

O SOM COMO FERRAMENTA NARRATIVA NO FILME ANDARILHO

EL SONIDO COMO HERRAMIENTA NARRATIVA EN LA PELÍCULA ANDARILHO

Emilio Tiago Santor

RESUMO

O presente trabalho analisa a construção sonora da narrativa do filme Andarilho, de Cao Guimarães. É avaliada a importância da imagem sonora a partir de conceitos desenvolvidos por grandes pensadores que se debruçaram sobre o papel do som no audiovisual e demonstrado como esses conceitos funcionam na prática, dentro deste documentário mineiro de 2006.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema, som, narrativa cinematográfica.


RESUMEN

El presente trabajo analiza la construcción sonora de la película Andarilho, de Cao Guimarães. Se evalúa la importancia de la imagen sonora para la narrativa a partir de conceptos desarrollados por grandes pensadores que se inclinan sobre el papel del sonido en el audiovisual y demostrado cómo estos conceptos funcionan en la práctica dentro de este documental minero de 2006.


PALABRAS-CLAVE: Cine, sonido, narrativa cinematográfica.


INTRODUÇÃO

Desde sua introdução no mundo do cinema, o som foi alvo de distintas interpretações. Teóricos como Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov discutiram e escreveram sobre como essa nova camada de signos influenciaria e influenciará o desenvolvimento da sétima arte. Em 1929, eles escreveram em conjunto um texto nomeado de *A Statement* (Uma Declaração ou Um Manifesto). (ALEXANDROV, EISENSTEIN, PUDOVKIN, 1985. p.83-85) Nele os autores dissertam sobre como o som mudou a forma de se fazer cinema e chamam a atenção para o risco de seu emprego, que pode destruir todo o avanço do audiovisual até então.

Eles acreditavam que a única ferramenta que permitiu o cinema ser tão poderoso era a montagem. (ALEXANDROV, EISENSTEIN, PUDOVKIN, 1985. p.83-85) A partir dessa premissa, o som mal-empregado como sendo apenas uma curiosidade poderia acabar com os avanços da montagem, tornando o cinema comum apenas peças teatrais gravadas em filme, nas quais o diálogo seria o principal motor de significados e não mais a linguagem da montagem cinematográfica em si. A sincronia do som com a imagem prende a montagem e aumenta a independência de seu significado. 

Somente montando o som de forma contrapontual à imagem, seria possível o desenvolvimento da mesma. Pudovkin expande essa análise em seu artigo *Asynchronism as a principle of sound film*, no qual ele explica como o ser humano observa o mundo em um ritmo diferente do que se está em curso no mundo objetivo. (ALEXANDROV, EISENSTEIN, PUDOVKIN, 1985. p.86-91) O trabalho entre esses dois ritmos é a forma de se montar o som contrapontualmente à imagem. Isso implica que o som seja dessincronizado à imagem e não

simplesmente reforce o que aparece na tela. Tal método não só permitiria a evolução de técnicas de montagem, como expandiria as possibilidades para um nível até então sem precedentes. (ALEXANDROV, EISENSTEIN, PUDOVKIN, 1985. p.86-91) O filme Andarilho  uso dessa técnica, como veremos adiante.

Hoje, quase noventa anos depois da análise de Pudovkin e seus companheiros, ainda se luta pela valorização do som dentro do ambiente de produção audiovisual. Muitos ainda enxergam o som apenas como um artifício de complementação da imagem, **o contrário as ideias de estudiosos do ramo.** O filme  Andarilho, objeto de estudo deste trabalho, segue na direção oposta. Na obra, o som é tratado como uma ferramenta narrativa tão ou até mais importante do que a própria imagem.

O filme é recheado de longos planos fixos, quase sem nenhum movimento nas imagens. Isso permite que o tempo da narrativa seja muito mais conduzido pelo som. Ainda segundo Chion, uma imagem sem ou com pouco movimento pode ser **temporalizada** pelo som, que pode reforçar, contrariar ou até mesmo abstrair o tempo original da imagem por si só. (CHION, 2011, p.18) Sendo assim, diversos elementos sonoros podem **temporalizar** a imagem.

