

***Sertania - Sinfonia do Sertão* de Ernst Widmer: um Discurso Narrativo**

***Ernst Widmer's "Sertania - Sinfonia do Sertão":
a Narrative Discourse***

Ilza Nogueira

Universidade Federal da Paraíba

nogueira.ilza@gmail.com

Resumo: *Sertania: Sinfonia do Sertão* op. 138, a primeira sinfonia de Ernst Widmer, foi composta para a trilha sonora do filme "Boi Aruá", um desenho animado em longa-metragem do artista plástico baiano Chico Liberato. *Sertania* é intimamente relacionada à concepção do filme, o qual, por sua vez, é uma tradução para a animação da história popular do boi encantado divulgada na literatura de cordel. A obra se insere, portanto, num contexto hierárquico de discursos em diferentes meios (literatura oral e escrita, filme e música) sobre um tema da ficção mitológica sertaneja. O caráter dramático conduz facilmente à percepção de uma narrativa musical, independentemente da consciência dos antecedentes culturais. Neste ensaio observamos a música sob a perspectiva semântica, refletindo sobre o potencial simbólico dos elementos do discurso (motivos melódicos, tópicos rítmicas, timbres exóticos, texturas e figuras de retórica) e, principalmente, sobre as estratégias composicionais que despertam e conduzem a imaginação narrativa.

Palavras-chave: Narratividade musical; Representação musical; Música incidental; Música sinfônica brasileira; Ernst Widmer.

Abstract: *Sertania: Sinfonia do Sertão* op. 138, Ernst Widmer's first symphony, was composed for the sound track of "Boi Aruá", a full-length cartoon by Bahian visual artist Chico Liberato. *Sertania* is closely related to the film, which, by its turn, translates to the animation media the popular story of the magical ox disseminated in the cordel literature. Therefore, the symphony fits in a hierarchic context of discourses in different media (oral and written literature, film and music) on a theme of the Brazilian mythology. The dramatic character easily conduces to the perception of a musical narrative, independently of the awareness of the work's cultural background. In this essay we observe the music under the semantic perspective, considering the symbolic potentiality of the discourse's elements (melodic motives, rhythmic topics, exotic timbres, textures and rhetoric figures) and the compositional strategies which awake and conduce the narrative imagination.

Keywords: musical narrativity; musical representation; incidental music; Brazilian symphonic music; Ernst Widmer.



1. Prólogo

Sertania foi composta entre 1982 e 1983, época em que a produção de Widmer se caracterizou fortemente pelo paisagismo musical e pela assimilação do folclore baiano. Entre 1979 e 1988 ele compôs uma série de sete "Paisagens Baianas" e duas sinfonias representativas do folclore da Bahia. *Sertania*, sua primeira sinfonia, foi concebida para a trilha sonora do desenho animado "Boi Aruá" do artista plástico baiano Chico Liberato¹. A animação traduz para o meio visual um tema da ficção mitológica sertaneja, conforme o conto publicado de Alba Liberato "A Demanda do Boi Aruá" (Liberato 2005). A sinfonia se insere, portanto, numa cadeia hierárquica de discursos em diferentes meios (literatura oral e escrita, filme e música) sobre a lenda do boi encantado, figura desmesuradamente monumental e assustadora cujo significado alegórico vai se revelando gradualmente como projeção da personalidade carente de autoconhecimento e domínio de si. A trama focaliza um fazendeiro rico, orgulhoso e egocêntrico, a quem a imagem do boi aparece desafiadora sempre que a prepotência, a soberba e a tirania governam seus atos. Dominar aquela criatura descomunal torna-se sua obsessão. Sete são as tentativas fracassadas, que deixam o fazendeiro aniquilado e humilhado pelos fantasmas da sua imaginação. Vencido, finalmente, em seu orgulho e prepotência, ele consegue se acercar do animal. Nesse momento, a besta se transforma num dócil bezerrinho, deixando-se pegar e acariciar por um homem igualmente dócil e feliz. A natureza ao redor, respondendo à catarse humana, se revela em beleza e abundância.

A entidade mítica Boi Aruá é uma metáfora do orgulho, da arrogância e da intolerância, a serem vencidas através do autoconhecimento. Esta é a essência da lenda, cuja narrativa no desenho animado de Liberato, recorrendo amplamente aos estereótipos e arquétipos da cultura sertaneja, é a motivação ideológica de *Sertania*.

A observação da partitura não deixa dúvidas sobre uma preocupação composicional narrativa². Legendas sobre diversos trechos da música informam sobre sua vinculação ao filme. Essas referências explícitas evidenciam o objetivo da realização de uma "versão" musical do discurso cênico. Música e filme, portanto, encontram-se numa relação que poderia equivaler àquela que se define, no campo da linguística, entre significante e significado. Pode-se dizer

¹ "Boi Aruá" foi lançado na Jornada de Cinema da Bahia de 1983. O filme se encontra disponibilizado no site *Youtube*: <<https://www.youtube.com/watch?v=svYUBr10E18>>.

² A partitura de *Sertania* (edição crítica de Ilza Nogueira) está disponibilizada a usuários cadastrados no sítio da pesquisa "Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA" (<http://www.mhccufba.ufba.br/SISMHCC/>). V. "PUBLICAÇÕES" – "MARCOS HISTÓRICOS ... (e-books)", Volume 17 (clique sobre o título).



de uma intertextualidade entre universos discursivos diferentes³. O depoimento do compositor no programa da estreia da obra confirma o viés narrativo e sua íntima vinculação com o filme que lhe serviu de fundamento conceitual:

"Sertania, Sinfonia do sertão mítico do Boi Aruá [...]; do vaqueiro e de sua luta diuturna; [...] da caatinga e do mandacaru. Daí a sinfonia estar impregnada de aridez, intrepidez e escassez. [...] Tentei reforçar propositadamente as asperezas, depurar a opulência do aparato sinfônico [...] de tal modo que a sinfonia possa tornar-se o retrato fiel da intrepidez, do rigor, da essência do universo do sertão" (Nossos grifos).

