DOI: https://doi.org/10.14201/0BR0019417431

O SERTÃO EM ACORDES ARMORIAIS: CONSIDERAÇÕES SOBRE O FILME *AUTO DA COMPADECIDA*, ADAPTADO DA COMÉDIA DRAMÁTICA DE ARIANO SUASSUNA[1]

El sertão en acordes armoriales: consideraciones sobre la película Auto da Compadecida*, adaptado de la comedia dramática de Ariano Suassuna*

The sertão in armorial chords: considerations on the film *Auto da Compadecida*, adapted from the dramatic comedy by Ariano Suassuna

Gabriel da Silva Conessa
Universidade Estadual Paulista (Unesp, Brasil)

1 O tema abordado neste texto é parte integrante da tese de doutorado, em curso, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp, proc. n.º 2022/02759-3 intitulada "Entre os "guiñoles" lorquianos e os títeres pernambucanos: um estudo das vertentes do risível em Ariano Suassuna através de seus entremezes".

Resumo: Desde longa data, o sertão do Nordeste brasileiro vem exercendo enorme fascínio sobre os cineastas brasileiros. A beleza rústica da terra, a coragem dos homens e mulheres e a recriação de tipos, mitos e heróis, pelo romanceiro popular nordestino, propiciaram a (re)criação desse universo a partir de variadas lentes e linguagens. Nesta seção, trataremos do filme *O Auto da Compadecida*, produzido pela Globo Filmes (2000) e dirigido por Guel Arraes, lançado como uma adaptação da comédia dramática de Ariano Suassuna, articulando uma primorosa performance musical com a identidade do sertão, com a literatura popular e ainda com a estética do Movimento Armorial (1970), na tradução dos espaços, dos acordes e das paisagens sertanejas que ambientam a narrativa fílmica.

Palavras-chave: cinema Armorial; performance musical; Nordeste brasileiro; Movimento Armorial; literatura popular.

Resumen: Desde hace mucho, el *sertão* del Nordeste brasileño ha ejercido una enorme fascinación sobre los cineastas brasileños. La belleza rústica de la tierra, el coraje de los hombres y mujeres que la habitan y la recreación de tipos, mitos y héroes por parte del romancero popular nordestino, han propiciado la (re)creación de ese universo a partir de varias ópticas y lenguajes. En este trabajo, abordaremos la película *O Auto da Compadecida*, producida por Globo Filmes (2000) y dirigida por Guel Arraes, lanzada como una adaptación de la comedia dramática de Ariano Suassuna, articulando una primorosa *performance* musical con la identidad del *sertão*, la literatura popular y la estética del Movimiento Armorial (1970), en la traducción de los espacios, de los acordes y de los paisajes *sertanejos* que ambientan la narrativa fílmica.

Palabras clave: cine armorial; performance musical; Nordeste brasileño; Movimiento Armorial; literatura popular.

Abstract: For a long time, the Brazilian Northeast *sertão* has held enormous fascination for Brazilian filmmakers. The rustic beauty of the land, the courage of the men and women who inhabit it and the recreation of types, myths and heroes by the popular northeastern romance novels, have led to the (re)creation of that universe from various perspectives and languages. In this work, we will address the film *O Auto da Compadecida*, produced by Globo Filmes (2000) and directed by Guel Arraes, released as an adaptation of the dramatic comedy by Ariano Suassuna,

articulating an exquisite musical performance with the identity of the *sertão*, literature popular and the aesthetics of the Armorial Movement (1970), in the translation of the spaces, the chords and the *sertanejos* landscapes that set the film narrative.

Keywords: armorial cinema; musical performance; Brazilian Northeast; Armorial Movement; popular literature.

1. Introdução

Desde que se tentaram, no Nordeste brasileiro, as primeiras experiências no campo do Cinema, que o Sertão vem exercendo enorme fascínio sobre os cineastas brasileiros. A beleza rústica da terra, a coragem dos homens e mulheres e a recriação anterior de tipos, mitos e heróis, pelo Romanceiro popular nordestino, propiciaram a (re)criação desse universo a partir de variadas lentes e linguagens. *O Auto da Compadecida*, produzido pela Globo Filmes (2000) e dirigido por Guel Arraes, lançado como uma adaptação audiovisual da comédia dramática de Ariano Suassuna, se apropria de parte desse universo, em toda sua violência e grandeza. Para o nosso recorte, chamou-nos a atenção a articulação da performance musical com a identidade do Sertão; com a literatura popular, e ainda, o diálogo com a estética do Movimento Armorial (1970) na tradução dos espaços, dos acordes e das paisagens sertanejas que ambientam a narrativa fílmica. As ressonâncias da estética Armorial, por seu diálogo com o Romanceiro Popular, criam um canal de identificação com a realidade do Sertão, com a literatura, com a música popular e com outras linguagens artísticas relacionadas ao Movimento de Suassuna, reafirmando o êxito da adaptação do *Auto da Compadecida* do teatro para a televisão e para o cinema:

> A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos "folhetos" do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus "cantares", e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados (Suassuna, 1977, p. 39).

