

Silêncios, paisagens e objetos sonoros do filme

Vidas Secas

Reflexões sobre técnica e poética na construção audiovisual¹

Tatyana de Alencar Jacques²

Universidade do Estado de Santa Catarina | Brasil

Resumo: Esse artigo apresenta uma proposta de interpretação para a concepção de som do filme *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos. Busco abordar o trabalho de construção do som do filme, acompanhando como suas paisagens sonoras, silêncios e objetos sonoros constituem as relações entre os personagens e seus estados de espírito, articulando constelações de imagens ligadas à aspereza, ao sertão, a terra, ao trabalho de boiadeiro, à escassez e rudeza de sua vida. Busco também refletir criticamente sobre as noções de paisagem e objeto sonoro sem, contudo, descartar a relevância dessas noções para a abordagem do audiovisual.

Palavras-chave: Som no cinema. *Vidas Secas*. Paisagem sonora. Silêncio. Objeto sonoro.

¹ *Silence, soundscapes and sound objects of the motion picture Barren Lives. Reflections on technique and poetics in the audiovisual construction.* Submetido em: 06/11/2017. Aprovado em: 02/04/2018.

² Tatyana de Alencar Jacques possui Graduação e Pós-doutorado em Música pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). É Mestre e Doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). É pesquisadora do Núcleo de Estudos de Arte, Cultura e Sociedade da América Latina e Caribe (MUSA/UFSC), e do Grupo de Pesquisa em Música Cultura e Sociedade (MusiCS/UDESC). Desenvolve pesquisas sobre som, imagem e imaginário, som no cinema, fonografia e técnicas de inscrição do som, música rock no Brasil e história da música e do cinema no Brasil. É cantora e pianista. E-mail: taty.aj@gmail.com

Abstract: This paper presents a proposal of understanding for the sound conception of *Barren Lives* (1963), a motion picture by Nelson Pereira dos Santos. The sound design of *Barren Lives* is approached through the observation of the ways its soundscapes, silences and sound objects construct relationships between its characters and their states of mind. Soundscapes, silences and sound objects articulates in *Barren Lives* constellations of images related to roughness, wilderness, the country land, the work of cowboy, the paucity and rudeness of his life. The paper also proposes a critical reflection on the notions of soundscapes and sound object, however, always considering the relevance of these notions to approach audiovisual works.

Keywords: Film sound. *Barren Lives*. Soundscapes. Silence. Sound object.

* * *

Vidas Secas³ é um filme de 1963, em preto e branco, sonoro, de aproximadamente 103 minutos de duração. Seu roteiro baseia-se na adaptação do livro de Graciliano Ramos de mesmo nome, de 1938⁴. No filme, a estória se passa entre 1940-1942⁵, entre duas grandes secas que devastam o Nordeste brasileiro. É narrada a saga de uma família de retirantes, composta por Sinhá Vitória (interpretada por Maria Ribeiro), Fabiano (Átila Iório), dois meninos e a cadela Baleia. Eles se instalam em uma pequena casa abandonada de uma fazenda. O Fazendeiro (Jofre Soares) dono das terras tenta expulsá-los, mas Fabiano convence-o de que pode trabalhar para ele. A família encontra, assim, certa prosperidade, apesar de que é explorada pelo Fazendeiro e maltratada pela polícia, sobretudo, pelo Soldado Amarelo (Orlando Macedo). Contudo, novamente, a seca devasta as terras habitadas pela família, que parte fugida. O filme começa e termina com a família viajando a pé, por uma paisagem seca e devastada.

Vidas Secas alinha-se ao projeto de crítica social de Nelson Pereira dos Santos, tratando de forma evidente de temas seus contemporâneos e assumindo potencial de denúncia com relação às questões agrárias brasileiras e às consequências do coronelismo. Com isso, insere-se no debate sobre a reforma

³ Esse artigo resulta de meu Estágio Pós-Doutoral realizado no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, supervisionado pelo Prof. Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade e para o qual obtive bolsa PNPd/CAPEs.

⁴ A obra de Nelson Pereira dos Santos é fortemente marcada pela literatura brasileira. Além de *Vidas Secas*, o cineasta também adapta para o cinema *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, em filme de mesmo nome, de 1984, além de *O Alienista*, de Machado de Assis, no filme *Azyllo Muito Louco* (1971), *Tenda dos Milagres* e *Jubiabá*, de Jorge Amado, nos filmes com os mesmos nomes lançados em 1977 e 1987, e os contos de Guimarães Rosa *A Terceira Margem do Rio*, *A Menina de Lá*, *Os Irmãos Dagobé*, *Fatalidade* e *Seqüência*, no filme *A Terceira Margem do Rio* (1994).

⁵ Note-se que no filme a estória se passa em anos posteriores ao lançamento do livro de Graciliano Ramos. Nelson Pereira dos Santos afirma ter escolhido esses anos por terem sido “os momentos decisivos da Segunda Guerra Mundial, a invasão da França, o bombardeio de Pearl Harbor e a Batalha de Stalingrado”, com isso, visaria “realçar a singularidade da vida no sertão, longínquo espaço do mesmo planeta” (SANTOS, 2017: 332).

agrária, parcialmente proposto pelo governo trabalhista de João Goulart, que impulsiona uma reviravolta da classe média, que encaminha o Golpe Militar de 1964 (SADIER, 2012)⁶.

A temática de *Vidas Secas* aponta para o diálogo - frequentemente sinalizado na literatura - entre Nelson Pereira dos Santos e a corrente cinematográfica italiana, da década de 1940, compreendida como neorealismo (SADIER, 2012; FABRIS, 1994, 2007; AUGUSTO, 2008; VASCONCELOS NETO, 2007; ARAÚJO, 2014). Essa corrente defendia a realização de um cinema com foco no momento histórico e naquilo que é percebido e constituído como realidade do povo, produzindo filmes não pautados pelas pressões comerciais dos grandes estúdios. Os cineastas ligados ao neorealismo, como Roberto Rossellini e Vittorio de Sica, propunham filmar nas ruas e com atores não profissionais.

Conforme Fabris, no Brasil, antes de imitado enquanto modelo, o neorealismo seria “assimilado enquanto postura” ajudando a “fecundar ideias surgidas no próprio contexto nacional” (2007: 91), sobretudo, ligadas ao intuito de constituição de um cinema autônomo que descrevesse a sociedade brasileira em todas as suas contradições. O neorealismo impulsiona, na década de 1960, a eclosão do Cinema Novo (FABRIS, 2007; AUGUSTO, 2008), uma proposta de composição formal e temática de cujo ideário envolvia “um estilo moderno de cinema de autor, a câmera na mão, o despojamento, a luz ‘brasileira’ sem maquiagem no confronto com o real, o baixo orçamento compatível com os recursos e o compromisso de transformação social” (XAVIER, 2003, p. 8)⁷. É devido a seu caráter crítico, político, a sua poderosa narrativa sobre as disparidades socioeconômicas do Nordeste e, com isso, a sua abordagem do que é percebido e tratado pelos cinemanovistas como “realidade brasileira”, que *Vidas Secas* torna-se um dos filmes mais emblemáticos do Cinema Novo, mesmo sendo Nelson Pereira dos Santos um cineasta de outra geração, que no momento de eclosão do movimento já tinha realizado cinco longas-metragens.

Na fotografia de *Vidas Secas* predomina o trabalho de Luís Carlos Barreto, que buscou no filme uma fotografia sem filtros, em uma tentativa de “captar a verdadeira luz do Nordeste” (SALEM, 1987: 163)⁸. Conforme Nelson Pereira dos Santos, o filme inteiro seria feito sem iluminação artificial, mas com a luz que vinha do sol, entrando pelas portas e pela janela, (SANTOS, 2012). Na montagem de

⁶ Desde muito jovem, Nelson Pereira dos Santos interessa-se por temas políticos. Em 1945, época em que a ditadura de Vargas está em declínio, adere ao Partido Comunista. Com isso, não por acaso, escolhe adaptar para o cinema o livro de Graciliano Ramos, intelectual de esquerda, perseguido, preso e torturado pelo governo de Getúlio Vargas (RAMOS, 2008).

⁷ O Cinema Novo tem entre seus principais expoentes Glauber Rocha, Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues e David Neves. Buscando a construção de um cinema brasileiro, os objetivos do Cinema Novo se constituíram em oposição ao cinema que até então vinha sendo realizado pela Vera Cruz, uma companhia cinematográfica paulista, fundada em 1949, pautada tanto pelas dinâmicas de produção quanto pela proposta estética do cinema hollywoodiano. Entre as críticas ao modelo da Vera Cruz, estaria a de retratar apenas as classes média e alta, destacar somente brancos nos papéis principais e utilizar um português demasiadamente formal (VIANY, 1993; SADIER, 2012).

⁸ José Rosas, um fotógrafo de formação tradicional, também trabalharia no filme (SALEM, 1987).

Vidas Secas é comum a utilização de planos⁹ gerais, longos, trabalhando com a profundidade de campo, procedimento típico dos neorealistas italianos, que buscavam na montagem “reproduzir o mundo real em sua continuidade física e factual” (ARAÚJO, 2014: 77). Araújo, ainda faz notar a utilização em *Vidas Secas* da câmera na mão - procedimento central ao Cinema Novo - que “subjativando a narração, é uma espécie de assinatura do diretor” (ARAÚJO, 2007: 79), também estando ligada à constituição dos pontos de vista dos personagens.

Paralelamente a sua fotografia sem filtro e sua profundidade de campo, mantendo sua poética realista, Nelson Pereira dos Santos trabalha com a captação de som direto (GUERRINI JUNIOR, 2009), em uma época em que, no Brasil, a utilização do som direto em locações exteriores ainda se estabelecia (COSTA, 2008)¹⁰. No que diz respeito à constituição da pista de som de *Vidas Secas*, é interessante notar o trabalho de Geraldo José, um rapaz capixaba, de origem humilde, que cresceu no município de Bangu (RJ) e começou sua carreira na década de 1950, na Rádio Tupy, passando, em seguida a fazer trabalhos para a produtora Atlântida¹¹, em uma época na qual, ainda não existiriam profissionais para fazer o som dos filmes (GERALDO, 2003). Trabalha pela primeira vez com Nelson Pereira dos Santos no filme *Mandacaru Vermelho* (1961). É, todavia, seu trabalho em *Vidas Secas* que o consagra como grande técnico de som do cinema brasileiro, abrindo-lhe a porta, na década de 1960, para fazer o som da maior parte dos filmes do Cinema Novo.

A importância de *Vidas Secas* para a consolidação da carreira de Geraldo José liga-se ao fato de que o som do filme - seja da fala dos personagens, da música ou dos efeitos - é concebido de forma muito inovadora, com relação ao que vinha sendo realizado na época, e muito coerente com a poética de construção das imagens e tradução do texto literário em audiovisual. Partindo disso, a proposta desse artigo consiste na abordagem do trabalho de concepção sonora do filme enquanto criação de

⁹ Na linguagem do cinema, um plano corresponde à unidade mínima de filmagem, “a cada tomada de cena, ou seja, à extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo de imagem” (XAVIER, 1984, p. 19). O plano diz respeito, portanto, a determinado ponto de vista em relação ao objeto filmado e designa a posição particular da câmera em relação ao objeto.

¹⁰ No Brasil, a captação direta de sons e diálogos durante as filmagens em estúdio é possível desde a década de 1930 (JACQUES, 2014). Contudo, devido à dificuldade de transporte dos equipamentos para gravação de som, apenas eventualmente – como seria o caso de algumas poucas passagens do filme *O Jovem Tataravô* (1936), de Luís de Barros (COSTA, 2008) –, seria captado som direto em filmagens em exteriores. Conforme Costa, em 1962, chegaria ao Brasil o Nagra, um equipamento portátil de gravação de som que facilitaria a captação de som direto em exteriores. Com a chegada do Nagra, se, por um lado, a dublagem passa a ser percebida enquanto relacionada a falhas técnicas de captação de som, por outro, sons e, sobretudo, diálogos gravados diretamente nas ruas têm sua inteligibilidade comprometida por interferências ou erros de captação. Além disso, ainda segundo Costa, na primeira fase de utilização do Nagra ocorreriam problemas de sincronização do som direto, uma vez que a velocidade de gravação das câmeras oscilava e a do Nagra não. Desta forma “o som mantinha velocidade constante, mas a imagem não” (2008: 142). Esses problemas demoram alguns anos para serem totalmente superados, sendo que, no cinema de ficção, a passagem para o som direto duraria “a inteira década de 1960 e meados da seguinte” (COSTA, 2008: 152), os cineastas ainda optando pela dublagem dos diálogos. Todavia, em *Vidas Secas*, Nelson Pereira dos Santos afirma ter trabalhado apenas com “alguma dublagem” (SANTOS, 2012: 137), utilizando-se da captação de som direto.

¹¹ A Atlântida foi uma produtora cinematográfica fundada por Moacyr Fenelon, que funcionou entre 1941 e 1962, popularizando-se por suas chanchadas, filmes de baixo custo e grande apelo popular (AUGUSTO, 1989).

uma obra musical. Para isso, articulo as noções de paisagem sonora, de Murray Schafer (1991; 2001), de silêncio, de John Cage (1961), e de objeto sonoro, de Pierre Schaeffer (1989). As três noções apontam para concepções estendidas do que pode ser tratado como fenômeno musical e podem contribuir para a análise da construção de significados que contextualizam e direcionam a narrativa audiovisual (SANTOS, 2002).

Paisagens sonoras rarefeitas

Para Murray Schafer, “a paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico” (SCHAFER, 2001: 23), podendo ser um ambiente urbano ou campestre, uma composição musical, um programa de rádio ou um filme. Com a ideia de paisagem sonora, Schafer busca despertar uma escuta ativa e crítica a partir de dois movimentos. O primeiro trata-se da constituição da escuta poética, atenta a todos os sons cotidianos, percebidos como pertencentes a um campo contínuo de possibilidades dentro do domínio abrangente da música. A escuta do mundo torna-se uma espécie de composição macrocósmica, na qual qualquer ser ou objeto que soe atua como músico. O segundo movimento é, exatamente, o planejamento, ou o replanejamento, da paisagem sonora, a escolha pelas pessoas dos sons que querem ou não ao seu redor.

Com isso, se em um primeiro momento o ouvido pensante (SCHAFER, 1991) está ligado à escuta sem julgamento, em um segundo momento, ele busca tornar os ambientes sonoros mais agradáveis e menos poluídos. Coloca-se, contudo, as questões: Mais agradáveis para quem? No que consistiria essa poluição? Perguntas como essas têm gerado abordagens críticas da noção de paisagem sonora, notadamente, no que diz respeito a seu sentido de higienização (CAESAR, 2013; OBICI, 2008). O pessimismo de Schafer acerca do crescimento urbano e industrial das sociedades modernas leva o autor a descartar a emergência de novas relações com o mundo das sonoridades. Todavia, seu pensamento é importantíssimo no que concerne à reflexão sobre a relação entre ética e estética no ambiente sonoro que nos cerca. Além disso, a noção de paisagem sonora tem rendido análises interessantes de trilhas de filmes. Um exemplo disso é sua articulação, proposta por Alvim (2011), para pensar a construção do som nos filmes de Robert Bresson. A autora mostra como a oposição de Schafer entre as paisagens sonoras rurais e urbanas é construída nos filmes de Bresson de forma peculiar, sem a nostalgia característica de Schafer com relação aos ambientes pré-industriais, uma vez que, em Bresson, o idílio “contém o gérmen da maldade” (ALVIM, 2011: 66). Também Rocha (2013) utiliza a noção de paisagem sonora para interpretar a concepção sonora do filme *O som ao redor*, de Kleber Mendonça Filho.

Percebo que em *Vidas Secas* a escuta poética - que se constitui desde a captação do som do filme - e a composição das paisagens sonoras - que serão sobrepostas às imagens - são centrais à construção

narrativa do filme. Na construção de um filme sonoro, assim como a imagem, o som é montado, fixado, cortado, juntado ou deslocado (CHION, 2004). Todo som que está no filme foi planejado e implica em sua dramaticidade. Conforme faz notar Garcia (2014), os sons do cinema são sempre manipulados, mesmo o som direto e não editado, uma vez que já a captação de som é definida pela escolha da posição e do tipo de microfone, o que gera resultados com diferentes qualidades sonoras e timbres. Além disso, direcionar um microfone assemelha-se a enquadrar a cena com a câmera, pois implica na criação de planos sonoros constituídos por sons fortes ou fracos, próximos ou distantes, determinados sons assumindo o primeiro plano e outros o cenário de fundo. Apesar de que, enquanto o quadro constitui-se como um espaço definido, havendo apenas um lugar para a imagem, as possibilidades de construção sonora são ilimitadas, podendo mesclar sons que acontecem dentro ou fora do quadro e/ou da diegese. A criação de espaços sonoros “é uma ferramenta importante na construção de mundos, na representação de sensações e no processo de significação de cada som dentro do filme” (GARCIA, 2014: 143).

Nos filmes modernos a pista sonora normalmente constitui-se de três “famílias” de som, quais sejam as falas dos personagens, música e efeitos sonoros. Como no livro de Graciliano Ramos, os personagens de *Vidas Secas* falam pouco e raramente conversam entre si. Em sua maioria, suas falas ocorrem como espécies de monólogos, algumas vezes fora de quadro, nos quais mesmo que acompanhados em cena, os personagens não dirigem suas falas a um interlocutor específico (SADIER; ARAÚJO, 2007). O exemplo mais interessante desses monólogos é a sequência na qual, ao instalarem-se na casa da fazenda e ao som da chuva que cai no exterior, Sinhá Vitória e Fabiano conjecturam sobre o destino de Seu Tomás, um personagem que conhecemos apenas através das elucubrações de Fabiano e Vitória e que, devido à seca, perderia tudo - sua cama de couro e bolandeira – e, como a família protagonista, lançar-se-ia no mundo como andarilho. Na sequência, as falas de Fabiano e Vitória embaralham-se, cada um pensando apenas no que diz, sem prestar atenção ao outro.

No plano musical, ouvimos em *Vidas Secas* apenas música diegética, ou seja, aquela que está em cena e cuja performance faz parte da narrativa (GORBMAN, 1987). A ausência de música extradiegética, de fundo, também parece apontar para a relação do filme com o neorealismo e para a não adesão de Nelson Pereira dos Santos ao paradigma de construção de som hollywoodiano. Ouvimos o canto de boiadeiros, a música executada por um violino, uma banda de pífaros, uma missa na qual se canta *Ave-Maria* e a música da festa de bumba meu boi. Como observa Guerrini Junior, a música diegética funciona no filme como um elemento central “de localização social, cultural e geográfica” (2009: 154) dos personagens e cenas.

Todavia, dentre as “famílias” de som constituintes de *Vidas Secas* os efeitos sonoros emergem como as sonoridades mais centrais na construção do espaço diegético, assumindo importância extraordinária. Sobre a construção dessa dimensão sonora, Nelson Pereira dos Santos (2012) afirma ter

acrescentado ao som captado de forma direta, juntamente com as imagens, outros sons, também gravados nas locações de filmagem. Segundo as palavras do cineasta:

Quando estou trabalhando, eu trabalho com os ouvidos também, não apenas com os olhos. Eu trabalho escutando o que está acontecendo, quais ruídos¹² podem ser incluídos como fundo para os diálogos, nesse momento e nessa cena. Trabalhando com locações, no campo, existem os pássaros que cantam distantes e há sempre uma combinação, uma relação entre o ruído de fundo e o texto. Para mim, o som direto é fundamental. Assim como a imagem, eu tenho o som (SANTOS, 2012: 137).

É construída em *Vidas Secas* uma paisagem sonora *hi-fi*¹³, nos termos de Schafer (2001), na qual o ouvinte escuta à distância no contexto de um espaço fílmico vazio, aberto, árido e seco. Percebo que essa paisagem sonora *hi-fi* é central ao potencial crítico do filme, dialogando com elementos visuais, espaciais e narrativos na constituição de sua poética da escassez. Em *Vidas Secas* água e comida são escassas, os personagens possuem poucos pertences e mesmo no momento de bonança existe a sombra da falta, da seca. Há apenas o que pode ser contado, enumerado. Há poucos elementos visuais, planos de imagem longos e, o que mais interessa aqui, uma textura sonora, que nos termos de Deleuze (1983), pode ser compreendida como rarefeita. Deleuze articula a oposição entre imagens rarefeitas e saturadas para pensar a dimensão visual dos filmes. Para ele, enquanto as imagens saturadas seriam densas em detalhes, que constituiriam subconjuntos de informações, nas imagens rarefeitas, toda a atenção repousaria sobre um objeto único. Percebo, contudo, que o mesmo pode ser aplicado à dimensão sonora. Em *Vidas Secas*, todos os sons constituintes de sua textura sonora rarefeita lá estão para serem notados.

Silêncio, música concreta e trilha sonora

A textura sonora rarefeita de *Vidas Secas* aponta diretamente para as reflexões elaboradas por John Cage sobre a noção de silêncio. Buscando desconstruir a concepção de música sacralizada e intimamente ligada aos instrumentos do século XVIII e XIX, Cage prefere pensar em “organização dos sons” (1961: 3). Com isso, propõe uma escuta que constitua o conjunto dos sons que é capaz de perceber como música, ou seja, uma escuta que constrói e que se constrói na música:

¹² O termo ruído aparece aqui na fala de Nelson Pereira dos Santos e aparecerá em seguida em outras citações de profissionais do audiovisual e autores, contudo, percebo como mais acurada a expressão efeitos sonoros para tratar dos sons não incluídos nem na pista de música nem na de diálogos. Isso por que, atualmente, articula-se uma ampla discussão em torno da noção de ruído que extrapola os limites desse texto. Para essa discussão, a apropriação de Attali (2003) da comparação entre música e mito de Lévi-Strauss (2004) é um importante ponto de partida. Conforme Attali, o ruído constitui-se de um som não classificado em determinado sistema musical ou de comunicação. Com isso, o ruído liga-se não apenas à ideia de distúrbio, mas pode assumir potencial crítico, subversivo e de quebra de paradigmas.

¹³ Schafer opõe as paisagens sonoras *hi-fi*, nas quais os sons podem ser claramente ouvidos e distinguidos, às paisagens *lo-fi*, nas quais sinais acústicos individuais “são obscurecidos em uma população de sons superdensa” (SCHAFER, 2001: 71).

Onde quer que estivermos, o que ouvimos é em sua maioria ruídos. Quando ignoramos isso, isso nos incomoda. Quando ouvimos isso, achamos fascinante. O som de um caminhão a cinquenta milhas por hora. A estática entre as estações. Chuva. Queremos capturar e controlar esses sons, para usá-los não como efeitos de som mas como instrumentos musicais (CAGE, 1961: 3)¹⁴.

Cage faz notar exatamente a inviabilidade humana do silêncio. Relata ter entrado em uma câmara anecoica – com total isolamento acústico e índice de reverberação mínimo –, na Universidade de Harvard, e escutado dois sons: um grave e um agudo. Ao descrevê-los para o engenheiro responsável pela sala, descobriu ser o primeiro procedente de seu sistema nervoso e o segundo de sua circulação sanguínea (CAGE, 1961: 8). Com isso, Cage considera o silêncio antes como gradação e modulação da percepção do que como ausência de som. Para o compositor, o silêncio implicaria em duração e em organização do tempo.

Assim como Murray Schafer e John Cage, Pierre Schaeffer, também introduz quebras de paradigmas no que diz respeito ao repertório de sons tratados como musicais e às formas de relação com esse material. Em 1948, Schaeffer propõe a expressão *música concreta* para se referir a uma música que “utiliza ‘objetos sonoros’ extraídos diretamente do ‘mundo exterior’” (SCHAEFFER, 1988: 23). Schaeffer compreende por objeto sonoro “o próprio som, considerado em sua natureza ‘sonora’ e não como objeto material (qualquer instrumento dispositivo) de que provém” (SCHAEFFER, 1988: 23)¹⁵. O objeto sonoro é construído pelo que Schaeffer chama de escuta reduzida, que compreende, a um só tempo, a escuta de todos os aspectos do som - do som em sua massa sonora. Com isso, Schaeffer propõe a suspensão da relação do som com o mundo natural e exterior e a neutralização da fonte sonora para que o foco recaia sobre as qualidades do fenômeno sonoro produzido. Emerge a noção de acusmático, na qual a fonte produtora do som é eliminada. O acusmático implica na audição sem visão. O som é desligado de seu entorno e contexto.

Com isso, a escuta reduzida implica em que os condicionamentos criados por hábitos linguísticos, culturais e musicais sejam interrompidos. A relação do som com o mundo natural e exterior é suspensa, o foco recaindo sobre as qualidades do fenômeno sonoro. O som é ouvido e interessa por si mesmo e não enquanto índice de determinada fonte. Sua causa instrumental é esquecida: “A dissociação entre visão e ouvido favorece aqui outra maneira de escutar: a escuta das formas sonoras, sem outro propósito que o de escutá-las melhor, a fim de poder descrevê-las através de uma ‘análise do conteúdo

¹⁴ No original: “Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating. The sound of a truck at fifty miles per hour. Static between the stations. Rain. We want to capture and control these sounds, to use them not as sound effects but as musical instruments” (CAGE, 1961: 3).

¹⁵ No original: “podríamos decir, cuando utiliza ‘objetos sonoros’ extraídos directamente del ‘mundo exterior’ de los sonidos naturales y de los ruidos. Entendemos por el objeto sonoro el propio sonido, considerado em su naturaliza *sonora* y no como objeto material (cualquier instrumento dispositivo) del que proviene” (SCHAEFFER, 1988: 23).

de nossas percepções” (SCHAEFFER, 1988: 57)¹⁶. Não está em jogo a percepção do timbre de um instrumento, mas do timbre de um som, tomado por si mesmo e tendo características próprias. Se desconectando de sua origem – um violino, um cavalo, um motor –, o som assume vida própria.

A música concreta baseia-se na gravação do som e em procedimentos como alteração da rotação, superposição de sons ou fragmentos sonoros e execução em sentido inverso. Diversos autores vêm apontando as convergências entre os procedimentos composicionais da música concreta e/ou eletroacústica – um desdobramento da música concreta no qual também são explorados sons eletrônicos – e a construção das pistas sonoras no cinema. Nesse sentido, Oliveira e Souza fazem notar como mesmo antes do advento da música concreta, técnicas de manipulação do som semelhantes às utilizadas por Schaeffer já eram empregadas nas construções de trilhas sonoras cinematográficas (2014: 11). Além disso, os autores retomam de Carrasco a observação de que, desde o início da década de 1940, começa-se a desenvolver no cinema “uma poética do ruído que o aproximava da música como sonoridade expressiva” (CARRASCO, 2003: 170).

A convergência entre os procedimentos de construção de músicas concretas e/ou eletroacústicas e trilhas sonoras também é apontada por Caesar (2013) e por Garcia, que faz notar como uma vez que “todo o som no cinema é pensado, elaborado, concebido, manipulado e mixado no final” (2014: 140), o conjunto de sons de um filme pode ser tratado como música concreta. Também Flôres, assinala a semelhança entre a música eletroacústica e a arte sonora no cinema (2013: 142), assim como a proximidade do trabalho dos editores de som e *sound designers* e dos compositores de música eletroacústica uma vez que “além de escolher, eles editam, montam, interferindo nos sons (individual e globalmente)” (2013: 51). Nesse sentido, a autora faz notar como: “Uma trilha sonora engloba todos os sons de um filme e, deste ponto de vista, deveria ser pensada como uma composição e uma orquestração” (2013: 139).

Além da combinação criativa, expressiva ou mesmo narrativa de efeitos sonoros, também a construção do silêncio pode emergir como ponto de convergência entre música concreta e trilha sonora cinematográfica. Nesse sentido, Antunes aponta a existência de grande variedade de tipos de silêncio, que consistem em um rico material a ser explorado pela música eletroacústica. Antunes cogita mesmo a possibilidade de elaboração de uma “melodia de silêncios” (1999: 6). Em se tratando da importância da concepção de trilhas sonoras em termos de composições musicais, Burch (1973) atenta exatamente para o potencial do silêncio:

¹⁶ La disociación de la vista y el oído favorece aquí otra manera de escuchar: la escucha de las formas sonoras, sin outro propósito que el de escucharlas mejor, a fin de poder describirlas a través de un análisis del contenido de nuestras percepciones” (SCHAEFFER, 1988: 57).

Ora, após um longo período de cinema sonoro, musical e falado, os jovens cineastas começam a tomar consciência do papel dialético que o silêncio pode desempenhar em face dos sons de toda espécie. Eles chegam mesmo a fazer a distinção tão sutil quanto importante entre as diferentes “cores” do silêncio (supressão da banda sonora, silêncio de estúdio, silêncio do campo, etc.), e a notar o partido a tirar do uso estrutural dessas diferenças (BURCH, 1973: 121-122).

A banda sonora de *Vidas Secas* parece ser constituída exatamente a partir da percepção de que antes da ausência de som, cada silêncio possui sua “cor” especial. Note-se, nesse sentido, o próprio depoimento de Nelson Pereira dos Santos:

(...) em *Vidas Secas*, eu não conseguia encontrar música para o filme. O produtor dizia: “cadê a música, tem um fulano aí que pode fazer, vamos botar uma orquestra”. Mas eu não conseguia combinar a orquestra de não sei que maestro com aquelas imagens do filme, quando ele é o próprio som que o sertão deixa na cabeça, é a ausência de música. [Quando estávamos filmando], de vez em quando tinha uma festinha que a gente ouvia lá longe. O resto eram ruídos: o vento da caatinga, o carro de boi que depois ficou sendo a música do filme (SANTOS, 2009: 218).

No mesmo depoimento, o cineasta ainda aponta, ele mesmo, a relação entre a construção do som do filme e a música concreta:

Normalmente, é o som da caatinga, do boi, do cavalo, do vento, do mato quebrando, as cigarras, é todo um ambiente do sertão, acho que ainda hoje é assim. Eu não busquei isso, mas é uma música concreta. O som vem da pista de ruídos, e a música só aparece excepcionalmente (SANTOS, 2009: 219).

O silêncio de *Vidas Secas* pode ser percebido como o que Brandon Labelle (2012) chama de figura de som, ou seja, sonoridades que assumem sentidos quando relacionadas à construção do espaço e de regimes de imagem específicos, por exemplo, a relação entre o mundo subterrâneo do metrô e a figura sônica do eco; entre a vivacidade das calçadas e a figura sônica da ritmicidade; ou entre a rua, os carros e a figura de vibração. No que concerne ao silêncio enquanto figura sônica, Labelle faz notar sua centralidade na construção do espaço doméstico e da ideia de lar. Nesse sentido, o silêncio de casa se oporia aos sons desestabilizadores do contexto urbano. Por outro lado, seguindo uma matriz de pensamento foucaultiana, Labelle aponta como a figura do silêncio também pode se relacionar à ideia de controle, como o que ocorre nas prisões, lugares construídos a partir de valores políticos, filosóficos e sociais que visam o domínio do corpo encarcerado. O silêncio implicaria aqui na separação dos criminosos tanto da sociedade quanto entre si, funcionando como uma forma absoluta de vigilância e controle e carregando-se com o peso simbólico dos regimes de tortura.

Acrescento à constelação de significados assumidos pela figura sônica do silêncio, a ideia de escassez, do pouco, do nada a ser dito ou feito, que se depreende da paisagem sonora de *Vidas Secas*.

Conforme Araújo, os silêncios de *Vidas Secas* são mesmo constituintes da novela de Graciliano Ramos, sendo “representados com a desarticulação dos capítulos, com o emblemático papagaio mudo, com o léxico primário de Fabiano e das crianças e com a antropomorfização de Baleia, que age como gente, mas que não fala, é um bicho” (2014: 7).

A figura sônica do silêncio ainda poderia ser inserida dentro da arquetipologia geral do imaginário tal como sistematizada por Durand (1992). As figuras sônicas e imagéticas de *Vidas Secas* inserir-se-iam dentro do que o autor identifica como regimes de imagem diurnos, que seriam ascensionais e heroicos, ligados a imagens como a de claridade, raio, visão e a características como grandeza e pureza, contudo, também tendo como aspectos negativos “a secura, a limpeza, a pobreza, a vertigem, o brilho intenso e a fome” (DURAND, 1992: 306)¹⁷, em oposição aos regimes de imagem noturnos, marcados por sua ligação com o inconsciente, pelas ideias de descida, fantasia, união amorosa, deglutição, fertilidade, nascimento, mistério, intimidade, abundância, viscosidade e aderência¹⁸.

Objetos sonoros e figuras de som

No contexto da textura sonora rarefeita de *Vidas Secas*, há um som que se destaca, constituindo-se como marca sonora¹⁹ do filme. Trata-se de um som acusmático, ou seja, cuja fonte sonora não está no campo visual do espectador (SCHAEFFER, 1988; CHION, 2004). No filme, esse é o único som não diegético. Não apenas não vemos a fonte sonora, como sabemos, em absoluto, que ela não está ali, uma vez que vemos, em um plano geral e longo, uma paisagem aberta, descampada, na qual não há nada que possa emitir aquele som. Não sabemos que som é esse. Poucos de nós, cidadãos, somos capazes de identificar essa fonte sonora na escuta que abre o filme. Com isso, desligando o som de seu entorno e contexto, a escuta acusmática cria o que Schaeffer chama de objeto sonoro.

¹⁷ No original: “Les qualités négatives de cet univers hostile au repôs et à la profondeur serait le superficiel, la sécheresse, la netteté, la pauvreté, le vertige, l'éblouissement et la faim” (DURAND, 1992: 306).

¹⁸ Apropriando-se do pensamento de Jung e também do estruturalismo de Chomsky e Lévi-Strauss, Durand aponta que a psique humana seria estruturada por dois regimes de imagem – o diurno e o noturno - absolutamente antinômicos. Com isso, busca traçar uma arquetipologia geral na qual a dimensão do imaginário “circunscreve todo pensamento possível incluindo o que se diz objetividade e os movimentos da razão” (No original: “un *mundus* de l'imaginaire qui cerne toute pensée possible y compris la soi-disant objectivité et les mouvements de la raison” DURAND, 1992: XIII). Mostrando a centralidade da imagem e do imaginário para a vida psíquica e social, o autor busca sistematizar séries de conjuntos de imagens isomorfas e convergentes de forma a identificar o que trata por constelações simbólicas, ou seja, “desenvolvimentos de um mesmo tema arquetípico” ou “variações sobre um arquétipo” (No original: “Nous verons que les symboles constellent parce qu'ils sont des développements d'un même thème archétypal, parce qu'ils sont des variations sur un archétype” DURAND, 1992: 41). Com isso, para Durand, enquanto o arquétipo seria uma referência psíquica universal, os símbolos a eles relacionados articulariam “*imagens muito diferenciadas pelas culturas e nas quais vários esquemas vêm se imbricar*” (No original: “C'est qu'en effet *les archétypes se lient à des images très différenciées par les cultures et dans lesquelles plusieurs schèmes viennent s'imbriquer*” DURAND, 1992: 63). Assim, o símbolo se caracterizaria por seu poder de ressoar. Sendo de natureza imagética e não linguística, os símbolos não teriam sentidos lineares, mas convergiriam em redes de significação, tendo a propriedade de ligar elementos aparentemente inconciliáveis.

¹⁹ Para Schafer, em uma paisagem sonora, a marca sonora é um som único “que possua determinadas qualidades que o tornem especialmente significativo” (2001: 27).

Contudo, o som extraordinário que abre e encerra o filme nem sempre lá está como acusmático. Com o desdobrar da narrativa, vemos o protagonista Fabiano chegar à casa do Fazendeiro montado em um carro de boi, que range, emitindo nosso som enigmático. Note-se como o carro de boi é revelado em um momento no qual a concepção dos elementos sonoros é extremamente significativa em termos da construção dos personagens. Nessa sequência²⁰, Fabiano é explorado pelo Fazendeiro, que não lhe paga todo o salário devido. No plano que inicia a sequência fílmica, em uma mesma unidade de imagem, ouvimos o som do carro de boi, que transporta Fabiano, ser substituído pelo som de um violino, executado dentro da casa do Fazendeiro e que constrói o *ethos* desse lugar. Assim, no plano sonoro o estilo de vida do fazendeiro é contraposto à vida de Fabiano. De um lado a aspereza e rudeza do som provindo do carro de boi, de outro, a maciez do som de um violino²¹. A paisagem sonora de *Vidas Secas* é permeada pelas relações de poder incorporadas por seus personagens e denunciadas no filme por Nelson Pereira dos Santos. O som do carro de boi constituindo-se como figura sônica de tensão. É também esse som que marca o primeiro encontro de Fabiano com a polícia, que o aborda de forma violenta e que, no decorrer do filme, o prenderá arbitrariamente, e a morte da cadela Baleia, com a qual os personagens possuem um forte laço afetivo.

Com isso, a figura sônica do carro de boi assume carga simbólica central à dramaticidade do filme²². Sobre o assunto, é interessante recuperarmos o depoimento de Geraldo José:

Vidas Secas, pra mim, foi um marco no cinema brasileiro, eu como profissional. (Nelson Pereira dos Santos disse): “É um filme que não tem música, só tem ruído, vai depender muito de seu trabalho”. Eu falei: “Tá bom, Nelson, a responsabilidade é grande, mas vamos tentar fazer”. (...) Foi quando surgiu a ideia de colocar no filme um ruído que representava o gemido, a angústia, o lamento do nordestino, aquele sofrimento, aquele interior vazio, que foi o ruído do carro de boi (GERALDO, 2003).

Como o *carro de boi*, o som de sinos de boiada também assume elevada carga simbólica no contexto da narrativa fílmica, apontando diretamente para a identificação do personagem Fabiano com a figura do boiadeiro, conforme sugere Sadier (2012). Ouvimos o som dos sinos carregados pelos bois pela primeira vez no episódio em que o Fazendeiro, dono das terras, chega a casa na qual a família de Fabiano se instalou. Nessa sequência, o Fazendeiro tenta expulsar a família, mas Fabiano convence-o de

²⁰ Na linguagem do cinema, as sequências consistem em unidades que se definem “por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa” (XAVIER, 1984, p. 19). Elas são constituídas pelo encadeamento de planos cinematográficos.

²¹ Conforme Guerrini Júnior (2009), o violino executa *Souvenir* (1904), uma música de salão muito conhecida na época, do compositor tcheco Frantisek Drdla (1869-1944).

²² Note-se como o som do carro de boi também se constitui como elemento de intertextualidade que atravessa filmes de Nelson Pereira dos Santos de diferentes épocas. Conforme faz notar Sadier (2012), ouve-se um som de características semelhantes ao do carro de boi no filme *O Amuleto de Ogum* (1974). Também se ouve um som muito semelhante ao de um carro de boi no filme *A Terceira Margem do Rio* (1993), que marca o momento de tensão no qual *Santinha*, a menina milagreira, cansa de realizar milagres e faz com que toda a população que a persegue desapareça. Também é interessante a presença no elenco dos dois filmes mencionados de Maria Ribeiro e Jofre Soares, atores que também estrelam *Vidas Secas*.

que é bom vaqueiro. Com o desdobrar da narrativa, os sinos constituem-se como figura sônica do boiadeiro, ligada à relação com a terra, mesmo que árida, assumindo o sentido de chamado, que faz com que Fabiano retorne a si mesmo. No primeiro episódio em que isso acontece, após ser humilhado pelo Soldado Amarelo e apanhar da polícia, Fabiano é preso na cela de um cangaceiro, que em seu retorno para casa, lhe empresta o cavalo e lhe acompanha com seu grupo de jagunços. No momento da despedida, Fabiano é convidado a seguir com o grupo, hesita, mas nega o convite após ouvir o sino de uma vaca. Trata-se aqui de um objeto acusmático, porém diegético. Não vemos de onde vem o som, mas sabemos que ele porém do espaço filmico, pois Fabiano o escuta. A segunda sequência na qual Fabiano ouve o chamado da figura sônica do boiadeiro trata-se de um dos episódios finais do filme. Na véspera de sua fuga da fazenda, já devastada pela seca, enquanto procura seu novilho em meio à vegetação, Fabiano, armado de seu facão, encontra perdido e indefeso o Soldado Amarelo. Fabiano encontra-se, portanto, com a oportunidade de vingança, mas desiste de concretizá-la ao ouvir o sino de seu novilho – elemento acusmático e diegético - que o lembra de que não é um assassino, mas um boiadeiro.

Algumas reflexões finais: sobre os sentidos e suas poéticas

Para Schaeffer (1988) o objeto sonoro é um som abstrato, desconectado de sua causa e imagem e funcionando como fim em si mesmo, um todo coerente que, enquanto tal, pode ser deslocado, recontextualizado e ressignificado. Contudo, Oliveira e Toffolo, apontam que a eliminação da referencialidade não é uma questão simples, uma vez que o objeto sonoro é “sempre percebido por um corpo em uma situação específica” (2008: 101), implicando, portanto, em aspectos relacionais constituídos a partir de “outros eventos sonoros, superfícies, texturas de materiais e outros elementos constitutivos do mundo onde esse fenômeno ocorre” (2008:101).

As críticas de Oliveira e Toffolo abrem também brechas para a problematização da própria noção de acusmático, termo forjado por Schaeffer para se referir à escuta gerada por tecnologias de som como o rádio, o gravador, o telefone o gramofone ou o disco (CHION, 2004; FLÔRES, 2013). Chamo a atenção, com isso, para como a ideia de que um som – como de um violino – pode viajar de forma independente com relação ao instrumento que o produziu e ser reproduzido por um dispositivo em um processo que interrompe a relação entre o som e o corpo físico que o gerou não considera a especificidade dos dispositivos técnicos de registro e reprodução de som. Ora, um violino sendo executado no mesmo ambiente onde está o ouvinte soa de maneira bastante distinta do que um violino reproduzido por uma caixa acústica ou pela corneta de um gramofone. A mesma crítica pode ser aplicada à noção de esquizofonia – *schizo* sendo o prefixo grego para a palavra “separar” e *phone* a palavra para “voz” - de Schafer, que diz respeito à possibilidade, emergida com a revolução elétrica, de

“empacotamento e estocagem do som” e de “afastamento dos sons de seus contextos originais” (SCHAFER, 2001: 131). Também Schafer não considera as especificidades dos dispositivos implicados na captação, registro e reprodução de sonoridades. Note-se, nos termos de Latour (2007), que esses dispositivos devem ser considerados não apenas enquanto intermediários, mas como mediadores, uma vez que transformam o material que por eles atravessa, imprimindo suas características a esse material e, com isso, implicando em que sua especificidade seja considerada o tempo todo. Para além das propriedades acústicas de cada sala de reprodução e dos artifícios de edição de som, cada microfone, cada amplificador e cada caixa acústica atribuem suas características, sua “cor”, ao som constituído.

Uma vez que cada dispositivo traduz o som a partir de suas particularidades, as tecnologias de som seriam antes produtoras do que reprodutoras. Alto-falantes devem ser considerados, em sua materialidade, como fontes sonoras. A curiosidade dessa questão é desenvolvida por Sterne (2003), que percebe as tecnologias de reprodução como artefatos que transformam a natureza fundamental do som. O autor aponta como o discurso da fidelidade da reprodutibilidade emerge a partir do intuito de ensinar às pessoas a perceberem relações causais entre os sons produzidos por pessoas e instrumentos e aqueles reproduzidos por máquinas. Ou seja, o autor faz notar como não é natural e nem evidente que as pessoas identifiquem os sons emitidos pelos dispositivos de reprodução como a voz de um tenor ou o som de determinado instrumento. A ideia da fidelidade aponta, com isso, antes para a tentativa de apagamento das mediações do que para as características do som produzido.

Segundo Sterne, cada época teria sua concepção de fidelidade perfeita, sendo que a concepção atual apontaria antes para a questão da nitidez do som do que para a neutralidade dos sons gravados, uma vez que os dispositivos nos permitiriam ouvir detalhes de som que não seríamos capazes de perceber em uma situação não mediada. Desta forma, não estaria em jogo reconstituições, mas constituições de eventos. A questão não seria reproduzir a realidade, captar ou capturar o evento, mas produzir um tipo específico de experiência, criar uma forma de realismo sonoro apropriado ao evento representado e ao auditor que será submetido a um tipo de escuta específica. A gravação seria, com isso, uma criação estética. Ela não é transparente, mas um sistema de codificação, os meios de reprodução do som consistindo em aparatos e redes de relação entre máquinas e pessoas.

Chamo ainda a atenção para que, enquanto constituído como som por si mesmo a concepção de objeto sonoro liga-se intimamente à construção de corpo ocidental. Nessa direção, Sterne (2003) faz notar como a definição e isolamento dos sentidos e, com isso, a própria ideia de audição é socialmente construída em um processo histórico que remete ao início do século XIX, quando um corpo dissecado passa a ser compreendido enquanto constituído por funções que podem ser separadas, objetificadas e medidas. Com isso, o ouvido humano é construído como objeto discreto a partir do qual se pode produzir conhecimento. Ele assume sua própria ontologia.

A questão levantada por Sterne sobre a construção da audição ocidental liga-se diretamente à

crítica de Ingold à noção de Schafer de paisagem sonora. Conforme Ingold, a metáfora da paisagem sonora²³ não seria adequada para descrever o universo das sonoridades, uma vez que implicaria no isolamento do sentido da audição, criando, com isso, certa independência ou “subjetivação” do ouvido (2007: 10). Conforme Ingold, o ambiente que experienciamos não seria fatiado por nossos sentidos e o som seria um fenômeno de imersão. Como o ar durante a respiração, o som entraria e sairia do corpo humano, estando em constante movimento e consistindo não em uma espécie de superfície, mas em um meio em fluxo.

Contudo, percebo que as noções de objeto sonoro e paisagem sonora não devem ser abandonadas, podendo ser sempre revistas e rearticuladas, uma vez que qualquer conceito ou abstração teórica serão marcados por limitações, devendo ser atualizados a partir da dialética característica da produção de conhecimento. Com isso, antes de criticar a fragmentação constituinte da noção de corpo ocidental que reverbera nas noções de paisagem e objeto sonoro, interessa aqui, perceber como é exatamente essa construção de corpo que possibilita a constituição de poéticas a partir de jogos nos quais sons e imagens podem ser descolados, deslocados, religados e reconfigurados – corpo, tecnologia e poética consistindo em um contínuo na cadeia audiovisual. A ideia de que os sons podem ser isolados e remontados aponta para possibilidades de reconfigurações, devires de mundos sonoros e universos narrativos.

A percepção do que é visto e do que é ouvido como fenômenos distintos possibilita que a trilha sonora possa ser manipulada de forma independente e flexível com relação à imagem, o que, conforme ressalta Flôres, incrementa “o espaço diegético dos filmes, o espaço da ação narrado” podendo configurar a ação como “mais crível, mais poética, mais expressiva ou mais significativa, dependendo do enfoque estético usado” (2013: 51). A questão aponta para o que Chion trata por *valor agregado* (*valeur ajoutée*) da relação entre som e imagem e que compreende “o valor expressivo e informativo do qual um som enriquece uma imagem dada” (2004: 8)²⁴. O som pode, com isso, conferir consistência e materialidade à imagem.

Por outro lado, Chion chama a atenção exatamente para a questão de que um filme sonoro consiste em uma unidade integrada por som e imagem e com isso, não seria visto – e nem simplesmente escutado - mas sempre audiovisual, seu resultado final, sua forma particular de elaboração de narrativas e poéticas, implicando na integração desses dois sentidos. Assim, o contexto de escuta liga-se não apenas às salas de cinema, mas intimamente à constituição do espaço fílmico, ao universo diegético, ao desdobrar da narrativa no tempo subjetivo do espectador. Como faz notar Garcia, no filme, a banda sonora constituída enquanto “música concreta ou eletroacústica está vinculada a uma

²³ A metáfora da paisagem sonora consiste de uma tentativa de tradução da noção de *soundscape* dos textos de Schafer.

²⁴ “Par valeur ajoutée, nous désignons la valeur expressive et informative dont un son enrichit une image donnée” (CHION, 2004: 8).

imagem” não podendo ser independente, mas assumindo “uma relação direta com a imagem”, a linguagem visual e a sonora confluindo “para a composição de uma obra única, audiovisual” (2014: 140).

Assim, chamo a atenção para como, em *Vidas Secas*, a desconexão acusmática faz com que os sons assumam cargas simbólicas centrais e dimensões extraordinárias. Para além de suas fontes sonoras, os sons viajam por si sós, criando tensões e dramaticidade, intensificando os sentidos constituintes e constituídos pela narrativa. Há um léxico sonoro próprio a esse filme. Os silêncios, paisagens e objetos sonoros do filme configuram-se como figuras sônicas que constroem as relações entre os personagens, seus locais de pertencimento e estados de espírito, articulando o filme com constelações de imagens ligadas à aspereza ou à maciez, ao sertão, a terra, à boiada, ao trabalho de boiadeiro, escassez e rudeza de sua vida.

REFERÊNCIAS

ALVIM, Luíza Beatriz. Paisagens sonoras de Robert Bresson: uma análise a partir dos conceitos de Murray Schafer. *Ciberlegenda*, Niterói, v. 1, n. 24, p. 62- 72, 2011. Disponível em: <<http://www.ciberlegenda.uff.br>>. Acesso em: 02/11/2017.

ANTUNES, Jorge. O silêncio. *Opus*, Goiânia, nº 6, p. 1-9, outubro de 1999. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/65/51>>. Acesso em: 02/11/2017.

ARAÚJO, Jurema. Entre silêncios e movências: narrativas do nordeste brasileiro em Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos. *Desenredos*, Teresina, ano IV, n. 22, p. 1-11, dezembro de 2014. Disponível em: <<http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/22-artigo-Jurema-VidasSecas.pdf>>. Acesso em: 02/11/2017.

ATTALI, Jacques. *Noise: the political economy of music*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2003.

AUGUSTO, Isabel Regina. Neo-realismo e Cinema Novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960. *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v.31, n.2, p. 139-163, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom>>. Acesso em: 02/11/2017.

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca Brasileira; Companhia das Letras, 1989.

BURCH, Noël. *Praxis do Cinema*. Lisboa: Estampa, 1973.

CAESAR, Rodolfo. Prefácio. In: FLÔRES, Virgínia. *O Cinema: uma arte sonora*. São Paulo: Annablume, 2013. p. 13-15.

CAGE, John. *Silence: lectures and writings by John Cage*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.

CARRASCO, Ney. *Syngkronos. A formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera ; Fapesp, 2003.

- CHION, Michel. *L'audio-vision : son et image au cinéma*. 2ª ed. Lassay-les-Châteaux : Nathan, 2004.
- COSTA, Fernando Morais da. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1: l'image mouvement*. Paris: Minuit, 1983.
- DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*: introduction à l'archétypologie générale. 11ª ed. Paris: Dunod, 1992.
- FABRIS, Mariarosaria. A questão realista no cinema brasileiro: aportes neo-realistas. *Alceu*, Rio de Janeiro, v.8, n.15 - p. 82 - 94 - jul./dez. 2007. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Fabris.pdf>. Acesso em: 03/11/2017.
- _____. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- FLÔRES, Virgínia. *O Cinema: uma arte sonora*. São Paulo: Annablume, 2013.
- GARCIA, Demian. O som no cinema e a música concreta. *Revista Científica/ FAP*, Curitiba, v. 10, p. 135 – 146, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Resumo_DemianGarcia_Cientifica_v10.pdf>. Acesso em: 03/11/2017.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies: narrative film music*. Londres: BFI Publishing; Indiana University Press; Bloomington & Indianapolis, 1987.
- GUERRINI JÚNIOR, IRINEU. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. São Paulo: Terceira Margem, 2009.
- INGOLD, Tim. Against Soundscape. In: CARLYLE, Angus (Ed.). *Autumn leaves: sound and the environment in artistic practice*. Paris: Double Entendre, 2007. p. 10-13.
- JACQUES, Tatyana de Alencar. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2014.
- LABELLE, Brandon. *Acoustic territories: Sound, culture and everyday life*. Londres; Nova Deli; Nova York; Sydney: Bloomsbury, 2010.
- LATOUR, Bruno. *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory*. Oxford; Nova York: Oxford University Press, 2007.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- OBICI, Giuliano Lamberti. *Condição da escuta: mídias e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- OLIVEIRA, André Luiz Gonçalves; TOFFOLO, Rael Bertarelli Gimenes. Princípios de fenomenologia para a composição de paisagens sonoras. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 98-112, jun. 2008. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista>>. Acesso em: 03/11/2017.
- OLIVEIRA, Juliano de; SOUZA, Rodolfo Coelho de. O uso da música eletroacústica no cinema durante a primeira metade do século XX: exemplificado no caso de *O Planeta Proibido* (1956). *Música Hodie*, Goiânia, v.14, n.1, p. 122-136, 2014. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/32929/17482>>. Acesso em: 03/11/2017
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 63ª ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1992.
- _____. *Memórias do Cárcere*. 44ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- ROCHA, Adriano Medeiros da. A busca de sons ao redor: uma análise fílmica auditiva. *Revista de Audiovisual Sala 206*, Vitória, n. 3, p. 1-15, dez/2013. Disponível em: <http://repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/6187/1/ARTIGO_BuscaSonsRedor.pdf>. Acesso em: 03/11/2017.

SADIER, Darlene J. *Nelson Pereira dos Santos*. Campinas: Papirus, 2012.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

SANTOS, Fátima Carneiro dos. *Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua*. São Paulo: EDUC, 2002.

SANTOS, Nelson Pereira dos. *Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema*. Entrevista concedida a Paulo Roberto Ramos. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 59, n. 21, p. 323- 352, 2007.

Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142007000100026>. Acesso em: 03/11/2017.

_____. Entrevista com Nelson Pereira dos Santos. In: GUERRINI JÚNIOR, Irineu. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. São Paulo: Terceira Margem, 2009. p. 217-222.

_____. Entrevista a Gerald O'Grady (1995). In: SADIER, Darlene J. *Nelson Pereira dos Santos*. Campinas: Papirus, 2012. p. 131-149.

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado dos objetos musicais*. México: Alianza Editorial, 1988.

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

_____. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

STERNE, Jonathan. *The audible past: cultural origins of sound reproduction*. Duke University Press: Londres, Durham, 2003.

VASCONCELOS NETO, Augusto. *Estética da ausência em Vidas Secas (BRA, 1963): linguagem, mídia e cultura*. Dissertação (Mestrado). Pós-Graduação em Comunicação. Faculdade de Comunicação, Educação e Turismo da Universidade de Marília. Marília, 2007.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 7-31.

FILMES

A Terceira Margem do Rio. SANTOS, Nelson Pereira dos (Dir.). Rio de Janeiro; Paracatu: Regina Filmes Ltda, 1993. DVD, 96min, sonoro, colorido.

Azyllo Muito Louco. SANTOS, Nelson Pereira dos (Dir.). Parati: Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas, 1970. DVD, 100min, sonoro, colorido.

Geraldo José: o som sem barreira. SAMPAIO, André (Dir.). Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 2003. Imagem digital, 53min, sonoro, colorido. Disponível em: <https://vimeo.com/126390898>. Acesso em: 26 out. 2016.

Jubiabá. SANTOS, Nelson Pereira dos (Dir.). Rio de Janeiro: Regina Filmes; S.F.P. - Societé Française de Production, 1987. DVD, 100 min, sonoro, colorido.

Mandacaru Vermelho. SANTOS, Nelson Pereira dos (Dir.). Rio de Janeiro: Regina Filmes Ltda, 1961. DVD, 80min, sonoro, preto e branco.

Memórias do Cárcere. SANTOS, Nelson Pereira dos (Dir.). Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas L. C. Barreto; Regina Filmes, 1984. DVD, 173min, sonoro, colorido.

O Amuleto de Ogum. SANTOS, Nelson Pereira dos (Dir.). Rio de Janeiro: Regina Filmes Ltda.;

Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A, 1974. DVD, 112min, sonoro, colorido.

Tenda dos Milagres. SANTOS, Nelson Pereira dos (Dir.). Rio de Janeiro: Regina Filmes, 1977. DVD, 148 min, sonoro, colorido.

Vidas Secas. SANTOS, Nelson Pereira dos (Dir.). Rio de Janeiro: Herbert Richards, 1963. DVD, 103min, sonoro, preto e branco.