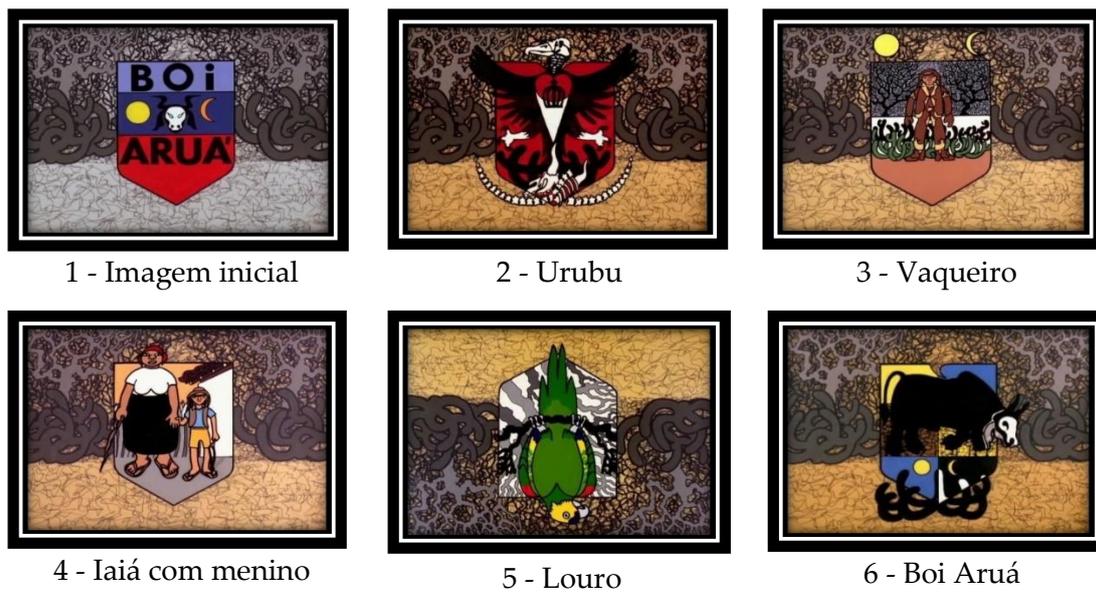
Constata-se nessa declaração a preocupação com a fidelidade descritiva em relação ao meio ambiente sertanejo (onde o clima rigorosamente árido traduz-se em escassez), ao tipo humano regional (necessariamente destemido e audacioso) e à sua fantasia criativa (as lendas sertanejas, um eficaz código de ética para a vida social e a convivência com a natureza).

Os 37':50" de música estão estruturados em três movimentos: I – Introdução (3'20"); II – Episódios – Cantos e Danças (21'30") e III – Catarse (13'00"). A denominação dos movimentos já é um índice da narratividade da obra, uma vez que remete a denominações inerentes à cronologia funcional dos elementos da tragédia clássica: *Introdução* (análoga ao "Prólogo"), *Episódios* (parte homônima na tragédia correspondente aos atos que constituem a intriga) e *Catarse* (a reflexão purificadora, promotora do autoconhecimento).

O curto movimento inicial foi projetado como: "uma *sinopse* do que seguirá no decorrer [...] da sinfonia" e "está em *sintonia fiel* com a apresentação do filme" (Widmer 1983, nossos grifos). A "sintonia fiel" pode ser constatada na estrutura seccional demarcada por legendas que correspondem à série de imagens da abertura do filme. Apresentadas em forma de brasões (signos heráldicos da cultura popular nordestina), as imagens introdutórias representam as principais personagens, animais e humanas, da lenda do Boi Aruá (Figuras 1-6): o urubu rei (águia sertaneja), ícone do cenário dramático da seca sazonal; o vaqueiro, símbolo da masculinidade sertaneja; sua família (mulher e filho), submissa e dependente na hierarquia social sertaneja; o louro, signo do inconsciente; e o boi mítico, símbolo da crença que rege a vida no Sertão. O cenário comum representa a típica paisagem tórrida e agreste.

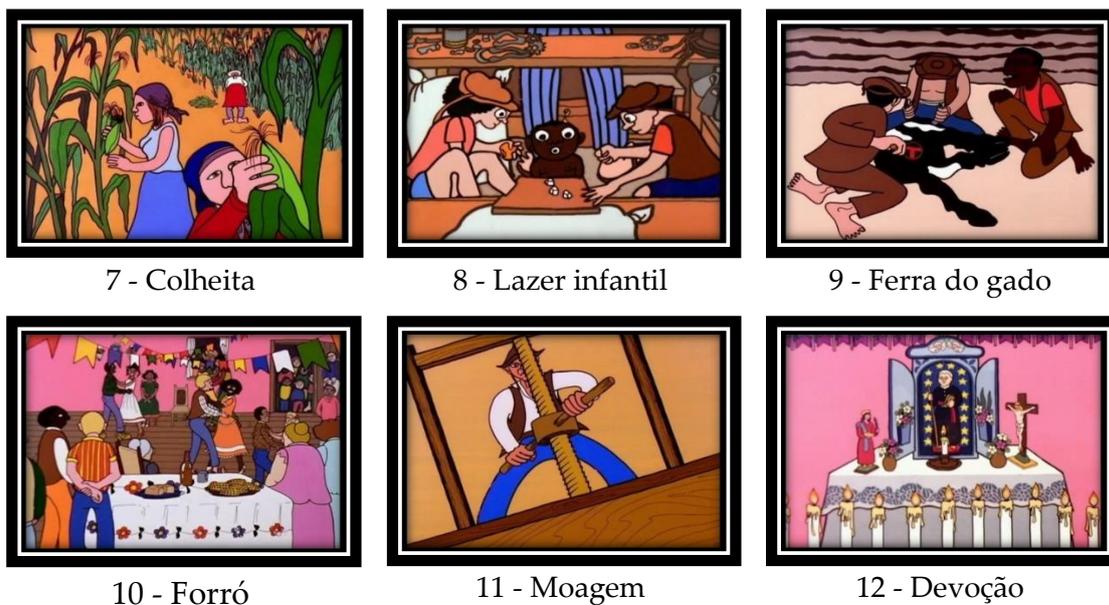
³ Lawrence Kramer argumenta que "o significado, em qualquer meio, está disponível em outros meios", podendo ser transcrito; e que "a possibilidade geral de transcrição de um meio para outro é a pré-condição do próprio significado" (Kramer 2015, 25).





Figuras 1-6: "Boi Aruá" - Imagens da apresentação de personagens

O movimento intermediário, como descreve o compositor, "é uma sequência de episódios interligados por um refrão paradigma" (Widmer 1983). O título – "Episódios: Cantos e Danças" – remete ao cotidiano da vida sertaneja, cenário do filme (Figuras 7 -12): o trabalho, movido a cantos, o lazer, estimulando danças, e a imaginação lendária, apoiando-se na memória e na narrabilidade.



Figuras 7-12: "Boi Aruá" - imagens representativas do universo cotidiano sertanejo



O último movimento – "Catarse" –, explica Widmer, almeja a "sublimação"⁴ do universo sertanejo (Widmer 1983). Do universo representado em música, principalmente no segundo movimento, pela tradição modal e pelas tópicas rítmicas dançantes (baião, coco, xaxado). Em termos musicais, portanto, a sublimação, necessariamente, deverá operar uma radical transvaloração cultural. Transvaloração esta que, segundo Byron Almén, define a narrativa⁵. A lucidez do compositor a respeito de como operar na música uma representação da catarse lendária⁶ (Figuras 13-16) revela-se magistral: do universo telúrico e concreto da tradição musical nordestina (calcado em citações e tópicos tradicionais), Widmer transpõe os ouvintes ao universo abstrato do serialismo dodecafônico. Uma série inversionalmente simétrica (o segundo hexacorde corresponde à inversão do primeiro) representa o espelho, o reconhecimento que o fazendeiro tem da sua transformação, "da sua monstruosidade, que tomou forma de boi encantado, se avolumou e, finalmente, ruiu" (Ibidem).



Figuras 13-16: "Boi Aruá" - representação da catarse

⁴ E aqui entendemos o uso do termo 'sublimação' em alusão ao seu *stricto sensu*: fenômeno físico-químico que consiste na passagem direta de uma substância do estado sólido (concreto) para o estado gasoso (abstrato).

⁵ "I define and situate musical narrative as follows: Musical narrative is the process through which the listener perceives and tracks a culturally significant transvaluation of hierarchical relationships within a temporal span." (Almén 2003, p. 12)

⁶ Onde o termo "sublimação" se reveste do seu sentido figurado, metafórico, de purificação, expurgação da imperfeição, ou seja, **sublimação** de sentimentos.



Diante dessas observações e informações, este trabalho se definiu pela compreensão do potencial semântico de estruturas musicais e da narratividade inerente à articulação dessas estruturas em forma discursiva, isto é, funcionalmente "comunicante" e "significante". A análise seguinte observa a música em duas vertentes. Uma delas diz respeito à sua competência referencial, configurando relações "paradigmáticas" entre objetos sonoros e elementos do argumento fílmico. A outra vertente é o fluxo "sintagmático", isto é, a combinação de elementos sígnicos formando sintagmas musicais⁷, isto é, unidades discursivas que fundamentam a cognição de uma narrativa.

2. Estudo analítico

2.1. Introdução

Anterior ao enredo, o trecho do filme em que se apoia a concepção do primeiro movimento (0'00" a 1'18") ainda não tem característica narrativa; constitui-se de uma sequência de quadros, pequenas cenas sem evolução lógica. Como já mencionado, trata-se de uma apresentação das principais personagens da narrativa mítica, humanas e animais, em seu ambiente ecológico. Configura-se, portanto, como um portal de acesso ao argumento do filme, que, funcionalmente, pode ser visto como um documentário sobre a cultura sertaneja.

Da mesma forma, a "Introdução" de *Sertania*, com sua estrutura mosaica, se configura como um portal de acesso ao argumento musical da sinfonia, apresentando os motivos, temas, sonoridades e texturas com valor significativo na obra. Não constituindo uma narrativa plena, mas incluindo um de seus fundamentos (a caracterização musical de personagens e do espaço ambiental), poderíamos dizer que o movimento encerra uma narrativa embrionária, ou seja, uma "protonarrativa".

O movimento corresponde a uma sequência de sete segmentos de dimensões distintas, claramente identificáveis na escritura (Tabela 1). Temas, motivos, células, timbres, efeitos sonoros, instrumentação, densidade e intensidade são os elementos e os formantes com os quais o compositor elabora a "individuação" e a interdependência desses segmentos, de forma a torná-los expressivos e representativos. Da combinação linear de suas unidades sonoras resulta a carga semântica que nos autoriza a considerá-los "sintagmas" musicais.

⁷ "Sintagma": expressão absorvida da linguística saussuriana, correspondendo à combinação linear de unidades que formam um conjunto semântico.



TÍTULOS	DISTRIBUIÇÃO	DIMENSÃO (em time points)
"Brazões"	c. 1 - 3	12,0 tp
"Urubu"	c. 4 - 11	32,0 tp
"Vaqueiro"	c. 12 - 26.3	58,5 tp
"Iaiá com menino"	c. 26.3 - 32	25,5 tp
"Loro"	c. 33 - 38	24,0 tp
"Boi Aruá"	c. 39 - 46.1	28,0 tp
"Mar de bois"	c. 46.1 - 50	20,0 tp

Tabela 1: Estrutura seccional do 1.º movimento de *Sertania*

O conteúdo do curto "sintagma" inicial (Exemplo 1) remete o ouvinte imediatamente ao universo do "fetiche": da magia, do encantamento, do fantástico e das sinestésias. O potencial sígnico conotativo desses três compassos iniciais é notável. Mas a que se deve a imediata conexão entre o real (a matéria sonora) e o imaginário (sua sugestibilidade)? Nossa resposta é que isso se deve à constituição das unidades sonoras.

A sonoridade inicial (compasso 1) compõe-se de um coro de 13 apitos de madeira mesclados a uma terça maior sustentada por trompas e clarinetas; o ataque é especialmente marcado pelo chicote. A "rugosidade" que o complexo de apitos adiciona à "lisura" das trompas e clarinetas "turva" a identificação dos instrumentos tradicionais. Um elemento estranho adentra a orquestra sinfônica, inquieta nosso sistema cognitivo e desperta a curiosidade. Uma possível narrativa, portanto, não começa passivamente, com a brandura de "Era uma vez..." Completamente inesperados numa sinfonia, e principalmente na primeira sonoridade, os apitos soam como um enunciado impactante: "Senhoras e senhores, preparem-se para o surpreendente!" Poderíamos dizer que esta sonoridade inicial se refere ao trecho do conto publicado que narra o efeito da primeira aparição do boi: "E foi isso que percorreu em arrepio toda a gente [...]. O espanto inominável" (Liberato 2005, p. 6-7).



(BRAZÕES)

(*) Apitos de madeira

Exemplo 1: *Sertania*, 1.º movimento, c. 1-3

Um forte golpe do gongo (compasso 2) corta a sonoridade dos apitos, fechando essa enunciação e conclamando um novo evento sonoro: uma sequência de potentes ataques uníssonos regulares das cordas com a 1.ª trompa. A nota uníssona, Mi, não entra em “consonância” intervalar com a terça maior ressoante (Ré – Fá#); a dissonância reiterada é salientada pela percussão metálica do agogô; a incidência nos contratempos adiciona o elemento “suspense”; e o atraso do último ataque (compasso 3) parece dever-se ao inesperado despencar daquela terça de trompas num abismal *glissando*, cedendo aos incisivos impactos.