Com razão, Murray Schafer (1991) observa que os compositores e produtores, ao criar e/ou adaptar a música e os efeitos sonoros para um filme, devem construir uma ambiência capaz de situar o espectador no espaço, tempo e contexto em que a história acontece, da mesma forma que esses aspectos devem ser observados no cenário, na performance e nas falas. Seja como for, essa ambiência definida por Schafer como "paisagem sonora" pressupõe que nenhum som pode ser ignorado. Nesse sentido, compreendemos que a trilha sonora produzida pelo grupo recifense *SaGrama* — criador e intérprete da trilha sonora do *Auto da Compadecida* —, não apenas atua como suporte para o plano imagético da narrativa cinematográfica e para as expressões e performances dos personagens, mas também constitui uma paisagem sonora que evoca um ambiente tipicamente nordestino, com características marcadamente sertanejas. Acreditamos que a configuração desta paisagem, deve-se à recorrência do grupo *SaGrama* à estética Armorial na composição da trilha sonora do filme e na tradução do espírito nordestino pela sonância do pífano, da rabeca e da viola, para compor uma ambiência sonora áspera, forte e despojada como o próprio Sertão em carne, pedra e osso.

2. *O Auto da Compadecida* (2000): Diálogo com o Armorial e outras fontes

Grosso modo, a Arte Armorial consistiu em um projeto estético idealizado pelo dramaturgo brasileiro Ariano Suassuna entre as décadas de 1940 e 1970 e tinha como proposta principal a ligação com os folhetos de cordel e com o Romanceiro Popular do Nordeste, com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus cantares, e com a xilogravura que ilustra suas capas, assim como com as Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados. Assim, desenvolveram-se a pintura, a escultura, a gravura, a literatura, o teatro, o cinema e a música armoriais. Para Lígia Vassallo (1993, p. 148), a Arte Armorial parte do folheto de cordel, não como fonte única, mas como ponto de convergência que associa a música dos instrumentos, a palavra da cantoria e a imagem da xilogravura do ponto de vista da cultura popular. O folheto de cordel é então erigido em bandeira armorial, porque reúne três setores normalmente separados: o literário, teatral e poético dos versos e das narrativas; o das artes plásticas em associação com as xilogravuras das capas dos folhetos e o musical dos cantos e músicas que acompanham a recitação do texto cordelístico.

O Auto da Compadecida, como o próprio Suassuna declarou, é inteiramente baseado em três folhetos de cordel, um auto popular e em alguns episódios do Bumba-meu-boi: *As proezas de João Grilo* (João Ferreira de Lima), *O dinheiro – O enterro do cachorro* (Leandro Gomes de Barros), *História do cavalo que defecava dinheiro* (Leandro Gomes de Barros), *O castigo da soberba ou a Peleja da alma* (do cantador paraibano Silvino Pirauá Lima), respectivamente. Em sua adaptação para o cinema, Guel Arraes acrescentou outras três peças de Ariano Suassuna ao roteiro de sua narrativa cinematográfica: *O Santo e a Porca* (1957); *A Pena e a Lei* (1959); *A Farsa da Boa Preguiça* (1960), e o entremez: *Torturas de um Coração* (1951), também de autoria do dramaturgo paraibano.

Imagem 1. Cartaz *O auto da Compadecida*



Fonte: Fundação Globo, 25 de março de 2020

Foi com o *Auto da Compadecida* que Ariano Suassuna realizou pela primeira vez uma experiência satisfatória de transpor para a sua obra os mitos, o espírito e os personagens dos folhetos e romances de cordel, e também dos espetáculos teatrais nordestinos, como o Bumba-meu-boi e o Mamulengo. Ao ocupar-se do assunto, Marco Sergl (2021, p. 125) observa que a literatura de cordel está presente em todos os processos de criação do *Auto da Compadecida*, desde referências e expressões na concepção do texto, até a busca de uma oralidade e uma sonoridade identitária no teatro, na televisão e no cinema. O diálogo com os artefatos da cultura popular nordestina é facilmente reconhecível na oralidade dos intérpretes, na ambientação musical, e mesmo no suporte impresso — no cartaz oficial de divulgação do filme, confeccionado à maneira da capa de um folheto de cordel.