Neste filme de Cao Guimarães, temos elementos sonoros como o som da natureza, que cerca as locações filmadas com ruídos de vento em árvores, som de água corrente, barulho de pássaros e outros animais, além de carros e caminhões que passam pelas estradas. O próprio som direto das falas dos atores e até mesmo música não-diegética em algumas cenas compõem esses elementos que combinam com a sensação de vazio das estradas, principal ambiente da obra, enquanto criam a sensação de um tempo que se arrasta, quase parado.

Outro recurso sonoro presente é criado pela longa duração dos planos, que se dá numa forma simples de acusmática. O conceito, desenvolvido por Schafer e explicado por Chion, (CHION, 2009, p.11) é resumido em ouvir um som sem ter a sua fonte sonora presente, visível ou conhecida por quem o ouve, possibilitando que se escute sons que poderiam ser escondidos ao se dividir a atenção do cérebro com a visão em uma relação de causa e consequência, o que pode ser relacionado com o dessincronismo de Pudovkin. Ao longo do documentário, se ouve muitas vezes sons sem se ver diretamente a sua origem, principalmente de carros passando pela estrada. Apesar disso, sabemos interpretar a velocidade e tamanho aproximado dos veículos nas estradas apenas pelas frequências e timbre dos sons que eles produzem. Mais à frente, aprofundaremos mais essa questão.

Além da temporalidade, essa percepção acusmática de certos sons nos dá uma noção bem precisa do ambiente sem que este tenha de ser mostrado por inteiro, permitindo que a combinação do plano fixo com esses sons seja o suficiente para nos situarmos sem nos distrairmos do que a tela nos mostra. Se obtém, portanto, uma relação de proximidade com a realidade dos atores do filme, os andarilhos.

A narrativa deste filme não é apenas temporalizada e situada pelo seu trabalho sonoro, mas também carregada por ele. A importância que o som possui para que essa obra transmita a sensação de se acompanhar os andarilhos de perto, mas não os definir sobre nenhuma ótica etnocêntrica é fundamental. Uma narração ou uso excessivo de música poderia criar uma visão distanciada do observador (nós, os telespectadores) sobre o observado (os andarilhos). Sem uma narrativa explicativa, temos a sensação de observar a verdade daqueles personagens, não uma visão da verdade.

Da maneira que o som é construído neste documentário, fica evidente o poder que o som tem de evocar e significar. A forma como o modelo industrial trata o som, não alcança o seu verdadeiro potencial narrativo. O filme Andarilho desafia o senso comum ao desenvolver a narrativa através do som de uma nova forma. Porém, antes de uma conclusão ser alcançada, ainda temos que apresentar e aprofundar estes e outros conceitos.

ANÁLISE

A PAISAGEM SONORA EM ANDARILHO

“O ambiente sonoro. Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. O termo pode referir-se ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente.” (SCHAFER, 1997, p.366)

Sendo assim, para Schafer qualquer recorte sonoro tido como objeto de estudo pode ser considerado como paisagem sonora, seja ela uma composição musical, uma transmissão de áudio ou o som ambiente de uma área específica, em uma época específica. Neste caso, iremos analisar os elementos que compõem o ambiente sonoro em que vivem os personagens do documentário de Cao Guimarães e o que nos é evidenciado pelo filme em si.

Existem três aspectos a se levar em conta para o estudo de paisagens sonoras: (SCHAFER, 1997, p.25-27) os sons fundamentais, os sinais e as marcas sonoras. Sons fundamentais são a base sonora da paisagem fundamental, nem

sempre os ouvimos conscientemente, porém eles guiam a nossa mente a interpretar o ambiente sonoro e seus outros sons. Como, por exemplo, o barulho de água corrente e canto dos pássaros em ambientes naturais. Não necessariamente prestamos atenção neles diretamente, mas podemos presumir um pouco daquela área ao ouvi-los e, mais importante, sem eles, aquele ambiente não seria mais o mesmo.

Sinais são sons destacados em determinado ambiente. Nós os ouvimos conscientemente e eles tem o propósito de transmitir mensagens complexas para quem souber interpretá-las. Alguns exemplos são os diversos tipos de sirenes que temos nas cidades, como a de polícia ou ambulância, toques de telefone, sinos de uma igreja, buzinas, entre outros.