A terça sustentada e finalmente decadente e a sequência de ataques ritmizados são os elementos coordenados numa possível relação implicativa, a qual se traduz num efeito “sensorial, impactante e místico”. Pensemos essa relação efetivada apenas com as sonoridades tradicionais da orquestra (sopros e



cordas); certamente não implicariam na sensação arrepiante que resulta da sonoridade "rugosa" dos apitos, no impacto penetrante das "golpeadas" do agogô e no misticismo sugestionado pelo timbre do gongo. As sonoridades de altura indefinida aderem-se àquelas de altura fixa, efetivando uma revalorização das suas potencialidades sígnicas. Por isso, poderíamos considerar os apitos e a percussão como os elementos marcantes e relevantes⁸ do sintagma, responsáveis pela sua qualidade conotativa. É da imaginativa sobreposição desses dois substratos tímbricos – alturas definidas e indefinidas – que o sintagma inicial da sinfonia se revela como potencialmente interpretável de um ponto de vista "narrativo". Se estes três compassos iniciais podem remeter a alguma cena da narrativa fílmica, poderia se considerar a imagem desafiadora do Boi Aruá à porteira da fazenda (Figura 17), pateando o chão e assim demonstrando sua superioridade ao homem. Se o ouvinte conhecedor do argumento cênico é conduzido a metaforizar o sintagma musical inicial, de forma que poderíamos considerá-lo um ícone sonoro, aquele que desconhece a relação da obra com o filme certamente reconhecerá o seu valor indicial⁹: seu poder de abrir as porteiras da memória para as experiências vividas, reais ou imaginárias, conclamando o universo das narrativas épicas, das representações do heroico e do dramático.



Figura 17: O Boi Aruá

O contraste súbito de dinâmica (entre *ff* no c. 3 e *pp* no c. 4) indica um novo sintagma, referente à personagem "Urubu" (Exemplo 2). Um pequeno motivo de trombones e tuba o introduz (Exemplo 3). Três ideias ocorrem

⁸ Considerando que a narratologia musical ainda não tem uma terminologia usual em língua portuguesa, vale salientar que "marcantes e relevantes" são termos referentes aos conceitos "markedness" e "rank" da teoria de Liszka sobre "A Semiótica do Mito" (Bloomington: Indiana University Press, 1989).

⁹ De acordo com C. S. Peirce (cf. Peirce 1998), consideramos **ícones** os signos que aludem ao objeto representado por alguma relação de semelhança. São as metáforas sonoras, que se definem por uma relação mimética. Os **índices** são signos que exercem função referencial por meio de conexões reais (de tempo e espaço), independentemente de qualquer relação de semelhança com os conceitos aos quais remetem. Não se trata de mimese, portanto, mas de evocação.



simultaneamente em diferentes naipes da orquestra. Inicialmente, as cordas desenvolvem uma célula rítmica reiterada, cujo valor metafórico é facilmente identificável: o trotar do cavalo. O valor conotativo dessa figuração sinaliza um processo narrativo. Nas madeiras, motivos melódicos de contornos ondulantes evidenciam uma analogia à personagem alada. Na percussão, o rufo de seis pratos suspensos, ao final do qual se soma um golpe *fortíssimo* do tamtam antecipando a "explosão" estridente dos pratos, tem funcionalidade na "ambientação" sonora; insinua-se uma situação de suspense, para a qual a dinâmica crescente contribui de forma a sugerir a aproximação da ave e a intensificação do conteúdo semântico desse signo: mau presságio, ameaça. A percussão, portanto, funciona como um signo indicial, ao qual também aderem os efeitos de arco (*legno jeté*) ao final do sintagma. Desse contexto representativo, um motivo introdutório dos metais (Exemplo 3) não participa.

Exemplo 2: *Sertania*, 1.º movimento, c. 4-10

Exemplo 3: *Sertania*, 1.º movimento, c. 3-5



Um novo sintagma é marcado pelo retorno à intensidade *piano*: "Vaqueiro" (Exemplo 4)¹⁰. O gesto motivico de trombones e tuba nos compassos 11 a 13 parece dar consecução a uma ideia interrompida (v. Exemplo 3). A distância entre esses dois motivos pode não conduzir o ouvinte à compreensão da sua interdependência, mas a escritura não permite despercebê-la: além da correspondência do timbre, a formatação do gesto rítmico-melódico é a mesma, chamando a atenção para a maneira dessincronizada da sua extinção.

Exemplo 4: *Sertania*, 1.º movimento, c. 11-18

¹⁰ A legenda "Vaqueiro" se refere à personagem principal da narrativa: o fazendeiro.



A contínua figuração mimética da cavalgada evolui num tema de contorno sinuoso (vln. 1 + vc.), contraposto a outra figuração imitativa nas trompas e trompete (c. 14-16): uma recriação do berrante, objeto sonoro característico do mundo rural sertanejo. Observa-se, portanto, que a representação musical do vaqueiro integra diferentes signos que o registram em ação, voltando no campo sobre o seu cavalo e tocando o berrante.

Exemplo 5: *Sertania*, 1.º movimento, c. 24-32 (recorte)



Mais uma vez, o padrão motivico dos metais graves exerce função condutora e interconectora, introduzindo o quadro da personagem feminina – “Iaiá com menino” (Exemplo 5). Nele, dois signos musicais remetem ao sintagma do “Urubu”: a figuração rítmica da cavalgada, agora nas madeiras, acompanhando um tema modal nas cordas, que desenvolve o motivo icônico do “Urubu” (Exemplo 2, oboé). Se considerarmos este desenvolvimento melódico como representação da personagem feminina, admitindo que ele corresponde a uma reflexão sobre o signo musical da ave agourenta, poderíamos também admitir que a música acompanha a caracterização de gêneros da narrativa fílmica: impetuosidade e ação masculina versus observação e intuição feminina.

The image displays a page of a musical score for the first movement of 'Sertania'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left include Flutes (Fl. 1, 2), Oboe (Ob. 1), Bassoon (Fg. 1), Trumpets (Tpa. 1, 2, 3), Trombones (Tbn. 1, 2, 3), Tuba, Violins (Vc.), Viola (Vc.), and Cellos (Cb.). The music is written in a complex rhythmic style, with various dynamic markings such as *mf*, *f*, *p*, *pp*, and *cresc.* (crescendo). The bassoon part is marked 'solo' and 'mf'. The string parts (Violins, Viola, Cellos) are marked with *p* and *cresc.* and feature a prominent melodic line. The woodwind parts (Trumpets, Trombones, Tuba) are marked with *pp* and *cresc.* and feature a rhythmic pattern. The overall texture is dense and complex, reflecting the 'Urubu' motif mentioned in the text.

Exemplo 6: *Sertania*, 1.º movimento, c. 33-38 (recorte)



Entre o quadro da 'Iaiá' e o próximo –“Loro” – os metais graves continuam a interrompida evolução motivica (Exemplo 5, c. 31-32; Exemplo 6, c. 33). O sintagma do “Loro” é “anunciado” pelo coro de apitos (Exemplo 5, c. 32) que se reporta àquela “aura de magia, encantamento e fetiche” da sonoridade inicial da obra. Agora, entretanto, é com a suavidade de um pianíssimmo que os apitos anunciam um lânguido solo de fagote no registro agudo, suavemente acompanhado por trompas com surdina e cordas graves em harmônicos (Exemplo 6).

A sutil relação de semelhança entre este solo e o solo inicial de *A Sagração da Primavera* não passa despercebida a quem conhece a admiração de Widmer por Stravinsky, sua obsessão pela coleção octatônica, e observa que a composição de *Sertania* coincide com o 70º aniversário de *A Sagração* (Exemplos 7a e 7b).



Exemplo 7a: *Sertania*, 1º movimento, melodia do Loro



Exemplo 7b: *A Sagração da Primavera*, c. 33-38 (recorte)

Semelhanças de contorno intervalar (numa redução ao nível estrutural intermediário¹¹) e figuração (bordadura inferior) somam-se às do timbre, do tipo de textura e do design estrutural motivico. É plausível, portanto, que a melodia do Loro seja uma referência intermusical, uma escolha de valor afetivo que deve merecer projeção no decorrer da composição. Com efeito, no segundo movimento, o mais longo da obra, ela é o tema-refrão de uma estrutura episódica (misto de *quodlibet* e *rondó*)¹². Naturalmente, surge a questão: no universo das representações e significações que se encontram no primeiro movimento de *Sertania* e na obra como um todo, como se poderia compreender esta pequena melodia do ponto de vista sígnico, semântico? Se em sua

¹¹ Ex. 7a, representação do contorno no nível intermediário: [-1, -2 / -1, -2, +5, -2, -1, -2 / -1, -2, +5, -1, -1, +2, +3, +2].

Ex. 7b, representação do contorno no nível intermediário: [-1, -2 / -1, -2, +5, -2, -1, -2 / -1, -2, +5, -1, -1, -1, -3, +6].

¹² “Episódios (cantos e danças)” é o título do segundo movimento.



constituição musical não encontramos valor icônico, indicial ou simbólico, não seria certamente para a sua inerência que deveríamos olhar, mas para sua transcendência, isto é, para a singularidade de uma melodia solada, que interrompe a "cavalgada sonora" em desenvolvimento por 30 compassos (60% do movimento). O silenciamento deste moto quase perpétuo rítmico poderá ter uma carga sígnica muito maior do que o próprio tema, carente de qualquer conotação icônica, indicial ou simbólica. Essa interrupção, portanto, tem valor no processo de uma construção narrativa. Se a melodia tem o poder de paralisar a ação da personagem principal (o vaqueiro), sua voz singular tanto implica em comando quanto em respeito. Significaria ela, então, a voz narradora, aquela que tem o poder de conduzir a atuação na trama? A observação da função do "papagaio burlão" no filme poderia nos responder positivamente. Como se representasse uma consciência onisciente, a voz do loro anuncia o processo catártico que constitui a essência do mito: "Fazendeiro, fazendeiro: Deus primeiro, o boi em segundo, e tu por derradeiro!" "Fazendeiro, fazendeiro: Deus primeiro, tu em segundo, e o boi por derradeiro!"

Exemplo 8: *Sertania*, 1.º movimento, c. 39 – 42



Exemplo 8 (continuidade): *Sertania*, 1.º movimento, c. 43 – 46

Exemplo 9: *Sertania*, 1.º movimento, motivos intermitentes (c. 3-5, 11-13, 25-27, 31-33)



The image shows a page of a musical score for the first movement of 'Sertania'. It features ten staves: three trumpets (Trompa 1, 2, 3), a D major trumpet (Trompete em Dó), a trombone (Trombone 1), a tuba (Tuba), two violins (Violino I, II), a viola, a cello (Cello), and a double bass (Contrabaixo). The music is in 3/4 time. Dynamics include *pp*, *mf*, *fz*, *f*, and *p*. There are markings for 'sereza sord' and 'div.' (divisi). The bottom of the page has a 'cresc.' marking and a dashed line.

Exemplo 10: *Sertania*, 1.º movimento, (c. 38 - 43)

No sintagma seguinte – “Boi Aruá” (Exemplo 8) –, o motivo introdutório dos metais, em vez de esvanecer-se, evolui melodicamente nas cordas. Compreende-se, então, que os motivos introdutórios anteriores correspondem à segmentação de uma frase (Exemplo 9), cuja continuidade lógica e temática corresponde à musicalização do quadro “Boi Aruá” (Exemplo 10).

Em “Boi Aruá”, portanto, conclui-se uma ideia melódica que, até então, fora concebida de uma maneira “enigmática”, como um quebra-cabeças que o ouvinte terá que montar *a posteriori*. A revelação do “enigma” se encontra no segundo movimento, quando a melodia é integralmente executada pelas cordas graves (Exemplo 11).

The image shows a page of a musical score for the second movement of 'Sertania', specifically the theme of 'Boi Aruá'. It features two staves: Cello (Cello) and Contrabaixo (Double Bass). The music is in 3/4 time. Dynamics include *f*, *mf*, and *p*. The bottom of the page has a 'cresc.' marking and a dashed line.

Exemplo 11: *Sertania*, 2º movimento, tema do Boi Aruá (c. 22-35)

A desconstrução da linearidade implicativa dessa estrutura melódica certamente se refere ao enigma do mito, cuja decifração requer reflexão, racionalidade. Possivelmente, refere-se também ao modelo de representação da personagem Boi Aruá no discurso fílmico, como imagem que ora se decompõe em pedaços, ora se transmuta em outro ser, sempre que o homem dele se aproxima.



Exemplo 12: *Sertania*, 1.º movimento, (c. 43 - 50)



O sintagma final se refere a um "Mar de bois" (Exemplo 12)¹³. A "voz" do Loro (c. 45-46) agora se torna metálica e incisiva (trompas em efeito *cuiurez*, trompetes e trombones "rachando", e cordas percutidas com o talão do arco), incitando o "brado retumbante" do vaqueiro acompanhado por um complexo objeto sonoro eminentemente imagético: o coro de apitos, adicionado a chocalho de lata, guizos, matraca e reco-reco, símbolo acústico da manada, imagem poética deste segmento conclusivo.

2.2. Episódios - Cantos e Danças

O segundo movimento constitui ca. 57% da sinfonia. A estrutura estrófica, com um refrão articulando os distintos "episódios", projeta em música um modelo estrutural arquetipo de narrativas poéticas da cultura popular sertaneja: a cantoria, onde a multiplicidade, como decorrência do improvisado, desvia-se da linearidade do enredo planejado. Múltiplo assim é o discurso deste movimento, em que os diferentes episódios representam os eventos de uma trama. Eventos estes que corresponderão ao que comandar a imaginação do ouvinte, principalmente o conhecedor da cultura sertaneja, estimulado por fartas referências às suas tradições musicais¹⁴.