Por ocasião da adaptação da *Compadecida* para o Cinema, em entrevista ao *Jornal do Comércio* do Recife, em 29 de junho de 1993, Suassuna enfatizou a necessidade de o Cinema relacionar-se com a liberdade inventiva da arte popular para então identificar-se com o espírito do povo:

> Na adaptação do *Auto da Compadecida* para o Cinema, resolvi colocar em prática algumas ideias que tenho há muito tempo sobre o espetáculo brasileiro de um texto brasileiro. Creio que o *Auto da Compadecida*, como todo o meu teatro, exigiria uma montagem criadora e livre, que, como o texto, se baseasse na invenção dionisíaca e espetacular do Bumba-meu-boi, do Mamulengo, da Nau Catarineta. Gostaria, por isso, de ver encenadores e atores entregues a um trabalho de recriação e amor ao espetáculo popular nordestino (Suassuna, 1977, p. 27).

Outro aspecto destacado por Suassuna em relação à adaptação cinematográfica, é o desejo de inaugurar, por meio do Cinema, a concretização de um espetáculo totalmente brasileiro a partir da articulação do filme com os espetáculos populares; com as roupagens imaginosas relacionadas a esses espetáculos, e com a estética da música sertaneja:

> A música deveria ser sertaneja: os tambores, os pífanos, as violas, as rabecas: a dança das facas, o Xaxá, a orquestrinha do Bumba-meu-boi. A beleza dos trajes do espetáculo nordestino: o gibão dos vaqueiros, cheios de bordaduras, verdadeiras armaduras de couro vermelho; as moedas e estrelas de prata dos arreios e chapéus de couro; os trajes litúrgicos

> da igreja e dos militares: a roupa solene e cômica do Doutor de a Nau Catarineta (Suassuna, 1977, p. 28).

A música popular que serve de ponto de partida à elaboração de uma música erudita nordestina não pode ser outra, para Suassuna, que não a música do Sertão. Em 1950, o dramaturgo paraibano escreveu um artigo no qual já abordava importância da música primitiva do Sertão para a criação de uma música erudita. Dessa forma, a música Armorial resulta da fusão das músicas ibero-mouriscas — aportadas no Nordeste brasileiro durante o período da colonização — com os ritmos indígenas, com a dança e as músicas africanas, e com o canto gregoriano trazido pelos jesuítas. Sobre esses aspectos da música popular sertaneja, Jorge de Lima declara:

> Quem vai pelo Sertão ouve toda hora o canto gregoriano. O Sertão guardou tudo o que o litoral teima em esquecer. (...) Certas toadas fanhosas, sem compasso, até inventadas pelo carinho de embalar menino, são retalhos de cantochão, não tenha dúvida. Esse cantochão ensinado pelos jesuítas foi a coisa mais rica que se deu ao índio. Sabe-se que o canto gregoriano é tão pobre, tão simples e tão puro quanto um missionário mesmo. Mas já era uma riqueza grandíssima diante da indigência do canto indígena brasileiro (Lima, 1968, p. 91).

Acrescentando novos elementos ao debate, Idelette Muzart Fonseca dos Santos (1999, p. 179) salienta que a música sertaneja conserva, em razão do isolamento da região e da permanência de uma cultura oral viva e dinâmica, formas primitivas, tais como o romance tradicional, e uma severidade onde se pode encontrar um eco da dureza das condições de vida local. Assim sendo, por seu diálogo com a estética da música Armorial — que toma a música sertaneja como matéria prima de sua estética — a trilha sonora de o *Auto da Compadecida* percorre esse ambiente pré-colonial da memória acústica contida no imaginário popular nordestino, engendrando uma espécie de geografia musical singular, identitária do Sertão brasileiro. Por esse mesmo motivo, as canções instrumentais elaboradas pelo grupo *SaGrama*, por vezes, parecem ter seus acordes esculpidos em pedra, ao mesmo tempo que não se furtam em celebrar a altivez do sertanejo pobre frente as intempéries do semiárido nordestino, qualidade inerente à arte popular do povo do Sertão, como já havia constatado Ariano Suassuna ao ressaltar "a capacidade que tem o povo do Nordeste , com uma arte estra-

nha e poderosa, criar a beleza a partir da miséria e manter sua grandeza no meio da maior degradação" (Suassuna, 1977, p. 193).

