480, 485, 490, 495, 500, 505, and 510 marked. The music features a variety of dynamics, including *pp* (pianissimo), *p* (piano), *f* (forte), and *ppp* (pianississimo). Articulations such as *dim* (diminuendo) and *acc* (accent) are used throughout. The score is written in a complex key signature, with many notes marked with sharps and naturals. The notation includes stems, beams, and various rhythmic values. The page number - 24 - is written at the top center. The page number 322 is written in the top right corner.









525

530

535

TEMPO II = 90

535

540

FL

OB

CL

TR

COR

TRP

TRB

PRINS

TRUM

WDR

BNGO

STRY

GRND

TIMP

CI

VI

VII

VIII

CS



- 29 -

**> CATARSE <**  
DENSO

(SABIA)

1 (SAC) Trompeta f, alevante

2 (traspaso) pp

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

15<sup>33</sup> *andante* ♩ = 72 -30- (CANTO)

10 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

Fl I 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

Fl II 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

Ob I 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

Ob II 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

Cl I 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

Cl II 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

Fag 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

Cor 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

Tr I 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

Tr II 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

Vln I 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

Vln II 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

Vla 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

Vcl 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

Cb 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

25 20

Fl I 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

Fl II 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

Ob I 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

Ob II 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

Cl I 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

Cl II 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

Fag 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

Cor 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

Tr I 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

Tr II 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

Vln I 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

Vln II 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

Vla 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

Vcl 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

Cb 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4



- 31 -

25 30

35 40

Handwritten musical score for a string quartet, pages 31 and 32. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. It features various musical notations such as dynamics (pp, p, mf, ff), articulation (arco, pizz), and performance instructions (Solo, arco). The score is divided into measures, with measure numbers 25, 30, 35, and 40 clearly marked. The notation includes complex rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings throughout the piece.







This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for an orchestra and strings. The page is numbered 332 in the top right corner and - 34 - in the center. The score is divided into two systems, with measures 80-84 in the first system and measures 85-90 in the second system. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Percussion (Pf.), Gong (Gong), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The notation is dense, featuring various musical symbols such as notes, rests, dynamics (e.g., *pp*, *mp*, *f*), and performance instructions like *Solo*, *ARLTO*, and *Pizz*. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score.





- 36 -

110

Fl I  
Fl II  
Ob  
Cl I  
Cl II  
Bs  
Tr I  
Tr II  
Tr III  
Tbn I  
Tbn II  
Tbn III  
Tm  
P  
Vl I  
Vl II  
Vla  
Vc  
Cb

115

120

\* início da canção "Bori Arcú" de Elomar Figueira Netto









- 33 -

PiO ADAGIO (1=54)

150 155

Fl  
Ob  
Cl.  
Cl.  
Fg  
Cor  
Trp  
Tbn  
Glock  
Spre  
Pp  
I  
II  
Vla  
Vcl  
Vc  
Cb

A TEMPO (1=72) 15 160

Ob  
Cl.  
Cl.  
Fg  
Cor  
Trp  
Tbn  
Glock  
Spre  
Pp  
I  
II  
Vla  
Vcl  
Vc  
Cb

Glockenspiel





180 - 41 - 185

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fg.  
Cor.  
Vn. I  
Vn. II  
Va.  
Vc.  
Cb.

190

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fg.  
Cor.  
Vn. I  
Vn. II  
Va.  
Vc.  
Cb.

attaca

3  
2  
3  
2  
3  
2  
3  
2

dur. 11'30"  
total 36"

attaca



*pp* *Grandioso, d=30* *135* *cresc* *poco* *a poco* *42* *poco* *[mf - sf]* *200*

Fl  
Ob  
Cl  
Fg  
C  
Tpt  
Tbn  
Tub  
Perc  
Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello  
Contrabasso

pp cresc poco a poco 42 poco [mf - sf] 200

MARACA  
GUITAR  
TAM-TAM  
BASS DRUM  
BUBBLES  
TIMP  
VCL  
ACCB

pp cresc poco a poco 42 poco [mf - sf] 200



-43-

205

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fag.  
Hr.  
Trp.  
Tbn.  
Tub.  
Perc.  
Vln I  
Vln II  
Vla  
Vcl  
Cb.

*p*, *mf*, *f*, *sfz*, *cresc.*, *deciso*



- 44 - 210

PARTOS

**INSTRUMENTS:**  
FL  
OB  
CL  
BS  
TR  
TB  
PER  
VIOLIN I  
VIOLIN II  
VIOLA  
VIOLONCELLO  
CONTRABASSO

**VOICES:**  
MATA  
GUITAROS  
TAM-TAM  
PARTOS  
BAMBÓ  
TIMP

**Lyrics:**  
GONSAS  
RÊCO RÊCO  
ZHOCAHO DELBIA

1'30"  
nova letat 37'30"

ANEXO B - Autorização para Publicação da Entrevista Concedida por Chico Liberato

---

## Autorização

Eu, Francisco Liberato de Mattos, RG 0745064, CPF 022481825-20, residente à Rua Mocambo, 543, Trobogy, SSA/BA, autorizo para fins culturais e pesquisa no site da UFBA o uso de minha entrevista ao Sr. Claudio Seixas, a respeito da nossa obra *Boi Aruá*.

Salvador, 04 de maio de 2014

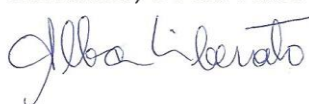
Francisco Liberato

## ANEXO C - Autorização para Publicação da Entrevista Concedida por Alba Lberato

## Autorização

Eu, Alba Regina Souza Liberato de Mattos, RG 04465336-02, CPF 334224945-53, residente à Rua Mocambo, 543, Trobogy, SSA/BA, autorizo a utilização para fins culturais e pesquisa no site da UFBA, da entrevista concedida ao Sr. Claudio Seixas em função da nossa obra audiovisual *BOI ARUÁ*, desenho animado em longa metragem.

Salvador, 04 de Maio de 2014



ANEXO D - Autorização para Publicação da Entrevista Concedida por Rafael Villanueva

---

From: rafael\_\_teixeira@hotmail.com  
To: cs.mus@hotmail.com  
Subject: Autorização  
Date: Sat, 12 Apr 2014 02:40:16 +0300

Eu, Rafael Villanueva Teixeira, RG 30632668, autorizo Cláudio Seixas a publicar qualquer conteúdo relacionado ao curta Nóia, no qual sou o diretor.

Rafael Villanueva Teixeira

Autorização enviada por meio de mensagem eletrônica pela rede mundial de computadores

ANEXO E - Autorização para Publicação da Entrevista Concedida por José Coelho Barreto

> Date: Fri, 16 May 2014 12:41:53 -0300  
> From: jocoba@ufba.br  
> To: cs.mus@hotmail.com  
> Subject: Autorização  
>  
> Eu, José Coelho Barreto, autorizo a Claudio Seixas publicar em site DA  
> ufba, junto com a tese, a entrevista que ele fez comigo para seu  
> trabalho de doutorado.  
>  
> -----  
> Universidade Federal da Bahia - <http://www.portal.ufba.br>  
>

Autorização enviada por meio de mensagem eletrônica pela rede mundial de computadores