Tópicas rítmicas dançantes (Exemplo 13) e cantos tradicionais (Exemplo 14) configuram grande parte dos episódios, compondo uma tradução musical das cenas de trabalho e lazer da animação. A intertextualidade, portanto, desempenha papel fundamental, constituindo um conjunto de referências culturais organizadas para a produção de sentido; sentido este que se molda, também, na relação de contiguidade com o precedente fílmico.

¹³ Esta cena consta apenas no projeto do filme (cf. Projeto do Filme "O Boi Aruá", página 4: "Vasto mar de cabeças de gado que se movimenta"), não se encontrando no mesmo.

¹⁴ Lembramos aqui Lawrence Kramer, quando atenta para o fato de que as "linguagens circulam através da cultura e constantemente se inventam e reinventam." (Kramer 2015, 22). E, ainda, quando adverte que "a interpretação musical é o modelo da interpretação em geral, e, por nunca ocorrer num vácuo cultural ou histórico, não é, de modo algum, arbitrária". (Idem, 25).



Flauta 1
Flauta 2
Oboé 1
Clarineta em L41
Clarineta em L42
Fagote 1
Fagote 2
Trompa 1
Trompa 2
Trompa 3
Trompete 1
Trombone 1
Tuba
Percussão 1 PANDEIRO
Percussão 3 TOMTOM II
Percussão 4 TOMTOM I
Percussão 5 TÍMPANOS

Exemplo 13: tópicos rítmicos (xaxado)

(“EU NÃO SOU BOIADÉRONÃO...”)
Violino I I
Violino II I
Viola I
Cello I
Contrabaixo

Exemplo 14: Citação do cancionário tradicional sertanejo



The image shows a musical score for five string instruments: Violino I, Violino II, Viola, Cello, and Contrabaixo. The score is written in a common time signature (C) and features a traditional sertanejo melody. The Violino I and II parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Viola, Cello, and Contrabaixo parts provide a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The score is divided into three measures, with the first measure containing the main melody and the subsequent measures showing variations and accompaniment.

Exemplo 14 (continuação): Citação do cancionero tradicional sertanejo

Se consideramos a múltipla intertextualidade como recurso discursivo que corresponde aos diferentes eventos de uma possível trama, devemos também considerar que o refrão, repetindo-se em variantes, possibilita a percepção de um fluxo narrativo. Conectando os episódios, o elemento repetido funciona como eixo narrativo, conduto de significação. Pode-se argumentar, então, que o refrão funciona como “voz narradora”. O “refrão paradigma”, como denomina o compositor, faz parte da sequência das variantes temáticas que incluem as caracterizações das personagens “Iaiá” e “Loro” no primeiro movimento. Em sua função “paradigmática” (modelar, portanto), ele pode ter sido a fonte das ocorrências no primeiro movimento, representativas de personagens cujas falas de advertência (da mulher¹⁵) e indução (do papagaio¹⁶) objetivam influir na moldagem da personagem principal (o fazendeiro) e, por conseguinte, no destino da trama: a catarse¹⁷. Aspecto notável em todas as variantes do refrão é a textura imitativa a duas vozes, podendo remeter às duas personagens influentes no desenvolvimento da trama.

O Exemplo 15 mostra a primeira apresentação do refrão iniciando o movimento. O timbre exótico e áspero realizado pelo piano (resultante do arrastar de um copo de vidro emborcado sobre as cordas na região indicada com a clave de alturas) remete, de certa forma, à sonoridade rugosa dos apitos

¹⁵ “Vai, Tibúrcio, mas deixa o orgulho, homem!”; “Vai, mas deixa o orgulho, filho de Deus!” (In: Liberato, 2005).

¹⁶ “Boi Aruá, Boi Aruá, quem te pegará?”; “Fazendeiro, fazendeiro! Deus primeiro, o Boi em segundo e tu por derradeiro, fazendeiro. Curupaco!”; “Fazendeiro, fazendeiro! Deus primeiro, tu em segundo e o boi por derradeiro. Eia fazendeiro!” (In: Liberato, 2005).

¹⁷ Cremos que também poderíamos pensar sobre o papel do refrão em analogia ao do coro na tragédia clássica, o qual, representando a *polis* (o coletivo, a ordem universal), tem a função de emitir uma opinião pública, comentar a ação do protagonista, ou interpretar o espectador ideal, apreciando a ação como o público deveria apreciá-la.



no gesto introdutório do primeiro movimento, despertando o sistema cognitivo para o imaginário. O duplo gesto introdutório (c. 1-3) e conclusivo (c. 10-12) emoldura todas as exposições. Um plausível argumento funcional deste gesto motivico é a analogia com as aspas no texto, signo duplo (vírgulas dobradas) utilizado para o destaque, sendo uma de suas funções específicas, justamente, a representação da fala de alguém.

The musical score shows the beginning of the second movement, labeled '(REFRÃO I)'. The tempo is marked as $\text{♩} = 60$ and the dynamic is '(AMPLO)'. The score includes parts for Oboe 1, Oboe 2, Clarinet in B-flat 1, and Piano. The Oboe parts feature a quintuplet figure starting with a forte (*f*) dynamic. The Clarinet part has a solo section with a forte (*f*) dynamic. The Piano part includes dynamics such as *p*, *sf*, *sffz*, and *l. vibrer*.

Exemplo 15: Início do II Movimento (Refrão I)

Correspondência ideológica significativa neste movimento ocorre entre dois "episódios" não contíguos marcados com as legendas: "O Sertão vira mar ..." (c. 321- 376) e "E o mar vira sertão" (c. 515-520). Com a apropriação da frase profética atribuída a Antônio Conselheiro (autônoma em relação aos antecedentes literário e fílmico), Widmer antecipa, no segundo movimento, o acontecimento que dá suporte ideológico ao terceiro movimento: a catarse. Em "O Sertão vira mar" (Exemplo 16), a música é impregnada de referências tradicionais: o modalismo típico (modo lídio-mixolídio) e a tópica rítmica binária com acentuação ársica.



(O SERTÃO VIRA MAR...)

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons) and strings (Violins, Viola, Violoncello, Contrabass) are the primary focus in this section. The score includes various dynamic markings and articulation symbols such as *mp*, *pp*, *f*, *ff*, *p*, and *staccato*. The tempo is indicated as *Staccato* for the woodwinds.

Exemplo 16: Início do episódio “O Sertão vira mar...”, II Movimento

Em “E o mar vira sertão” – o último episódio –, o compositor abole integralmente os regionalismos, adentrando o universo da vanguarda contemporânea, oposto ao que vinha sendo musicalmente desenvolvido até então (Exemplo 17).



Aqui a música se faz amétrica e amorfa, constituindo-se numa espécie de "plasma sonoro" denso e impregnado de timbres exóticos (cordas friccionadas atrás do cavalete, harmônicos de violão, cordas do piano acionadas pelo atrito de um copo de vidro emborcado, peles dos membranofones arranhadas com unhas e alfinetes). A verticalização do gesto emoldurante do refrão compõe um *cluster* sustentado nos sopros, onde pequenas sobressalências de intensidade, dessincronizadas, projetam a impressão de uma massa sonora movediça. Interpretamos essa mudança cabal e repentina nos valores estéticos da obra como o ponto de ocorrência da peripeteia, da reviravolta que caracteriza a narrativa trágica clássica, conduzindo-a ao desfecho catártico.

Esses dois episódios representam bem a tensão entre os dois mundos que se entrelaçam na narrativa fílmica: o real, da ordem hierárquica dominante, representando o mundo da "inocência" dentro do conceito de categorias narrativas de Northrop Frye¹⁸; e o imaginário, surreal, configurando a oposição desafiante do mundo da "experiência". A transcendência do primeiro em direção ao segundo diz respeito à transgressão necessária à ativação da imaginação narrativa, de acordo com a teoria de J. J. Liszka¹⁹. Em *Sertania*, os recursos de regionalização têm uma relação direta com o universo real, cumprindo a finalidade da representação simbólica da ordem cultural ideológica, enquanto a vanguarda contemporânea, com seus efeitos sonoros criativos e novo conceito de desenvolvimento de temporalidade musical, eliminando o peso da cultura fundamental (nordestina sertaneja), diz respeito ao universo da experiência catártica.

É importante notar que entre um e outro episódios interpõe-se o episódio intitulado "Boi Aruá" (c. 423-452): o mito, vetor da transgressão do mundo real (Exemplo 18).

¹⁸ In "Archetypal Criticism", terceiro ensaio de *Anatomy of Criticism* (Frye 1967).

¹⁹ *The Semiotic of Myth: A Critical Study of the Symbol* (Liszka 1989).



Tempo I (♩ = 60)

Exemplo 18: Trecho do episódio "Boi Aruá" no II Movimento

O solo de trompa no registro grave com acompanhamento homofônico de cordas, em andamento lento, pontuado pela suave batida do bumbo associada a uma nota grave do piano, conferem ao episódio um estilo de marcha fúnebre. Timbre, textura, registro e dinâmica são estratégicos na criação de um contexto



sonoro metafórico, sugerindo a presença do boi misterioso, profético e pressagioso, impondo respeito e temor.

O refrão final (Exemplo 19) conclui o movimento com retorno à temporalidade métrica e ao ambiente consonante; situada no mundo real da cultura sertaneja, "a voz narradora" finaliza a narrativa musical do segundo movimento. Narrativa esta que se configura essencialmente nas rupturas (entre episódios e refrão) e repetições (refrão).

The image shows a musical score for a woodwind section, labeled 'Exemplo 19: Refrão V (recorte dos sopros), II Movimento'. The score is arranged in a system with seven staves: Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1, Ob. 2, Cl. 1, Cl. 2, and Tg. 1. The Flute and Oboe parts feature a rhythmic motif of eighth notes with accents and slurs, alternating between fortissimo (f) and pianissimo (pp) dynamics. The Clarinet and Bassoon parts provide harmonic support with sustained notes and dynamic markings of pp and p. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the woodwinds enter in the final measure of the excerpt.

Exemplo 19: Refrão V (recorte dos sopros), II Movimento

3.3. Catarse

O último movimento inicia com uma ambientação musical relativa ao episódio "E o mar vira sertão" do movimento anterior: radicalmente oposta ao modelo estético vigente calcado na cultura regional.



III-Catarse (Denso)

Exemplo 20: Início do III Movimento



Um motivo cromático progride entre um fluxo rítmico não métrico em andamento lento, intensidade suave e textura imitativa rarefeita à sincronização metrificada, em andamento rápido, intensidade forte e textura densa, retornando à defasagem em progressiva dissipação *al niente* (Exemplo 20). Voltamos a perceber a representação sonora do mundo surreal, do imaginário universo mítico, aqui representado dinamicamente, surgindo do nada, avolumando-se e tensionalizando-se progressivamente como um valor incógnito, chegando ao ponto máximo de sua materialização, para, então, regressivamente, desmaterializar-se, desavolumando-se e destensionalizando-se até a total desapareição.

Em seguida, a música reporta à personagem principal, através do tema de contorno sinuoso que representou o fazendeiro no movimento inicial.

Exemplo 21: Tema do fazendeiro no III Movimento



O caráter desta apresentação difere essencialmente da representação temática inicial da personagem, onde a dialogia com o motivo análogo ao berrante e a tópica rítmica da cavalgada conferem à cena musical característica de agenciamento (Exemplo 4). Ao contrário, a seção "Andante" do Exemplo 21 sugere reflexão e introspecção em seu lírico contraponto a duas vezes espelhadas, onde uma representa a imagem invertida e retrogradada da outra, compondo um conceito de "fechamento". O fazendeiro que cavalgava em ação, após adentrar o território mítico e decifrar a esfinge, canta (de acordo com a legenda no trecho da partitura) introspectivo, reflexivo. Aqui já se percebe a "transvaloração" que caracteriza o processo catártico. Esta seção (c. 10 - 37), portanto, pode ser considerada como um índice da anagnórise que se encontra metaforizada adiante em trecho serial dodecafônico, segundo indicação explícita do compositor: a série inversionalmente simétrica representando o espelho, o reconhecimento de uma força sobrenatural provocando a mudança radical na personagem herói da trama, da ignorância à consciência.

A seguinte apresentação da melodia refrão (c. 38-63) traz a voz narradora pela última vez, conduzindo a narrativa sequente ao epílogo. Nessa sequência, a recorrência do tema do fazendeiro (ausente desde o primeiro movimento) atua como se assumisse o papel narrativo; efeitos de *pizzicatti* e surdina nos metais contribuem significativamente para a mudança de caráter da simbologia musical. A delicadeza dos efeitos das cordas pode também, por sua vez, sugerir a ternura da personagem pelo tenro bezerrinho em que se transforma a monstruosidade bovina (v. Figura 14), agora liricamente simbolizada pela "Canção do Boi Encantado"²⁰ de Elomar Figueira de Melo (Exemplo 22).

Exemplo 22: Citação da "Canção do boi encantado"

Próxima ao final do movimento (c. 156-173), a metáfora dodecafônica²¹ (o espelho, simbolizando o reconhecimento que o fazendeiro tem da sua transformação) ocupa toda a textura, remetendo à ideia do denso "plasma

²⁰ A canção, gravada no LP *de Sertania*, encontra-se disponível no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=ZTYgpoJYezY>

²¹ No filme, o trecho dodecafônico ocorre na cena do fazendeiro adentrando o território mítico do boi, com expressão serena, para realização da sua conquista.



sonoro" que caracterizou o episódio "E o mar vira sertão" no 2.º movimento (Exemplo 23).

A Tempo (♩ = 72) **15"**

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It begins with a tempo marking of 'A Tempo' and a quarter note equal to 72 beats per minute. A 15-second time signature is indicated at the top right. The score includes parts for Oboe 1, Cor Anglais, Clarinets in E-flat 1 and 2, Bassoons 1 and 2, Trumpets 1, 2, and 3, Trombones in D-flat 1, 2, and 3, Percussion 1 and 2 (Xylophone and Glockenspiel), Violins I and II, Viola, and Cello/Double Bass. The score features various dynamics such as *ff*, *fpp*, and *sfpp*, and includes performance markings like accents and slurs.

Exemplo 23: Início do trecho dodecafônico, III Movimento

Significativo é o fato de o trecho incluir a superposição da "Canção do Boi Encantado" realizada por um trio de cordas solistas em harmônicos (Exemplo 24). Duplamente signíco, portanto, o trecho concretiza a fusão dos dois universos culturais até então apresentados alternadamente: o regional, da concretude telúrica, e o universal, da abstração calcada nos raciocínios exatos. Além de integrar funcionalmente a narrativa musical de *Sertania*, este trecho também representa um dos fundamentos do processo composicional de Widmer: a convivência entre o regional e o universal. Sobre isso, assim se expressa o compositor em seu texto "Identidade da música brasileira": "[...] o regional e o universal não se excluem, pelo contrário: o universal está contido



no regional, sua raiz; o regional se projeta no universal, sua copa. Ambos interagem completando-se" (Widmer 1988).

10''

(*) v. nota do comp. 108

Exemplo 24: Citação da "Canção do boi encantado" (cordas), III Movimento

O final "Grandioso" (c. 194 - 201) constitui-se de uma última apresentação do tema do Boi Aruá, em textura cheia. A adição da voz soprano sublinhando o tema confere ao final da sinfonia uma dramaticidade pomposa. Os últimos compassos são marcados pelo gesto motivico do berrante (metáfora da atorialidade do fazendeiro), concluindo a obra numa reafirmação da correlação entre o boi e o fazendeiro - a dupla face do mito (Exemplo 25) - e remetendo ao final do I Movimento, (Exemplo 12), "sinopse" da obra, segundo o compositor.



Flauta 1

Flauta 2

Oboé 1

Corne Inglêss

Clarinete em Lá 1

Clarinete em Lá 2

Fagote 1

Fagote 2

Trompa 1

Trompa 2

Trompa 3

Ploc em ré

Trompete em Dó 2

Trompete em Dó 3

Trombone 1

Trombone 2

Trombone 3

Taba

Per: usaio 1
GUIZOS

Per: usaio 2
MATRACA

Per: usaio 3
CHOCALHO DE LATA

Per: usaio 4
ÉCCO ÉCCO

Per: usaio 5
TIMPANHOS

Per: usaio 6
GONGO

Piano

Violino I

Violino II

Viola

Cello

Contrabaixo

Exemplo 25: Conclusão do III Movimento



4 - Epílogo

Sob o enfoque da narratividade, apresentamos neste estudo analítico uma possível interpretação de um discurso musical que efetivou uma possível interpretação de um discurso cênico; discurso cênico este que, por sua vez, realizou uma possível interpretação de um discurso verbal; discurso verbal este que, finalmente, cristalizou na escrita um conceito e um modelo de narrativa oral: a lenda, com seu apelo ao imaginário fantástico, polissêmica por natureza. *Sertania*, portanto, insere-se numa cadeia de discursos interpretativos, de narrativas fundamentalmente sígnicas e igualmente polissêmicas. Nosso estudo analítico, portanto, não é mais que uma proposta dentre as tantas que se sugerem de forma unidisciplinar, multidisciplinar, interdisciplinar ou transdisciplinar, desafiantes tal qual a esfinge do Boi Aruá: para sua decifragem abrem-se múltiplos caminhos. A decisão por uma trilha requer a compreensão do que devemos buscar na música para que ela retorne a nós em forma de prazer e enlevo, ativando a fantasia e revelando o fundamental da arte: o ser humano.

Referências

1. Almén, Byron. 2003. "Narrative Archetypes: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis". *Journal of Music Theory*, Vol. 47, No. 1, p. 1-39.
2. Frye, Northrop. 1967. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press.
3. Kramer, Lawrence. 2015. "Em Busca da Música: Linguagem, Análise e Cuidado". In: *O Pensamento Musical Criativo: Teoria, Análise e os Desafios Interpretativos da Atualidade*. Salvador: UFBA.
4. Liberato, Alba. 2005. *A Demanda do Boi Aruá*. Salvador: Coleção do autor. 38 p.
5. Liszka, James Jakob. 1989. *The Semiotic of Myth: A Critical Study of the Symbol*. Bloomington: Indiana University Press.
6. *Projeto do filme "O Boi Aruá"*. S.d. Documento não publicado, 26 páginas datilografadas, tamanho ofício.



NOGUEIRA, Ilza. 2017. "Sertania - Sinfonia do Sertão" de Ernest Widmer: um Discurso Narrativo. *MUSICA THEORICA*. Salvador: TeMA, 201719, p. 180-214.

7. Nogueira, Ilza. 1997. "A Orquestração: Estudo de "Sertania, Sinfonia do Sertão", In: Nogueira, Ilza. *Ernst Widmer: Perfil Estilístico*. Salvador: Escola de Música da UFBA, p. 111-132.
8. _____. 2009. "Sertania, Sinfonia do Sertão, op. 138 de Ernst Widmer: Aspectos de Simbologia Sonora e Paisagismo Musical". In: *Ernst Widmer: Sertania, Sinfonia do Sertão, op. 138*, Série Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA, vol. 17, Salvador: EMus/UFBA, p. 59-90.
9. Peirce, Charles Sanders. 1998. "A Sketch of Logical Critics (1909)". In: *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*, Vol. 2 (1893-1913). Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, Peirce Edition Project, 1998, p. 460-461.
10. Widmer, Ernst. 1983. *Ernst Widmer – Sertania – Sinfonia do Sertão*. Rio de Janeiro: Polygram do Brasil Ltda., LP WE 01.
11. _____. 1988. *Identidade da Música Brasileira*. Documento datilografado, 1 f.