A música Armorial foi difundida pelo grupo denominado *Quinteto Armorial*, sua estética característica é oriunda de instrumentos musicais populares como: a viola nordestina (ou viola sertaneja); violão; violino; violoncelo; flauta; marimbau; pífano e a rabeca. O *Quinteto* finalizou as suas experiências musicais, enquanto grupo, na primeira metade dos anos de 1980, contudo, deixou um legado musical para os jovens músicos contemporâneos que fazem música armorial, como o grupo carioca *Gesta* e o grupo *SaGrama* — responsável por interpretar o Sertão por meio dos acordes armoriais na narrativa cinematográfica de Guel Arraes.

A arte Armorial possui um caráter autóctone, que visa o nacional, caracterizada pelo espaço imagético, sonoro, e poético do Sertão, cenário do mundo e palco da vida com suas paisagens contrastes, dramas, alegrias, tragédias, histórias e mitos vivenciados pelo homem sertanejo. Nesse sentido, dialoga com as proposições de Stuart Hall (1992) no que se refere à multiplicidade de expressões e linguagens artísticas como forma de representações da cultura nacional ao afirmar que "a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadãs legais de uma nação; elas participam da ideia da nação tal como representada em sua cultura nacional" (Hall, 2002, pp. 48-49).

O universo nordestino de Suassuna, em que predomina o Sertão, pode não corresponder ao Nordeste real. Entretanto, mais do que imitar a realidade, o dramaturgo procura recriá-la por meio do mito e da imaginação utilizando os artefatos próprios de sua cultura como instrumento dessa recriação. Ao ser recriado no âmbito do audiovisual, o *Auto da Compadecida*, seu conjunto sonoro alinhado à estética Armorial, não serve apenas como suporte à imagética da narrativa cinematográfica, mas configura-se como elemento cultural identitário do Sertão, ampliando o leque de interpretações e expressando um modo particular e profundo da cultura brasileira.

3. A paisagem sertaneja e o canto áspero do sertão

Com razão, Marco Sergl observa que, de modo geral, as trilhas sonoras buscam enfatizar o caráter do discurso, podendo gerar tensão, despertar interesse ou direcionar a atenção do público para aspectos específicos da narrativa. Assim, constituem um tecido sonoro que age de maneira abrangente, integrando-se de forma total com o texto e a imagem:

> Na indústria cinematográfica, tem ainda a função de irrigação, de criar energia, além de dar ritmo e definir o fluxo dramático do filme. Pode auxiliar na indução de estados emocionais de acordo com padrões sonoros pré-estabelecidos no uso de determinados intervalos na melodia, da construção dos acordes e da sequência harmônica, da dinâmica, da textura na escolha da instrumentação, da opção pela predominância rítmica ou melódica nas frases; enfim, do tecido construído no universo sonoro como apoio à imagem e ao texto falado, atuando de maneira totalizante com eles (Sergl, 2021, p. 124).

Como quer que seja, no *Auto da Compadecida*, a palavra, o som e a imagem entrelaçam-se na tradução da paisagem e do espírito do Sertão, em um processo harmônico e complexo. Ao mesmo tempo, sustenta a linha de simplicidade com a qual foi concebida e realizada a comédia dramática de Ariano Suassuna, que serve de esteio à adaptação cinematográfica de Guel Arraes. O filme inicia com uma cena de plano geral, contextualizando o ambiente, os espaços e os personagens através de uma tomada de seguimento com movimentos ininterruptos da câmera. Embora o texto dramático de Suassuna e o roteiro de Guel Arraes situem a narrativa em Taperoá, curiosamente, a cenografia foi montada em Cabaceiras, região do Cariri Velho, na Paraíba:

Imagem 2. Filme *O Auto da Compadecida*, minuto 00:08



Fonte: Globo Filmes, 2000

As cores das casas oscilam em tons pasteis, já marcados pelo tempo e pela poeira do Sertão. Destaca-se em suas faixadas os traços da arquitetura da "civilização do couro" do século XVIII; casas típicas, feitas de Taipa com chão de tijolo, pobres e nobres em seu despojamento. A cena inicia-se ao som de um aboio, canto típico da região Nordeste do Brasil. Consiste em um canto sem palavras cantado pelos vaqueiros quando conduzem o gado pelas pastagens ou para o curral. É um canto vagaroso, no ritmo do movimento dos animais, que termina incitando a boiada de forma não cantada: *ei boi!* O canto popular "transporta sonoramente o público ao universo rural" (Sergl, 2021, p. 125).

