

TRILHAS, VOZES E CONSTRUÇÃO SONORA EM VIDAS SECAS

Raphaela Benetello
Leonardo Vidigal

Quando estou trabalhando, eu trabalho com os ouvidos também, não apenas com os olhos. Eu trabalho escutando o que está acontecendo, quais ruídos 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.

Nelson Pereira dos Santos, entrevista a Gerald O'Grady
(SADLIER, 2012, p. 137).

INTRODUÇÃO

Com direção de Nelson Pereira dos Santos, *Vidas Secas* (1963) é baseado no romance homônimo de Graciliano Ramos, publicado em 1938, e conta a história de uma família de retirantes, em alguma parte da região Nordeste, que tenta fugir da seca e buscar trabalho e dignidade em meio à aridez do sertão. A história do filme se passa na década de 1940, especificamente no período entre 1940 e 1942, em que aconteceram duas grandes secas no nordeste brasileiro,¹ e foi filmada em locação nas imediações das cidades de Minador do Negrão e Palmeira dos Índios, este último o município onde o grande escritor da obra-prima que é base do filme foi prefeito entre 1928 e 1930.²

¹ INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Vidas Secas*. Instituto Moreira Salles, [s.l.], [2018]. Como o livro foi publicado antes desse ano de 1942, com certeza tratava de outro período de seca.

² GRACILIANO RAMOS. Biografia. Site Oficial do Escritor Graciliano Ramos, [s.l.], [20--]. O escritor é natural de Quebrângulo, também no estado de Alagoas.

O filme começa com a família – Sinhá Vitória (Maria Ribeiro), Fabiano (Átila Iório), duas crianças (Gilvam Lima e Genivaldo Lima) e a cadela Balleia – viajando a pé por paisagens secas e arrasadas pela ausência de chuva. Logo encontram uma casa abandonada na fazenda de Miguel (Jofre Soares). O fazendeiro tenta mandá-los embora, mas o pai da família, Fabiano, consegue convencê-lo a deixá-lo trabalhar na propriedade. Mesmo explorada pelo empregador e pela polícia, principalmente na figura do Soldado Amarelo (Orlando Macedo), a família consegue se estabilizar por um tempo naquela vida, até que, dois anos depois, a seca novamente devasta as terras onde estavam e eles são obrigados a se retirar, buscando um outro local em que possam sobreviver com o mínimo de altivez.

Para analisar a construção sonora desse filme, crucial para a constituição dessa nova forma de se realizar cinema que era concretizada naquela época no Brasil, vamos partir da divisão do que chamamos de trilha de áudio, uma forma de evitar a expressão “trilha sonora”, que pode ser confundida com a seleção de faixas musicais que compõem a trilha musical de um filme, para ser lançada como um produto cultural independente, sob a forma do ascendente disco de vinil, do decadente CD, ou do álbum em plataforma de *streaming*, mais comum atualmente para filmes novos, entre outros formatos.³ Vamos, também, elaborar uma análise da trilha de voz, pensando principalmente no silêncio autoimposto das personagens depois de sofrerem violências de agentes do Estado e opressões sociais.

A história em *Vidas Secas*, após a abertura que será abordada abaixo, é marcada pela trilha de ruídos e efeitos sonoros, sem presença de música externa à narrativa (extradiegética) e com poucas falas. “Chape-chape. As alpercatas batiam no chão rachado” (RAMOS, 2013, p. 9) é uma das indicações sonoras de Graciliano Ramos no livro, que parecem perfeitas para orientar o trabalho de construção de som do sonoplasta. Os diálogos do filme são compostos por vozes dubladas, algumas vezes em atraso com relação à imagem ou com os personagens de costas para a câmera para driblar

³ Buhler, Deemer e Neumeyer tentam solucionar esse problema adotando a expressão “sound track”, com as duas palavras que se compõem separadas, para se diferenciar de “soundtrack”, o álbum de peças musicais de determinado filme (2010, p. 357), mas como esse expediente é impossível em português, a tradução “trilha de áudio” foi adotada nas aulas baseadas no livro da dupla de professores norte-americana. Também foi adotado no texto o termo “extradiegético”, que é referenciado como “não-diegético” no mesmo livro, e a razão disso é que entendemos que a mera negação do som diegético não parece dar conta da complexidade desse elemento sonoro, algo a ser abordado em outro texto.

o problema de sincronia, mas também por falas gravadas em som direto, principalmente nas cenas na sede da fazenda, uma novidade para a época.⁴

Neste trabalho, vamos discorrer sobre a trilha de ruídos e a trilha musical, nos concentrando na análise das cenas em que é possível ouvir o som do carro de boi, seja de forma diegética seja extradiegética, dentro ou fora de quadro. Para essa caracterização, serão utilizados os conceitos contidos no livro *Hearing the Movies* (2010), de James Buhler, Rob Deemer e David Neumeier, no qual os sons são categorizados como diegéticos e extradiegéticos, mas também combinados com as indicações descritivas “dentro de quadro” (*onscreen*) ou “fora de quadro” (*offscreen*). “No seu nível mais básico, o som diegético se refere a tudo o que pode ser ouvido por personagens do filme. O som extradiegético, por outro lado, não pode ser ouvido pelos personagens.” (BUHLER; NEUMEIER; DEEMER, 2016, p. 66).⁵ Ainda segundo os autores, dentro de quadro, refere-se a tudo que é contido no enquadramento e fora de quadro, tudo aquilo que não está enquadrado, mas se mostrando como uma extensão do espaço-tempo da cena (2010, p. 72), um som acusmático (cuja fonte não é revelada, ao menos a princípio), que pode ser “desmascarado” a qualquer momento. A combinação entre essas características cria algumas relações entre som, imagem e espaço narrativo: diegético dentro de quadro, diegético fora de quadro, extradiegético dentro de quadro e extradiegético fora de quadro.

O primeiro deles, diegético-em quadro, é certamente o caso padrão: vemos dentro do quadro o que esperamos ver no mundo do filme (...) Diegético-fora de quadro também é comum: uma sala é exibida na tela, mas ouvimos alguém falando ou tocando música com o volume correto e outras qualidades de som que correspondem a outro quarto conectado ao que vemos. Extradiegético-em quadro, por outro lado, é muito menos comum, mas provavelmente será usado quando estiver claro que um personagem em quadro que imagina ou lembra de uma fala ou música e a performance dessa música é visualizada. Extradiegético-fora de quadro é o caso padrão para narração de voz [*voice-over*] e música incidental ou canção não ouvida pelas personagens.⁶

⁴ Em entrevista a O’Grady, Ramos salienta que *Vidas Secas* só possuía “alguma dublagem” (SADLER, 2012, p. 137).

⁵ Tradução livre dos autores. Texto original: “At its most basic level, diegetic sound refers to everything that can be heard by characters in the film. Nondiegetic sound, by contrast, cannot be heard by the characters.” (BUHLER; NEUMEIER; DEEMER, 2010, p. 66).

⁶ Tradução livre dos autores. Texto original: “The first of these, diegetic-onscreen, is certainly the default case: we see within the frame what we expect to see in the film world (...) Diegetic-offscreen is also common: a room is shown onscreen but we hear someone speaking or music playing with the correct volume and other sound qualities that would match another room connected to the one we see. Nondiegetic-onscreen, on the other

Não há trilha musical extradiegética convencional em *Vidas Secas*. Nas cenas de abertura e encerramento da obra, ouvimos um ruído extradiegético e fora de quadro, pois não é possível localizá-lo nas imagens e os personagens parecem não o ouvir, que somente mais tarde no filme confirmamos ser de um carro de boi se deslocando. Em outros cinco momentos, também ouvimos o som do carro de boi, dois desses de forma diegética dentro de quadro, um diegético fora de quadro e dois extradiegéticos fora de quadro. Há também outros ruídos diegéticos em quadro, como passos, ranger de portas, choro da cachorra Baleia, diálogos entre os personagens e monólogos que se sobrepõem, além de outros sons que ajudam a inserir os personagens dentro da cena, dando concretude à narrativa.

A partir da descrição das cenas, pretende-se elaborar uma análise sobre o uso do ruído do carro de boi na trilha de áudio do filme e teorizar sobre como este som pode ser utilizado para amplificar os momentos de tensão, a dramaticidade da narrativa e representar o movimento constante da vida nômade que vivem as populações submetidas à seca. A trilha de voz e a trilha musical diegética também serão abordadas.

CENAS DE ABERTURA E ENCERRAMENTO

A versão do filme que pode ser vista em uma plataforma de *streaming* se inicia com um texto na tela com a seguinte mensagem, que permanece por 32 segundos:

Este filme não é apenas a transposição fiel, para o cinema, de uma obra imortal da literatura brasileira. É antes de tudo, um depoimento sobre uma dramática realidade social de nossos dias e extrema miséria que escraviza 27 milhões de nordestinos e que nenhum brasileiro digno pode mais ignorar.⁷

Em seguida, vemos a primeira imagem de *Vidas Secas*, aos 33 segundos, um plano geral com câmera estática, mostrando a vegetação árida e desgastada pela seca e apresentando os créditos iniciais. Não há sons vocálicos, mas é possível ouvir, pela primeira vez, o som do carro de boi, fora de quadro, em *crescendo*, ou seja, começa baixo e segue aumentando com o passar dos segundos, como se estivesse longe e lentamente se aproximasse. Através do ponto de escuta (CHION, 2011) do espectador, ainda não é possível

hand, is much less common but is likely to be invoked when it is clear that an onscreen character imagines or remembers speech or music and the performance of that music is visualized. Nondiegetic-offscreen is the default case for voiceover narration and underscoring" (BUHLER; NEUMEYER; DEEMER, 2010, p. 72).

⁷ Tele Cine, *Vidas Secas*, 1963.

identificar se o som é nativo da história ou será complementar, fora da narrativa, uma vez que o ruído pode ser integrado àquela paisagem, há a expectativa de que o carro de bois apareça em algum momento da cena. Entretanto, nenhum veículo é avistado no plano bastante aberto que mostra uma ampla faixa de terra, tratando-se, então, de um som fora de quadro, portanto, até o momento, extradiagético.

Após pouco mais de um minuto da câmera parada na imagem da vegetação, começa um movimento panorâmico que cessa em uma estrada de terra. Os créditos continuam a ser mostrados e o ruído do carro de bois também segue em volume mais alto e crescente, ainda sem uma validação imagética que comprove sua presença naquele cenário. Seguindo o ponto de escuta (CHION, 2011) do espectador, o volume do som está atingindo o mais alto nível, como se estivesse próximo. Mesmo apresentado dessa maneira, o som do carro de bois nos parece familiar à imagem, como se a qualquer momento pudesse entrar em quadro e tornar-se diegético. Ao longe, é possível perceber que algumas pessoas começam a vir pela estrada, em direção à câmera, mas elas não estão sobre um carro de bois, estão a pé.

Aos dois minutos e cinquenta segundos de filme, com os créditos ainda em tela, é possível ver ao longe uma família caminhando pela estrada vindo em direção à tela. Correndo na frente, uma cachorra (Baleia) e, atrás, a família composta por uma mulher (Sinhá Vitória), um homem (Fabiano) e duas crianças. O volume do som do carro de boi começa a abaixar gradualmente, em *diminuendo*, e permanece até o final da apresentação dos créditos iniciais, aos três minutos e trinta e dois segundos de filme, em que o espectador é informado, pelo letreiro, que a história se passa em 1940. O ruído do carro de boi cessa após ouvirmos o berrar de um boi e começamos, a partir dali, a escutar os passos sobre o chão de terra e os ruídos da caminhada dos retirantes, que andam pela estrada de terra carregando peso sobre suas cabeças e costas.

Como o carro de boi foi ouvido durante os minutos iniciais do filme e em nenhum momento foi possível avistá-lo dentro do enquadramento, há, então, a confirmação de que o som em tela na cena inicial do filme é extradiagético e fora de quadro, podendo funcionar como trilha musical da apresentação dos créditos e como uma representação do movimento dos retirantes nordestinos por ser um som característico do lugar e da época, sendo integrado à narrativa.

A cena de encerramento do filme acontece de forma semelhante à de abertura, tendo início com a saída da família da propriedade em que viveram e trabalharam por quase dois anos para, novamente, fugir da seca

e tentar melhorar suas condições de vida. Os adultos conversam sobre as expectativas do próximo local que se instalarão e da perspectiva de vida de seus filhos – Fabiano querendo que os meninos trabalhem de vaqueiro como ele e Sinhá Vitória planejando que eles caminhem até a “cidade grande”, onde as crianças possam frequentar a escola e ter a expectativa de uma vida melhor.

O som do carro de bois começa a ser ouvido em *crescendo* quando os quatro familiares estão próximos ao portão da propriedade. As crianças saem primeiro e olham para a paisagem árida que os esperam, os pais param rapidamente para fazer o mesmo, mas logo seguem a caminhada com peso dos poucos bens que possuem sobre os ombros e cabeça. O menino mais novo fica parado mais algum tempo em frente ao portão, como se não quisesse encarar a nova realidade, mas logo sai correndo para ficar próximo ao irmão. Nesse momento, o ruído está no maior volume, mas à medida que a família se afasta, o som passa a *diminuendo*, como se acompanhasse os personagens, mesmo que de forma não visível ao espectador. Assim como na cena de abertura, o ruído do carro de boi se apresenta como uma trilha musical, de forma extradiegética e fora de quadro e, assim como na cena de abertura, embora em sentido inverso de gradação, marcando, mais uma vez, esse constante estado de mudança que a população local precisava se submeter para fugir da seca do sertão.

A família segue em retirada e na tela aparece a data de 1942, evidenciando que havia apenas dois anos que eles tinham chegado àquela localidade, também fugindo da seca, e já precisaram se deslocar novamente para tentar sobreviver com mínimo necessário – água, alimento, trabalho, escola – e fugir das secas e da fome. Logo após a data, os créditos finais são mostrados em tela e o som do carro de boi fica em *diminuendo* até o final do filme, com a família se distanciando e desaparecendo em meio a paisagem árida. A presença do som do carro de boi nas duas cenas ressalta o caráter cíclico da vida no sertão, fazendo a família protagonista voltar à situação inicial mostrada no filme.

Além dos efeitos sonoros e trilhas musicais, a trilha de voz também tem características peculiares em *Vidas Secas* e será abordada a seguir.

TRILHAS E VOZES

As vozes das personagens em *Vidas Secas* parecem não ter a mesma importância de um filme convencional, pois os atos das personagens ou mesmo a omissão da voz se mostram, muitas vezes, mais relevantes para o enredo do

que as palavras ditas. Isso fica evidente na cena, no início, em que tentam conversar, logo após se instalarem na casa precária, sem que nenhum dos dois realmente escute a fala do outro, embora falassem do mesmo assunto, uma desconexão que fica mais explícita no diálogo final entre eles. A trajetória da família de Sinhá Vitória e Fabiano contada em *Vidas Secas* vai sempre no sentido de marcar a falta de perspectiva da vida que levam e começa sob o signo da fome, que os faz agir no sentido de matar um animal conhecido por saber imitar a voz humana que os acompanhava, o papagaio, ao que Vitória comenta de que ele “não servia pra nada, nem sabia falar”.⁸ A falta da capacidade de imitar a voz deles foi uma causa fatal para o pássaro, enquanto que a capacidade e a incapacidade de se expressar seria um fator de conflito e opressão para as personagens.

A ideia exposta por Shoma Chatterji (1999), no artigo “The culture specific use of sound in Indian cinema”, de que os silêncios se associam mais às personagens do que à narrativa em si, pode ser relacionada a alguns momentos de quietude sonora em *Vidas Secas*. Segundo Chatterji (1999), muitos desses momentos silenciosos nos filmes se dão como resposta à opressão vivida por determinada personagem, como uma autoimposição de silêncio devido a um evento traumático ou abusivo (1999).

Em *Vidas Secas*, o personagem Fabiano sofre uma prisão arbitrária por parte do Soldado Amarelo, que, além de mantê-lo preso, ainda faz com que ele seja agredido, em retaliação a um jogo de cartas mal resolvido na primeira vez em que se dirigem ao povoado, vestidos com roupas novas, para uma festa religiosa. O que seria para eles um dia de celebração se torna um pesadelo, pois Fabiano passa a noite na prisão e apenas consegue ser libertado por uma coincidência, uma vez que o Fazendeiro, seu patrão, vai à cadeia exigir a libertação de outro homem, afilhado de alguns cangaceiros, e acaba encontrando Fabiano e ordenando sua soltura. A esposa do vaqueiro, Sinhá Vitória, e seus dois filhos passam a noite nas ruas da cidade à espera do marido.

Após sua libertação, a família segue em silêncio para a propriedade onde viviam e encontram os cangaceiros no caminho, que convidam Fabiano

⁸ No curta de Luelane Loiola *Como se morre no cinema* (2002), tal questão seria levada para o lado cômico para se fazer um documentário sobre a realização do filme, em que fotos pouco conhecidas do set de *Vidas Secas*, uma breve reconstituição da filmagem, além de depoimentos de Nelson Pereira dos Santos e Maria Ribeiro, emolduram e contextualizam a fala do papagaio, agora loquaz. Ele se acha esquecido em relação à cachorra Baleia (cuja presença no festival de Cannes, de 1964, é contada neste filme), fazendo lembrar o falante corvo marxista de *Gaviões e Passarinhos* (1966), de Pier Paolo Pasolini, que também acaba comido, talvez por influência da película brasileira (celebrada e problematizada na Europa).

para se juntar ao grupo. Sinhá Vitória mantém o silêncio, mas demonstra insatisfação com a dúvida do marido em relação à proposta de abandonar a família e seguir para o cangaço. Fabiano fica com sua família, tornando-se mais quieto do que antes, segue trabalhando e cumprindo seus afazeres, mas adquirindo uma expressão reprimida, como se a experiência traumática da prisão e agressão tivessem modificado, ao menos temporariamente, sua maneira de se relacionar e encarar a vida. Sinhá Vitória, mesmo que em menor intensidade, evidencia, através do silêncio, seu medo quando o grupo cangaceiro se aproxima e sua insatisfação em relação às atitudes do marido e sobre a vida que é imposta à sua família, devido à miséria, à seca e à fome.

Como foi pontuado anteriormente, a narrativa em *Vidas Secas* acontece entre duas grandes estiagens no nordeste brasileiro, uma em 1940 e outra em 1942. Analisando a construção sonora relativa à trilha de voz, podemos perceber que, quando a família chega à nova propriedade e Fabiano consegue o emprego com o Fazendeiro, há uma maior presença de diálogos e monólogos, na esperança de conseguirem se instalar definitivamente naquela localidade, prosperar financeiramente e comprar bens, como a cama de couro almejada por Sinhá Vitória.

Com o passar do tempo e a partir dos episódios opressores vividos por Fabiano – o pagamento incorreto do salário por parte do Fazendeiro e o abuso de autoridade do Soldado Amarelo – é possível perceber uma restrição das falas dos personagens, que começam a se desiludir daqueles sonhos inicialmente ambicionados. Com a iminência de uma nova seca atingindo a localidade, faltando água e comida para os animais e habitantes, os personagens que compõem a família começam a ampliar seus momentos silenciosos. Fabiano, Sinhá Vitória e as duas crianças não se silenciam completamente, mas se tornam mais contemplativos e reflexivos sobre o que irão fazer para escapar mais uma vez das secas, suas interações se tornam mais conflitivas. Assim, Sinhá Vitória reclama justamente do modo como Fabiano perdeu o dinheiro ganho com muito trabalho no jogo e na bebida, ao que Fabiano retruca que não deveria ter comprado sapatos caros para a companhia, evidenciando tensões represadas que podem destruir a relação do casal.

As retiradas em busca de melhores condições de vida acontecem no início e ao final do filme. No entanto, no encerramento de *Vidas Secas*, as experiências acumuladas pelas personagens, que haviam secado as palavras, forçam os diques da fala e irrompem no diálogo final, antecipando novos conflitos entre os dois protagonistas, entre continuar na vida de vaqueiro ou se aventurar em um possível êxodo para a cidade grande. Assim como

Guerrini Jr. (2009) expressa no artigo “Anos 1960: uma revolução na música do Cinema brasileiro”, a paisagem árida se reflete na composição da trilha de áudio da obra audiovisual, seja incluindo ruídos típicos, passos sobre folhagens secas, sons de carro de bois, seja ampliando o silêncio autoimposto pelos personagens devido a sucessivas experiências traumáticas e abusos de poder.

O livro de Graciliano Ramos que inspirou o filme de Nelson Pereira dos Santos também aborda esse silenciamento dos personagens nos momentos de mudança, retirada e opressão, seja por agentes do Estado, seja pela própria condição de vida. Dentre esses trechos, evidenciam-se os momentos reflexivos e ausentes de diálogo na narrativa, tanto literária quanto audiovisual. No início do livro, quando a família caminha em retirada, buscando um novo lugar para habitar, destaca-se em um parágrafo o trecho: “E a viagem prosseguiu, mais lenta, mais arrastada, em um silêncio grande.” (RAMOS, [1938] 2013, p. 6). Em outro momento, após a prisão de Fabiano, o texto ressalta:

Fabiano estava silencioso, olhando as imagens e as velas acesas, constrangido na roupa nova, o pescoço esticado, pisando, em brasas. A multidão apertava-o mais que a roupa, embarçava-o. (...) Lembrou-se da surra que levara e da noite passada na cadeia. A sensação que experimentava não diferia muito da que tinha tido ao ser preso (RAMOS, [1938] 2013, p. 27).

Quando a família precisa sair em busca de melhores condições de vida em outra localidade, o livro destaca um trecho sobre a angústia de Sinhá Vitória diante do desconhecido e que, apesar de querer falar e expor seu medo e insegurança, não conseguia encontrar palavras que a consolassem. “Apesar de ter boa ponta de língua, sentia um aperto na garganta e não poderia explicar-se. (...) Indispensável ouvir qualquer som. A manhã, sem pássaros, sem folhas e sem vento, progredia num silêncio de morte.” (RAMOS, [1938] 2013, p. 38). O filme, assim como a obra literária, evidencia os momentos de silêncio verbal como um marcador de opressão imposto pelos personagens com mais poder sobre os protagonistas, que, após abusos sucessivos, calam-se diante das injustiças vividas. A partir das referências citadas, bem como da seleção do conteúdo do livro e da observação da evolução dos personagens no filme, é possível constatar esse silenciamento autoimposto das personagens oprimidas nos diálogos entrecortados que mais se assemelham a monólogos observados no início do filme.

O SOM DO CARRO DE BOI: APRECIACÕES PRÁTICAS

Durante o filme, é possível perceber a presença do som do carro de boi em algumas cenas específicas, sempre em momentos que antecedem conflitos,

ou seja, o ruído em questão é também incluído como um marcador de tensão, amplificando a dramaticidade das cenas. A diferença desses momentos para a cena de abertura e encerramento é que o som do carro de boi não está no protagonismo sonoro e pode ser encontrado de forma diegética e extradiegética, dentro e fora de quadro. Essa ambiguidade é interessante e inquietante, traduzindo um pouco da tensão narrativa do livro de Graciliano Ramos, gerando diversas interpretações, como veremos.

O carro de boi aparece em cena pela primeira vez aos 33 minutos do filme – o som em sincronia com a imagem –, quando Fabiano vai à cidade buscar seu salário na casa do Fazendeiro e antecede o conflito entre os dois, pois o vaqueiro questiona o valor pago e o empregador o ameaça de demissão. A cena acontece com um plano geral da pequena cidade próxima de onde os personagens vivem. O carro de bois entra ao fundo e vai se aproximando da posição da câmera. Fabiano está sentado na parte posterior do veículo. A câmera segue o movimento em panorâmica até a parada do carro de bois para a personagem descer.

O som emitido pelo carro de bois é ouvido em sincronia com a imagem, ou seja, começa baixo – quando a carroça está mais longe – e vai aumentando à medida que se aproxima da câmera. Quando o veículo se detém brevemente para Fabiano descer, o som também cessa. Não ouvimos outros ruídos durante a cena. Como está contido na narrativa e aparece em cena, neste momento, o som do carro de boi pode ser entendido como diegético e dentro de quadro. Nesta cena, o ruído do carro de boi pode exercer uma função de trilha musical diegética, pois é um momento de passagem no filme, com o personagem se deslocando e antecedendo o início de um conflito. O som também pode ser caracterizado como um efeito sonoro para composição da cena, uma vez que o carro de boi está dentro de quadro e carregando um dos personagens da história.

Assim que deixa o veículo e se aproxima da casa do Fazendeiro, começamos a ouvir o som de um violino, fora de quadro. O ruído do carro de boi segue contido na narrativa, mas fora de quadro e em *diminuendo*, pois seguiu seu caminho após a descida de Fabiano. O som do instrumento fica mais alto dentro da casa e, após o conflito sobre o valor do pagamento, Fabiano vê uma mulher – provavelmente filha do fazendeiro – assistindo a um recital de violino, tornando o som diegético e dentro de quadro. No artigo “Silêncios, paisagens e objetos sonoros do filme *Vidas Secas*”, a desenhista de som e pesquisadora Tatyana de Alencar Jacques cita Guerrini Jr., que identificou a música tocada pelo violinista como *Souvenir* (1904), do compositor tcheco

Frantisek Drdla (1869-1944) e sua execução ajuda a explicitar as diferenças sociais e de poder entre Fabiano e o fazendeiro Miguel (JACQUES, 2018, p. 12).

No vídeo “Nelson Fala Sobre *Vidas Secas*”, Santos relata que o som do carro de bois “parece uma orquestra de violinos desafinados” (CINEBRASIL, s.d.), sendo possível, desta forma, correlacionar estes sons presentes de maneira concomitante neste momento da narrativa, na sede da fazenda. Este era um ruído comum na vida daquela região na época, em que um dos principais meios de transporte utilizados para deslocamento de pessoas e materiais era a carroça puxada pelos bois. Agregado ao som produzido pelo violinista, cujo instrumento elitista destaca-se sobre os ruídos normais da cidade, executando uma faixa corrente em salões das classes abastadas, tal combinação reforça a ideia de que “no plano sonoro o estilo de vida do Fazendeiro é contraposto à vida de Fabiano” (JACQUES, 2018, p. 12). Isso é ressaltado, também, porque Fabiano se distrai ao observar o pequeno recital até perceber que a mulher, antes atenta à apresentação musical, passa a olhar para ele com incômodo, como se aquele ambiente não pudesse ser frequentado pelo vaqueiro. O mesmo não acontece com o Fazendeiro, habituado àquela sonoridade e, possivelmente, patrocinador daquela apresentação, sendo, então, “autorizado” socialmente a apreciar a apresentação do violinista.

Outro momento de conflito em *Vidas Secas* com a presença do ruído do carro de boi é quando Fabiano encontra pela primeira vez o Soldado Amarelo e o Fiscal da Prefeitura. O vaqueiro tenta vender um pedaço de porco a uma moradora e chama a atenção dos funcionários públicos, que chegam de forma ríspida perguntando sobre o pagamento de impostos em relação a aquela venda. Nessa cena, o protagonismo sonoro está no diálogo, mas enquanto o Fiscal e o Soldado Amarelo abordam Fabiano, o ruído do carro de boi começa a ser ouvido em segundo plano, marcando o conflito. O som do carro de boi pode ser entendido como trilha musical da sequência, em volume baixo, de forma extradiegética e fora de quadro, como um marcador de tensão da cena, amplificando a ideia de fuga do protagonista, que logo desiste de vender o pedaço de carne, falando aos fiscais que a usará para consumo próprio.

O carro de boi aparece novamente de forma diegética e dentro de quadro aos 42 minutos de filme, quando há uma festividade religiosa na cidade. Uma banda de pífanos entoia músicas folclóricas à frente e os moradores vão caminhando atrás, em direção à igreja. O carro de boi aparece em cena com várias pessoas, a maioria crianças, sendo carregadas pelo veículo em momento de diversão e brincadeira. O som do carro de boi adicionado à

banda se assemelha à sonoridade de uma gaita de foles, na qual uma nota contínua (neste caso, o ruído do carro de boi) é sempre ouvida “por baixo” da melodia principal do gaiteiro, em uma composição nova realizada por Geraldo José e os montadores Rafael Valverde e Nello Melli. O som, nesse momento, é protagonizado pela música diegética, mas o ruído do carro de boi é predominante apenas quando o veículo se aproxima da câmera.

As cenas seguintes são da celebração religiosa e da inquietude de Fabiano, que acaba abandonando a missa em que está Sinhá Vitória para jogar e beber com alguns moradores, inclusive o Soldado Amarelo. A partir dessas ações, surge o conflito do abuso policial, das agressões e da prisão de Fabiano. Mesmo que de forma diegética, é possível apontar, mais uma vez, que o som do carro de boi foi utilizado para marcar a chegada de outro conflito na narrativa.

Mais tarde, um último confronto mudo entre Fabiano e o Soldado Amarelo no meio da caatinga é sonorizado por um som agudo, que poderia ser de um inseto ou de um pássaro, que faz aumentar a angústia, tanto de Fabiano, que vive ali um gatilho pelos abusos que sofreu e a oportunidade de uma represália, quanto para o soldado, que está sozinho e vulnerável, sem comparsas para intimidar o vaqueiro. A tensão é rompida pelo som de mugido, que faz Fabiano se lembrar de que estava ali para tentar levar um boi desgarrado, o que o faz se afastar do soldado, para embainhar seu facão e indicar o caminho de volta para o agente do Estado.

Antes da cena final do filme, há a sequência capital da morte da cachorra Baleia, que estava magra e “lesada” devido à seca e é sacrificada com um tiro por Fabiano, que mira nela em um dos poucos *closes* do filme. A cena em si já tem alta carga dramática, visto que as crianças ouvem o tiro e choram por Baleia enquanto Sinhá Vitória faz um discreto sinal da cruz. Após o tiro, Baleia tenta fugir, mas está agonizante, podemos ouvir os seus ganidos, acabando por se abrigar do sol justamente debaixo do carro de boi. A câmera subjetiva canina mostra do chão a casa de seu dono emoldurada pelo eixo e pela roda do carro, ainda ao som agudo da agonia de Baleia, e também os preás que antes eram seu alimento.

Quando Baleia começa a fechar os olhos, o som do carro de boi se anuncia, atuando como trilha musical e amplificando a dramaticidade cênica, começando mais baixo e aumentando à medida que sua morte se concretiza. O ruído cresce, vemos o sol sem nuvens por entre o eixo do carro de boi, o mesmo que Fabiano e Sinhá Vitória entenderam logo antes como sinal de seca e morte. O sol do fenecimento desencadeia o acréscimo de um outro som

grave e contínuo, como um berrante, simultaneamente ao som do carro de boi, anunciando o sacrifício da cachorra. Este som pode ser entendido como extradiegético e fora de quadro, pois a imagem passa do sol inclemente para três vaqueiros e uma cachorra os acompanhando, como Baleia fazia, sem que nenhum deles portasse um berrante. No livro, Graciliano Ramos descreveu a cena dessa maneira:

Defronte do carro de bois faltou-lhe a perna traseira. E, perdendo muito sangue, andou como gente, em dois pés, arrastando com dificuldade a parte posterior do corpo. Quis recuar e esconder-se debaixo do carro, mas teve medo da roda. (...) Afinal esmoreceu e aquietou-se junto às pedras onde os meninos jogavam cobras mortas (RAMOS, [1938] 2013, p. 31).

O fato de o diretor ter preferido fazer com que Baleia expirasse debaixo da roda do carro de bois, evitada pela cachorra no livro, ressalta ainda mais a importância do som do carro na construção narrativa de seu falecimento. Podemos pensar, nessa sequência sonorizada de apenas um minuto, como a chegada da morte do ponto de escuta de Baleia, pois antes da imagem do sol que, segundo Sinhá Vitória, em uma cena anterior, “chupa a água”, a cachorra ainda é mostrada ofegante, de olhos fechados, para depois ter um *close*, sem movimentos, com a trilha musical combinada do carro e do berrante ainda soando. Essa imagem é seguida da tomada de uma ave batendo asas para as poças, “essas excomungadas que vêm buscar o que sobra” para “matar o gado” (VIDAS SECAS, 1963), segundo Sinhá Vitória, enquanto os sons se esvaem em um rápido *fade out*. Dessa forma, a montagem faz interagir as imagens do sol e dos pássaros que sugerem morte com a interrupção abrupta do som, correspondendo ao cessamento da vida do animal.

A CONSTRUÇÃO SONORA DE VIDAS SECAS

A construção sonora do filme é assinada por Geraldo José de Paula, sonoplasta, técnico de som e *foley* para rádio, TV e cinema, responsável por idealizar e executar os ruídos que integram este filme e dezenas de outros ao longo de sua carreira. No documentário *O Som sem Barreiras* (2003), Geraldo José fala que, naquela época, não existia o profissional para fazer ruídos no cinema, portanto sua experiência no Rádio e na TV trouxe para a tela grande essa habilidade, e que mais do que acompanhar imagens, o som também poderia ressignificar e intensificar o que estava exposto, ou superexposto, no caso da fotografia do filme. Em *Vidas Secas*, Geraldo José constrói o ruído do carro do boi que aparece diversas vezes durante o filme, dentro e fora do quadro, de forma diegética e extradiegética, e representa mais do que

apenas um som agudo e alto, mas intensifica o lamento do retirante nordestino que precisa abandonar suas terras em meio à seca para não sucumbir à fome. Segundo Santos, no vídeo “Nelson Fala Sobre *Vidas Secas*”, Geraldo José “fez mil gravações em vários pontos de captação” (CINEBRASIL, s.d.), deixando claro que o som que ouvimos foi gravado diretamente de um carro de boi, embora não saibamos se é aquele que vemos no filme. O sonoplasta conta, no documentário dedicado a ele, que Santos o avisou de que o filme não teria música incidental e que iria “depende muito de seu trabalho”, desafio aceito por Geraldo José e que foi um marco para ele, segundo seu depoimento (2003).

Por conta desse cuidado de Geraldo José, é interessante ressaltar que o ruído do carro de boi transmite veracidade em todos os trechos – sejam eles diegéticos ou extradiegéticos –, uma vez que não é um som contínuo ou em repetição, mas apresenta pausas, grandes amplitudes e alterações de timbre, altura e ritmo compatíveis com a realidade do som produzido pela roda de madeira com ferro e cantadeira sendo puxada pelo animal. Devido a essas características, muitas vezes o espectador é levado a acreditar que se trata de um som diegético fora de quadro e não um extradiegético, operando ali como trilha de efeitos sonoros, pois há, também, intensa relação entre o ruído e o modo de vida ali apresentado, o meio de transporte e a necessidade constante das mudanças e retiradas para fugir das estiagens.

Em entrevista concedida em 2010 ao Professor José Allan Nogueira Cavalcante, na ocasião da exibição de uma cópia restaurada de *Vidas Secas* em Maceió – AL, Nelson Pereira dos Santos narra brevemente como se deram as escolhas em torno da fotografia e do som no filme. Na questão sonora, o cineasta expõe que, na época, era recorrente a utilização de sons de baião ou xaxado nos filmes com temática do sertão e que isso não cabia neste filme.

Quando eu fui fazer *Vidas Secas* pela primeira vez e choveu, resolvi ficar um pouco mais no sertão e comecei a perceber que os sons no sertão são minimalistas, de vez em quando você tem algum som (...). Até então, o convencional em filmes era se utilizar o som de orquestra para trabalhar o sentimento do espectador e eu vi que para *Vidas Secas* aquilo não tinha nada a ver, por isso que o som de carro de boi abre e fecha o filme (CAVALCANTE, 2010 *apud* SANTOS, 2010).

Hipóteses com que trabalhamos antes da elaboração deste trabalho davam conta de que a presença do som do carro de boi no filme seria uma homenagem do diretor ao cineasta Humberto Mauro, pioneiro do cinema em Minas Gerais e no Brasil, figura central na constituição do Cinema Novo

(RÁDIO BATUTA-VIDAS SECAS, 2013). Foi ele que emprestou, por exemplo, os equipamentos do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) para Linduarte Noronha realizar, na Paraíba, o curta-metragem documental *Aruanda* (1960), considerado um dos marcos iniciais desse movimento, filme que, com certeza, influenciou a concepção de *Vidas Secas*.⁹ José Carlos Avellar aborda essa interpretação no *podcast* Rádio Batuta para o Instituto Moreira Salles, analisando o roteiro do filme e a obra original de Graciliano Ramos. No livro, o carro de boi não é citado na cena inicial e sua inclusão se dá no roteiro do filme, com anotações a lápis que, segundo Avellar, Nelson escreve na margem do papel: “som do carro de boi” (RÁDIO BATUTA-VIDAS SECAS, 2013).

Muito possivelmente essa opção de utilizar o ruído do carro do boi como acompanhamento musical de *Vidas Secas* veio da experiência viva de ter visto algum carro de boi no momento em que preparava a filmagem, no momento em que escrevia o roteiro. Mas é possível também que na memória do realizador, na memória de quem viu o cinema, na memória de quem sabe alguma coisa da produção cinematográfica no Brasil, estivesse pelo menos um dos trechos em que Humberto Mauro, anos antes, apresentou um carro de boi especialmente com a atenção voltada para o ruído do carro de boi, para este canto meio chorado, uma voz meio esganiçada, de tensão muito forte na garganta, que nem consegue falar, nem consegue cantar mais nada (RÁDIO BATUTA-VIDAS SECAS, 2013).

Os indícios da homenagem a Humberto Mauro ficam evidenciados ao revisitar o filme *O Canto da Saudade (Lenda do carreiro)*, de 1952, que utiliza do humor em provocação política e social, tendo o ruído do carro de boi como um problema desencadeador de conflitos da narrativa, uma vez que uma das subtramas do filme discorre sobre o coronel Januário (Humberto Mauro), que recebe algumas multas pelo som produzido por seu carro de boi na cidade. O fazendeiro tem um embate com o prefeito e o carro de boi entra e sai da cidade emitindo seu ruído, podendo se fazer aqui uma correlação direta com as cenas de abertura e encerramento de *Vidas Secas*. Além disso, os documentários *Manhã da roça* (1956), em que Mauro descreve como é feito um carro de boi e como seu som é obtido, e *Carro de bois* (1974), sobre como este meio de transporte estava caindo em desuso, também são exemplos de como o cineasta mineiro tinha apreço por este tema e utilizava o seu som característico em diversas obras.

⁹ Este episódio pitoresco foi contado pelo próprio Linduarte Noronha no curta-metragem “Aruanda visto por Linduarte Noronha” (Geraldo Sarno, 2000), da série “A Linguagem do Cinema”, que pode ser assistido em <https://archive.org/details/aruandavistoporlinduar-tenorönhageraldosarno2000> (Linduarte conta tudo entre o minuto 2:30 e 5:20 do filme).

O carro de boi, construído através de rodas de madeira, o rodeio, mesa (superfície que recebe a carga) e eixos, não produz seu som apenas pelo atrito normal dos materiais. *Manhã da roça* mostra a cantadeira ou chiadeira, peça localizada “bem no coração da mesa”, debaixo dela entre o eixo e os calços, que produz sua “voz e a alma” (MANHÃ NA ROÇA, 1956), constante e estridente, como um grito ou um profundo lamento. Fundamentado nisso, é possível constatar que o som emitido pelo carro de boi está ali propositalmente, ou seja, a cantadeira foi concebida para antecipar sonoramente sua chegada e anunciar sua presença, assim como observamos nos filmes de Humberto Mauro e em *Vidas Secas*.

Jacques também chama a atenção para o som do sino atado à cabeça dos bois e vacas de que o vaqueiro deve cuidar (2018), chamado no livro de Ramos de “chocalho”. A autora se refere ao som como “figura sônica do boia-deiro” (JACQUES, 2018), ressaltando duas cenas importantes em que este som se manifesta, a primeira quando Fabiano é convidado pelo cangaceiro a se juntar a seu bando. Ele hesita, olha para Sinhá Vitória e as crianças andando em direção à casa, e resolve continuar com a família e com seu modo de vida ao ouvir o som de um chocalho, sem que seja possível identificar a origem do som, nem ouvir mugidos ou passos dos bovinos.

Enquanto Jacques conclui que o som viria do espaço fílmico, “pois Fabiano o escuta” (2018, p. 13), a cena abre a possibilidade de que esse som poderia ser algo proveniente da memória de Fabiano, como a lembrar de que ele era vaqueiro, não cangaceiro, uma questão de identidade ligada à profissão que também emergiria na conversa final com Sinhá Vitória. A autora identifica a segunda cena em que o sino do chocalho se faz ouvir no final do filme, quando Fabiano encontra o Soldado Amarelo de forma inesperada, fazendo surgir o desejo irado de vingança. Mas, na verdade, é o som de um mugido que o faz desistir dessa ação impensada, fazendo com que o vaqueiro coloque o facão de novo na bainha, ainda mais porque a novilha desgarrada, que se revelou sonoramente e só depois em forma de imagem, iria garantir um pouco de carne seca na viagem para longe da fazenda e do soldado. Nesse sentido, sino e mugido não são equiparados, uma vez que o sino é ouvido como acusmático na cena com os cangaceiros, podendo até ser interpretado como o raro som extradiegético em quadro, como uma forma de lembrança sonora das obrigações de vaqueiro, enquanto que o mugido tem sua fonte sonora revelada, algo mais concreto e crucial para a fuga da família.

Em se tratando de trilha musical diegética, Santos (1963) se valeu do canto do aboio, feito pelos vaqueiros que acompanhavam a chegada do Fazendeiro no começo do filme. Além disso, ela também é produzida pelos instrumentistas locais na cena em que aparece a banda de pífanos e também no auto de reisado, que inclui a farra do boi, fazendo com que a música diegética também se apresentasse no trabalho de caracterização da vida no sertão, sem recorrer a representações musicais estereotipadas. Como analisou Guerrini Jr. (2009), apesar da falta de música extradiegética convencional, há bastante música em *Vidas Secas*, a que acontece na época das festas populares, o que, no caso do reisado, situa aquela parte do enredo no período entre o Natal e o Dia de Reis, quando acontecem tais festividades (2009).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das análises e referências apresentadas, podemos validar a hipótese de que o ruído do carro de boi nas cenas de abertura e encerramento do filme funcionam como trilha musical do filme e auxiliam narrativamente a representação do nomadismo da população que vive sob a aridez do sertão e a necessidade de estar em constante movimento de mudança para sobreviver à seca.

Na cena de abertura, o som extradiegético do carro de boi é escutado antes do aparecimento dos personagens, desde os créditos iniciais, seguindo por pouco mais de três minutos como uma trilha musical de abertura para o filme e como indício de movimento, anunciando a chegada da família naquela localidade.

Durante o filme, o som do carro de boi aparece por quatro momentos, de forma diegética ou extradiegética, mas todos com uma característica em comum: antecipam momentos conflitantes no filme. Quando Fabiano chega à cidade para receber sua remuneração, o carro de boi está dentro do quadro – e aparecerá apenas mais uma vez –, logo presenciaremos a tensão entre Fabiano e o Fazendeiro, que paga menos do que o combinado. Na sequência em que Fabiano tenta vender um pedaço de carne na cidade e é parado pelo Fiscal da Prefeitura e pelo Soldado Amarelo, o som do carro de boi é ouvido em segundo plano sonoro, marcando a tensão presente e a iminência do conflito, caso Fabiano não recuasse.

O conflito de Fabiano com o Soldado Amarelo se amplifica a partir das cenas em que a banda de pífanos desfila rumo à igreja e o carro de boi aparece dentro de quadro carregando as crianças e cercado pela população da cidade que logo chegará na festividade religiosa. Nessa sequência, ouvimos

o som da cantadeira de forma diegética e, durante a missa, Fabiano resolve sair da igreja e acaba em um jogo de cartas com o Soldado, que não gosta da atitude de Fabiano ao final da partida e abusa de sua autoridade para agredi-lo e prendê-lo na delegacia.

Nas cenas que culminam na morte da cachorra Baleia, ouvimos o som do carro de boi de forma extradiegética, sob o ponto de escuta do animal, amplificando a dramaticidade da cena pois o som aumenta de volume à medida que Baleia agoniza. Com um plano que evoca a potência do Sol naquelas terras, a cachorra fecha os olhos pela última vez e ouvimos o toque de um berrante, assistimos ao bater de asas de um pássaro e um corte sonoro abrupto, marcando o falecimento da cachorra.

A sequência final da narrativa acontece logo após a morte de Baleia e se inicia com um diálogo entre Sinhá Vitória e Fabiano sobre o que eles encontrarão no futuro e quais seus desejos para a próxima localidade que se estabelecerão. O represamento das vozes durante a estadia na fazenda faz com que elas jorrem, de forma inédita, no filme, tornando explícita a divergência em relação ao projeto de vida de cada um, Fabiano não vislumbra outra vida senão aquela de vaqueiro, em um nomadismo forçado que exaspera Sinhá Vitória, pois não quer que os filhos sigam o pai nesse modo de vida. Quando ele tentou timidamente e isoladamente se rebelar contra a exploração que sofria, foi ameaçado, açoitado e calado. Sinhá Vitória mencionou, nessa última conversa, a possibilidade de irem para a cidade grande, ao que Fabiano acaba por concordar que não poderiam continuar naquela vida.

O carro de boi começa a ser ouvido assim que a família passa pelo portão da propriedade pela última vez. Essa marcação para o início do som em questão é fundamental no entendimento que o carro de boi se faz presente, também, na intenção de apontar as mudanças que os personagens são obrigados a fazer devido à seca e como esses movimentos constantes em busca de sobrevivência são marcantes no início e ao final do filme, assim como o ruído do carro de boi em protagonismo sonoro. Nas cenas de abertura e encerramento de *Vidas Secas*, é possível constatar, também, que o som produzido pela cantadeira e ouvido de forma extradiegética pelo espectador marca a transitoriedade dos personagens, que precisam estar em constante mudança para fugir da seca, da fome e em busca do mínimo de dignidade para viver.

A construção da trilha de áudio no filme pode ser entendida como uma fusão entre o que comumente se diferencia como trilha musical e trilha de ruídos. Em *Vidas Secas*, o som do carro de boi age como trilha musical

extradiagética nas cenas de abertura e encerramento, mas também compõe a trilha de ruídos em cenas diegéticas, ou seja, aquelas as quais o meio de transporte integra a narrativa. A não utilização de trilha musical extradiagética típica, como orquestras ou músicas originais, demonstra uma busca por parte do diretor e sonoplasta pelos sons que se adequam ao filme, no caso, a construção de paisagens sonoras e arranjos audiovisuais que conversam com a obra literária e complementam a realidade explicitada pela história.

As cenas descritas reforçam e solidificam as teorias acerca do som do carro de boi como trilha musical da narrativa, antecipando conflitos, marcando os pontos de tensão e de transitoriedade no filme. Além disso, ao perceber uma redução dos diálogos e dos sons vocálicos dos personagens no decorrer da história – principalmente Fabiano após os abusos por parte do patrão e do Soldado Amarelo –, pretendeu-se abordar brevemente a ideia de silêncio autoimposto na narrativa, o qual é percebido quando os personagens da história alteraram suas formas de comunicação, geralmente percebida pela diminuição da fala, após situações opressoras. O som do carro de boi sonoriza o nomadismo forçado da família e também demarca o falecimento de Baleia, deixando a impressão de que a caminhada final dos quatro em meio a mais uma seca na caatinga pode ser fatal. A história posterior da rápida migração e urbanização brasileira após os anos 1950 mostra que, muitas vezes, as famílias retirantes se colocaram nessa escolha forçada entre a morte e o êxodo rural.

Por tudo isso, podemos concluir que a construção sonora de *Vidas Secas*, idealizada pelo diretor e realizada por Geraldo José e os músicos locais, foi crucial para a caracterização das personagens e de um ambiente opressivo e possivelmente letal, tanto quanto a fotografia superexposta de Luiz Carlos Barreto e José Rosa, o enredo cíclico e explícito que segue bem de perto o livro de Graciliano Ramos, além das atuações do par central e a direção minimalista de Nelson Pereira dos Santos.

REFERÊNCIAS

BUHLER, James; NEUMEYER, David; DEEMER, Rob. **Hearing the movies**: music and sound in film history. Oxford: Oxford University Press, 2010.

CAVALCANTE, José Allan Nogueira. Um tipógrafo de imagens: Entrevista com Nelson Pereira dos Santos. **Revista Leitura**, [s.l.], v. 2, n. 54, p. 230-234, 2014. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/2224/1748>. Acesso em: 31 ago. 2021.

CINEBRASIL Nelson Pereira dos Santos fala sobre *Vidas Secas*. Vimeo, [s.d.]. Disponível em: <https://vimeo.com/687465294>. Acesso em: 12 mar. 2022.

- CHATTERJI, Shoma A. The Culturespecific use of sound in India cinema. *In: International Symposium on Sound in Cinema*. London, 1999. Disponível em: <http://www.filmsound.org/india/>. Acesso em: 09 mar. 2022.
- CHION, Michel. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- COMO SE MORRE NO CINEMA. Direção de Luelane Loiola Corrêa. Brasil: [s.n.], 2002. (20 min). Disponível em: <https://vimeo.com/529395001>. Acesso em: 12 mar. 2022.
- COSTA, Fernando Morais da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- GAVIÕES E PASSARINHOS. Direção de Pier Paolo Pasolini. Roma: Arco Film, 1966.
- GERALDO JOSÉ, O SOM SEM BARREIRA. André Sampaio (Dir.). 53 min, sonoro, colorido. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 2003. Disponível em: <https://vimeo.com/553755342>. Acesso em: 25 ago. 2021.
- GRACILIANO RAMOS. **Biografia**. Site Oficial do Escritor Graciliano Ramos, [s.l.], 2022. Disponível em: <https://graciliano.com.br/vida/biografia/>. Acesso em: 08 mar. 2022.
- GUERRINI JR, Irineu. Anos 1960: uma revolução na música do cinema brasileiro. *In: LUNA, Rafael de. Nas trilhas do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Tela Brasilis, 2009. p. 49-64.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Vidas Secas**. Instituto Moreira Salles, [s.l.], 2018. Disponível em: <https://ims.com.br/filme/vidas-secas/>. Acesso em: 07 mar. 2022.
- JACQUES, Tatyana de Alencar. Silêncios, paisagens e objetos sonoros do filme Vidas Secas. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 6, n. 1, p. 1-19, 2018.
- MANHÃ NA ROÇA - o carro de bois. Direção de Humberto Mauro. Rio de Janeiro: INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo - Ministério da Educação e Cultura. 1956.
- CARRO DE BOIS. Direção de Humberto Mauro. Rio de Janeiro: INC - Instituto Nacional de Cinema, Departamento do Filme Educativo, Ministério da Educação e Cultura, 1974.
- O CANTO DA SAUDADE (Lenda do carreiro). Direção de Humberto Mauro. Volta Grande: Estúdio Rancho Alegre, 1952.
- RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 120. ed. Rio de Janeiro: Record, [1938] 2013.
- SADLER, Darlene. **Nelson Pereira dos Santos**. Campinas: Papyrus, 2012.
- SANTOS, Nelson Pereira dos. Entrevista a Gerald O'Grady (1995). *In: SADLER, Darlene J. Nelson Pereira dos Santos*. Campinas: Papyrus, 2012. p. 131-149.
- VIDAS SECAS. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Herbert Richards, 1963. Disponível em: https://www.telecine.com.br/filme/Vidas_Secas_24532. Acesso em: 23 ago. 2021.
- RÁDIO BATUTA - VIDAS SECAS. [Locução de]: José Carlos Avellar. Instituto Moreira Salles - Rádio Batuta, 2013. [Podcast]. Disponível em: <https://radiobatuta.ims.com.br/programas/equipe-ims-jose-carlos-avellar/vidas-secas>. Acesso em: 01 ago. 2021.