Marcas sonoras são sons específicos, únicos ou que possuam qualidades sonoras que os tornem significativos dentro de alguma paisagem sonora ou comunidade em determinada época. O filme Andarilho possui uma paisagem sonora bem própria, apesar das locações variarem. Como o nome propõe, a obra documenta a viagem de alguns andarilhos que caminham pelas estradas de Minas Gerais. Apesar das cenas se passarem em diferentes ambientes, a semelhança entre as estradas brasileiras são muitas. Desconsiderando alguns pontos com maior tráfego as estradas estão normalmente vazias, com carros e caminhões solitários passando esporadicamente, cercadas por matas, rios e florestas.

Portanto, podemos identificar alguns sons fundamentais das estradas. Cercadas pela fauna e flora brasileira elas apresentam sons de pássaros, insetos, rios e corredeiras, ventos soprando nas folhas de árvores, todos naturais do estado de Minas Gerais, é claro.

Os sinais são aqueles comuns aos lugares com automóveis e estradas. Sirenes de polícia ou **resgate** e buzinas. Mas estes também não são evidenciados no filme, por serem de uma paisagem sonora onde estes sinais são menos frequentes em comparação a cidades e estradas com muito movimento e tráfego. **É possível afirmar** que os andarilhos percorrem paisagens sonoras que ficam no meio-termo entre a natureza e a cidade, possuindo assim uma identidade sonora única e específica.

Como marcas sonoras temos sons **como** os criados por carros e caminhões passando pela estrada. Apesar de serem sons comuns a muitas paisagens sonoras, a estrada vazia traz características diferentes aos automóveis. O som de um veículo em alta velocidade pode ser ouvido de uma grande distância e, conforme ele se aproxima, aumenta seu volume e se destacam certas faixas de frequência em detrimento de outras, até o momento em que ele passa pelo ouvinte e o processo se repete, com decaimento em seu volume e uma nova variação entre as frequências.

Se analisarmos **algumas determinadas** cenas, podemos perceber ainda outras marcas sonoras como os sons produzidos por pequenas lojas **a beira** da estrada. A cena da barbearia deixa isso muito evidente. Aquele local específico tem uma marca sonora muito destoante de qualquer outra no filme inteiro: o barulho que faz tesoura enquanto um corte de cabelo está sendo feito. Características como o ritmo e a intensidade tornam esse som único. Qualquer pessoa minimamente familiarizada com o local saberia dizer que um corte está em progresso simplesmente por esse ruído, sem ter nenhuma confirmação imagética.

Para completar os elementos sonoros montados pelo filme, temos a música. São poucas as cenas com um acompanhamento musical, **isso foi realizado** com a 

intenção de se reforçar o sentimento de isolamento dos personagens do filme. Em nenhum momento ela se destaca da paisagem sonora, apenas a complementa e a reafirma.

Esse tipo de intervenção musical é definido por Michel Chion como efeito empático. (CHION, 2011, p.14-15) Este efeito ocorre quando o valor acrescentado pela música à cena é de colaboração direta com a emoção expressa por ela. Neste caso, a música ajuda o espectador do filme a sentir o vazio solitário das estradas de Minas Gerais, tão comum aos andarilhos e tão estranho para nós.

O SILÊNCIO E O SOM DIRETO

O ambiente sonoro de um filme não é nada além de um ambiente sonoro manipulado pela montagem. Uma combinação de diversos sons fundamentais, sinais e marcas sonoras que ajudam o espectador a imergir na experiência e, conseqüentemente, receber a mensagem passada por aquela obra. Mesmo um documentário não escapa de ser uma visão intencionalmente construída, apesar de tentar apresentar um retrato mais fidedigno possível do recorte escolhido para o estudo.

Para se referir ao som ambiente, a autora Virgínia Flores prefere o termo cenografia sonora, “pois a palavra ‘cenografia’ implica o significado de criado e não natural, onde se desenvolve uma cena teatral e cinematográfica. (FLÔRES, 2013, p.132) Ela explica ainda que devido a cenografia sonora ser constituída de diversas camadas de sons diferentes, muitas vezes não naturais, e mudar sempre junto com a mudança de espaço, existem formas de se trabalhar o som para criar dramaticidade no espaço em si. (FLÔRES, 2013, p.133) Por isso, todo esse

ambiente sonoro e seus elementos que acabamos de analisar, tiveram sua inclusão no filme de forma pensada, planejada e proposital para se alcançar um objetivo: a construção do silêncio nas estradas.

O silêncio é um dos elementos mais importantes para essa narrativa precisamente por causa da presença constante dele na vida dos andarilhos. Quando ele nos cerca também, podemos compreender melhor o ritmo do dia-a-dia e do pensamento dessas pessoas, que é muito diferente de grande parte da população, que vive com ruídos constantes nas grandes cidades. Porém, não é a falta de ruído que constitui o silêncio em si.

Ambientes sonoros diferentes produzem ruídos de diferentes volume e proporção. Sendo assim, ambientes sonoros como grandes cidades sempre vão ter ruídos **de volume** alto ocorrendo, enquanto ambientes sonoros como florestas tem seu silêncio constituído por diferentes ruídos em níveis mais suaves **e calmantes para a percepção humana**. No cinema, não poderia ser diferente, como Chion resume:

“Contudo, a impressão de silêncio numa cena de filme não é o simples efeito de ausência de ruído; só se produz quando é trazido por todo um contexto e toda uma preparação, que consiste, no mais simples dos casos, em fazê-lo preceder de uma cena barulhenta. Por outras palavras, o silêncio nunca é um vazio neutro; é o negativo de um som que ouvimos anteriormente ou que imaginamos; é o produto de um contraste.” (CHION, 2001, p.50)

Então este contraste entre sons que conhecemos ou imaginamos e o que o filme nos mostra (o “negativo”) é o que nos passa a ideia de silêncio naquele ambiente sonoro. O silêncio nas estradas é composto de canto de pássaros, de vento balançando as árvores, de carros passando em alta velocidade e até mesmo o ranger rítmico do carrinho que um dos personagens empurra pelas estradas em algumas cenas. Quando se está em silêncio nesta paisagem sonora, é o que se ouve, não a ausência de ruído.

Portanto, para se construir o ambiente sonoro exibido pelo Andarilhos, foi necessário muito cuidado e dedicação para cada um de seus elementos sonoros. Cada som gravado foi selecionado na montagem por possuir uma grande importância para se contar essa história que não revela grandes fatos e acontecimentos, não defende ou ataca ideias, não constrói um argumento, mas, sim, nos mostra algo próximo da verdade sobre a vida destes personagens tão insólitos nos olhos da sociedade.

Devido a vida solitária dos andarilhos, esse silêncio natural poucas vezes é quebrado pela fala. Cao Guimarães faz o mesmo com seu filme, com somente alguns monólogos e apenas um diálogo no documentário. A experiência não nos é dita, ela é mostrada. Tudo que é dito são os pensamentos e conclusões dos próprios personagens e sua falta de sentido prático não nos permite entender o raciocínio exato por si só, mas revela muito sobre o andarilho que a diz. Esse tipo de fala é definido por Chion como fala-emanção:

A fala-emanção é o caso em que a fala não é obrigatoriamente ouvida e compreendida na íntegra, e sobretudo em que não está ligada ao centro daquilo a que se poderia chamar a ação no sentido lato. (...) A fala torna-se então como que uma emanção das personagens, um aspecto delas próprias, no mesmo plano que suas silhuetas – significativas nesse sentido, mas não central para a encenação ou ação. (CHION, 2001, p.138)

A fala se mostra então como mais um elemento que compõe o som do filme com o intuito de construir uma visão mais próxima e podermos então compreender aquela realidade, em vez de passar uma mensagem pertencente a um determinado código para ser interpretada de forma específica, como se é utilizada tradicionalmente. Todos os elementos sonoros do documentário trabalham em conjunto para definir o ritmo da narrativa e guiar a nossa atenção. Com cada um desses elementos em mente, vou analisar a seguir duas sequências do filme para servir de exemplo de como eles atuam.

ELEMENTOS SONOROS E SEU EMPREGO

Começarei pela sequência de abertura do filme. Os créditos passam com ausência de som. Surge então a primeira imagem visual e sonora: um andarilho sentado em um lugar com mato. Ouvimos apenas alguns dos sons fundamentais daquele ambiente sonoro, em sua maioria feita por insetos, mas já deduzimos que se trata de um ambiente com bastante mata e vegetação. O andarilho acende um cigarro e cortamos para um monólogo já em andamento.

O discurso é bastante incompreensível. É possível perceber que o homem descreve sua visão sobre Deus e a sua religiosidade, porém não conseguimos entender essa visão de uma forma clara. Porém, como fala-emanção, a presença desse monólogo na abertura do filme revela **sobre o que o filme se trata**. Pouco importa a informação em si que a fala nos dá, e sim o que ela nos revela sobre o homem que a diz.

Além de nos revelar diversas informações do personagem, como seu ritmo próprio de pensamento e sua incompreensão ao tentar traduzir seu pensamento para outro indica que provavelmente esse homem é considerado como louco ou inapto **a vida social pela sociedade** num geral e todas as inúmeras consequências que isso pode ter trazido a sua vida, essa abertura deixa claro que o ritmo do filme e a natureza da montagem também não será como a tradicional. Normalmente, as obras audiovisuais nos mostram imagens visuais e sonoras daquilo que é relevante para a narrativa e passam logo para a próxima cadeia de informações. Neste caso, temos aproximadamente 8 minutos de um monólogo sem uma informação prática. Combinado com imagens visuais estáticas em planos com poucas variações,

lentamente somos absorvidos para o mundo mais tranquilo e solitário dos andarilhos.

Confirmando o ritmo do filme, temos um corte para uma imagem visual que define a localização geral do filme e seu ambiente sonoro: uma estrada vazia, sendo lentamente percorrida pela câmera. Acompanhando essa imagem, temos o uso da música, neste caso, letárgica como a imagem que a acompanha, composta por longos graves em ritmo lento, com o objetivo de causar o efeito empático. A associação destes elementos visuais e sonoros conduzem a percepção do espectador para a narrativa calma, silenciosa observadora que está por vir. Em torno de três minutos dura a música e apenas alguns planos são usados neste período, praticamente todos fixos, escuros e retratando estradas vazias ou com um carro ou pessoa.

No final da sequência, corta-se para um plano aberto de uma estrada de terra durante um dia de sol forte, cercada por mato. Complementando essa imagem visual, temos o som de um pássaro, indicando não somente uma certa diferença entre locais, como um determinado período do dia (passamos de uma imagem noturna logo após o pôr-do-sol para uma outra durante o dia). Um pouco mais a frente, nos é revelado um novo andarilho ao qual iremos observar e cuja a sequência será a próxima a ser analisada.

Por volta dos dezoito minutos de filme, o homem permanece em uma varanda a beira da estrada com seus pertences. Ele fala sozinho enquanto não escutamos a fala dele e ouvimos uma música não-diegética angustiante. Novamente, a música se propõe ao efeito empático e toma para si a responsabilidade de comunicar o sentimento que o personagem estaria transmitindo

com sua fala, passando o sentimento de angústia. Ainda ouvimos, porém, as marcas sonoras de carros passando pela estrada, sem vermos a sua imagem visual. Tanto a música, com seus agudos que remetem a sirenes e seu grave que parece não acabar, quanto os sons de veículos, temporalizam a imagem, criando uma sensação de angústia contínua, ou seja, ela não se originou nesse momento e provavelmente vai se estender além dele.

Aqui vemos claramente o estilo de montagem contrapontual e sem sincronia do som em relação à imagem que defendia Pudovkin e seu camaradas. Durante o plano todo, o som trabalha para complementar a cena com sensações e relações, em vez de simplesmente reforçar o que a imagem visual já demonstra. O plano seguinte utiliza novamente a falta de sincronismo, mas de uma forma diferente, **que permite exemplificar a acusmática.**

Continuamos com o mesmo andarilho, agora em um local semelhante, porém diferente, com o homem agora em pé, mas ainda falando consigo mesmo. O som continua sem sincronia e ouvimos alguns sons novos para aquele ambiente, um clique agudo e algo se arrastando esporadicamente, completamente não relacionados com a imagem visual. Escutamos muitos veículos como caminhões e motos, também sem vermos as imagens. Não só eles podem ser definidos como marcas sonoras, como ouvimos também sinais como buzinas.

A imagem visual praticamente fixa e sem grandes informações junto com a falta da identificação visual da sua origem nos permite perceber estes elementos sonoros de uma forma diferente. Conseguimos identificar a natureza dos veículos que ouvimos, se são grandes ou pequenos, se passam muito rápidos ou devagar, entre outras coisas. Porém, ainda temos a sensação de que houve uma mudança

de ambiente sonoro, por causa dos sons ainda não identificados e sua falta de relação com a imagem.

Um movimento de câmera para a esquerda revela que há uma barbearia ao lado de onde o andarilho estava. Estávamos observando o mesmo ambiente sonoro o tempo todo. Um barbeiro cortando o cabelo de um cliente produz o clique agudo com sua tesoura e o som de arrastar vem do atrito de seu chinelo com o piso, na medida em que ele se movimenta. O som se torna síncrono a imagem visual novamente e o andarilho adentra o plano e para na frente da barbearia. A confusão sobre a paisagem sonora então acaba e percebemos que mesmo lugares diferentes da estrada podem possuir paisagens sonoras bastante semelhantes.

A sequência termina com o homem sentado e novamente falando sozinho, mas dessa vez o som é síncrono e ouvimos a sua fala. O seu discurso, porém, é novamente uma fala-emanção, na qual o não precisamos entender as palavras e as informações em si, pois não é nelas que devemos nos concentrar (como podemos assumir da sua primeira fala que nem chegamos a ouvir). Podemos sentir a frustração do personagem, provavelmente retroalimentada pela impossibilidade de se conversar ou desabafar com outros, devido a sua vida solitária.

CONCLUSÃO

Desde sua criação no cinema, a reprodução do som revolucionou e continua modificar e criar estruturas narrativas completamente novas e fantásticas. Porém, hoje a presença do som não surpreende mais por si só, já se tornou comum. E, diferente da imagem, sua percepção se dá de uma forma mais subjetiva do que direta, na maioria dos casos.

Dentro dos padrões mais comuns de direção e narrativa cinematográficas, os elementos sonoros ainda são vistos como um meio de reforçar e dar credibilidade à imagem. Existem poucas exceções em que se entende o poder narrativo do áudio de forma mais comum, sendo a música a mais óbvia delas. Mesmo assim, ela ainda mantém na maioria dos casos uma funcionalidade prática em relação a informação visual.

Porém, essas poucas exceções só possuem devido **reconhecimento a sua força narrativa** pela iniciativa e coragem de cineastas que ousaram criar novas formas de se montar o som para um filme e tiveram completo e absoluto sucesso em suas empreitadas. Assim como todas as outras áreas do cinema se desenvolveram ao longo dos anos, ao buscar o novo.

O filme Andarilho é um desses casos. Ele não cria exatamente conceitos sonoros novos, mas se utiliza de conceitos e técnicas que foram desenvolvidos ao longo dos anos para criar um estilo de narrativa único e próprio, desenvolvido sob medida para esse filme e o que ele pretende documentar.

A importância da informação que o filme passa é completamente relativizada. A imagem demonstra poucas informações práticas. O som guia a sensação daquele ambiente e nos informa nas entrelinhas. Pode se dizer que Cao Guimarães e sua equipe inverteram o padrão comum de narrativa, que, como dito anteriormente, se baseia na informação prática e direta, em sua maioria.

Este documentário é um perfeito exemplo **de como se tratar** os elementos do filme para que eles sirvam o propósito de elucidar aquela narrativa, seja ela qual for. Diferentes tipos de narrativa devem surgir para que o audiovisual continue sempre a evoluir e criar novas possibilidades de se contar novas histórias.

FILMOGRAFIA E BIBLIOGRAFIA

ANDARILHO. Direção de Cao Guimarães. Belo Horizonte: Cinco em Ponto, 2006. HDV (80 min.), 35mm, son., color.

ALEXANDROV, Grigori, EISENSTEIN, Serguei, PUDOVKIN, Vsevolod. A Statement. In: Elisabeth Weis, John Belton. *Film Sound: Theory and Practice*. 1ª ed. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985.

CHION, Michel. *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*. 1ª ed. Lisboa: Texto e Grafia, 2011.

CHION, Michel. *Guide to Sound Objects*. Edição Inglesa. Londres, 2009.

FLÔRES, Virginia. O cinema: uma arte sonora. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 2013

PUDOVKIN, Vsevolod. Asynchronism as a Principle of Sound Film. In: BELTON, John, WEIS, Elisabeth. *Film Sound: Theory and Practice*. 1ª ed. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985.

SCHAFFER, Raymond Murray. *A Afinação do Mundo*. Edição brasileira. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.