Na construção do tema musical relacionado à personagem Dora, o grupo *SaGrama* coloca mais uma vez o espírito Armorial a serviço da narrativa cinematográfica ao compor as músicas da personagem a partir do ritmo do Xaxado e do Baião. Dentre os traços de personalidade da personagem, "destaca-se a avareza, mostrando um possível passado de miséria, vencido graças ao casamento com um homem de posses, Eurico, dono de uma padaria, e patrão de João Grilo e Chicó. É dona de regras de conduta próprias, para atingir a felicidade" (Sergl, 2021, p. 125). Nesta cena, a música perfeitamente articulada à imagem acentua a dualidade da personagem:

Imagem 3. Filme *O Auto da Compadecida*, minuto 45:04



Fonte: Globo Filmes, 2000

Com efeito, a dualidade na personagem Dora, explorada pela trilha sonora do grupo *SaGrama*, torna-se evidente no contexto do adultério vivenciado por ela como um meio de punir o marido pelas aflições do início do casamento. Para João E. N. Neto (2006, p. 149), Dora empreende uma luta diária em busca de prazer e sobrevivência, revelando-se completa ao ser rica e sensual. O Xaxado na música representa a riqueza e a dureza nas atitudes, a fortaleza nas ações, enquanto o Baião revela seu caráter feminino, emergindo ao perceber que o prazer deve ser buscado na tentativa de alcançar a felicidade. A estética Armorial se faz presente na instrumentação da música, que incorpora elementos como a viola nordestina, violão, flauta, clarineta e o pífano.

Ao soar da gaita de João Grilo, revela-se uma das marcas mais emblemáticas do astuto "amarelinho", o pícaro invencível. A cena, marcada pela habilidade de João Grilo, inicia-se com um plano conjunto, conforme ilustrado na imagem abaixo, em que a personagem logra enganar o cangaceiro Severino, convencendo-o de que a gaita possui o poder de ressuscitar os mortos. Tratava-se de outra artimanha de João para escapar da morte certa, anunciada pelo cangaceiro e seu comparsa. Conforme aponta João E. N. Neto (2006, p. 14), a melodia da cena começa em um andamento lento, mas

rapidamente transita para o *allegro*, marcando, através do toque da gaita, o processo de ressurreição de Chicó. Este, fingindo estar morto para evitar o destino nas mãos dos cangaceiros, gradualmente retorna à vida. A lentidão inicial representa os primeiros movimentos de retorno à vida, evidenciados pelo mexer dos dedos dos pés e das mãos. Com a mudança no ritmo da música, Chicó levanta-se completamente, dançando e saltando, simbolizando a plenitude da vida recobrada:

Imagem 4. Filme *O Auto da Compadecida*, minuto 01:02:08



Fonte: Globo Filmes, 2000

A cena desenrola-se em um contínuo jogo de intertextualidade com diversas fontes, especialmente ao incorporar ao processo de ressurreição de Chicó a teatralidade do Mamulengo, o tradicional teatro de bonecos do Nordeste brasileiro. Essa influência se manifesta na reprodução mecanizada de pantomimas e movimentos do personagem, quase que composto por amarras e engrenagens, ressuscitando à maneira de um boneco de Mamulengo, tão mecânico quanto uma marionete fora da cena.

Antes do encerramento das cortinas, na cena final, afloram a cada instante, o profano e o sagrado, o trágico e a fantasia, o rigor e a compaixão celestes, tudo introduz-se na cena, cujo desfecho se encaminha para o

julgamento das almas. Uma melodia suave, envolvendo viola sertaneja, rabeca e violoncelo, recebe a Compadecida no purgatório, realçando sua aura divina. Para representar o Diabo, equiparado a uma víbora disfarçada, utiliza-se chocalhos e pratos para reproduzir onomatopaicamente o som do rastejar da serpente, como aliás, já havia constatado Sergl (2021, p. 125). A transição abrupta entre as melodias coloca em relevo a tensão maniqueísta, tipicamente presente no catolicismo popular, concretizando o confronto entre o bem e o mal, a Compadecida e o Diabo, o sagrado e o profano:

Imagem 5. Filme *O Auto da Compadecida*, minuto 01:18:05



Fonte: Globo Filmes, 2000

Ao confrontar o desafio cenográfico da produção do *Auto da Compadecida*, Guel Arraes (2008) destaca a complexidade da idealização da cena do julgamento dos personagens. Nas notas de produção, o diretor cinematográfico declara:

> Nós tínhamos uma dica de um céu, porque é o céu imaginado por João Grilo. Assim mostramos o céu propriamente dito, com nuvens, e ainda anjos, Jesus, Nossa Senhora, com aspectos de pintores primitivos italianos que seriam

> enriquecidos por tons de dourado. Notamos ainda que as cores do céu eram as mesmas do Sertão, com o ouro, barro, vermelho palha, palha queimada (Arraes, 2008, n.p.).

O céu "imaginado por João Grilo" reflete as cores e os traços característicos da pintura Armorial. A alusão ganha significado se considerarmos que a pintura Armorial busca conferir plasticidade às cores e à vida do Sertão por meio da representação pictórica: o "vermelho palha" expressa o agonístico; "os tons de azul", a esperança a cada romper do dia; e o "dourado barro", a aspereza pedregosa, seca e espinhosa da terra do sol. A articulação da produção musical com a identidade do Sertão, com sua paisagem e com a literatura popular, contribui para uma nova interpretação do universo sertanejo e dos produtos de sua cultura. O uso de instrumentos como o pífano, a viola nordestina e as rabecas, configura uma paisagem acústica identitária do Sertão, de como, pelo viés musical, o sertanejo expressa sua tristeza, alegria e visão de mundo.

4. Considerações finais

De passagem, verifica-se que a adaptação cinematográfica do *Auto da Compadecida* não escapa ao modelo de cinema idealizado por Ariano Suassuna em seu Movimento Armorial, pois recria e imortaliza, no âmbito audiovisual, o espetáculo brasileiro de um texto brasileiro, cujas fontes se reconhecem na inventividade dionisíaca e espetacular do Bumba-meu-boi, do Mamulengo, da Nau Catarineta, nos ritmos e danças populares, enfim, de toda herança cultural que o Romanceiro Popular nordestino perpetua e revivifica. Nesse ponto, Guel Arraes soube propor uma nova estética — delineando um conjunto de características inovadoras, de que fala Sergl (2021, p. 141), — não engessada como obra de arte imutável, mas enriquecida pelo caráter experimental com técnicas elaboradas de instrumentação e permanentemente aberta a múltiplas recriações e performances.

A trilha sonora do grupo *SaGrama* na adaptação cinematográfica do *Auto da Compadecida* proporciona uma imersão na música e na cultura popular sertaneja. Ao adotar o espírito do Sertão e dialogar com a estética do Armorial, a narrativa fílmica de Guel Arraes não apenas apresenta as expressões culturais do Brasil, mas também nos recoloca em contato com nossas matrizes culturais de origem ibero-mouriscas,

com os ritmos indígenas; com a dança e as músicas africanas, e com o canto gregoriano, que, como visto, configuram-se como matéria prima da música e da Arte Armorial, constituindo assim, uma narrativa universal, que, simultaneamente, retrata o microcosmo da realidade cultural luso-brasileira e da América Latina, impulsionando o cinema brasileiro na busca pela confirmação de sua grandeza.

Referências

Arraes, G. (Dir.). (2000). *O Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Globo Filmes.

Cascudo, L. da. C. (1984). *Vaqueiros e cantadores*. Rio de Janeiro: José Olympio.

Dimitrov, E. (2006). *O Brasil dos espertos: uma análise da construção social de Ariano Suassuna como "criador e criatura*". Dissertação de Mestrado, Pontíficia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Hall, S. (2002). *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.

Newton, J. C. (2008). *Almanaque Armorial*. Rio de Janeiro: José Olympio.

Nóbrega, A. P. da. (2000). *A música no Movimento Armorial*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Santos, I. M. F. dos. (1999). *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Editora da Unicamp.

Sergl, M. J. (2022). *Canção Literatura e Audiovisual: Paisagens Sonoras em O Auto da Compadecida*. Londrina: Estação Literária.

Suassuna, A. (1974). *O Movimento Armorial*. Recife: Ed. Universitária da UFPE.

Schafer, M. (1991). *O ouvido pensante*. São Paulo: Ed. da Unesp.

Tatit, L. (1998). *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume.

Vassallo, L. (2022). *O Sertão Medieval e o Teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora.