

As situações de escuta em *O sol sangra* e *A poeira e o vento*

Sérgio Puccini¹

¹ Professor adjunto do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora (IAD-UFJF). Mestre e doutor em cinema pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios IA-UNICAMP. Pós-doutor pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, com bolsa da FAPEMIG. É autor do livro Roteiro de documentário, da pré-produção à pós-produção (Papyrus, 2015).

e-mail: sergio.puccini@ufjf.edu.br



Resumo

O artigo apresenta uma análise do média-metragem *O sol sangra*, de Val Barros, e do curta *A poeira e o vento*, de Marcos Pimentel, centrando a atenção em uma certa noção de silêncio trabalhada nos dois filmes. Em ambos os filmes observamos a quase total ausência do verbo em sua condução discursiva. Suas trilhas sonoras serão marcadas pelas ambiências e pela música. Antes do registro de pessoas em ato enunciativo, teremos a valorização de registros de pessoas em situação de escuta.

Palavras-chave: Documentário; Som; Escuta.

Abstract

The article presents an analysis of Val Barros medium-length *The sun bleeds*, and Marcos Pimentel short-film *The dust and the wind* focusing the attention in a certain notion of silence worked in these two films. In both films we observe the almost total absence of the verb in its discursive chain. The soundtracks will be marked by the ambiance and music. Prior to registration of people in an enunciation act we will see the exploitation of scenes with people in the situation of listening.

Keywords: Documentary; Sound; Listening.

Esse artigo propõe analisar o que estamos chamando de situações de escuta em dois documentários brasileiros, o média-metragem *O sol sangra* (2009), de Val Barros, e o curta-metragem *A poeira e o vento* (2011), de Marcos Pimentel. Dentro de uma perspectiva verbocêntrica (CHION), poderíamos classificar esses dois filmes como filmes silenciosos. A ideia de silêncio nasce não pelo fato dos filmes não apresentarem som, mas por apresentarem pessoas que se portam em silêncio, pessoas que não falam, ou quase não falam. Ambos os filmes, é claro, serão marcados por uma ampla diversidade de sons, sons da natureza, sons mecânicos, música, sons de máquinas, etc. Essa gama sonora é rica em timbres e frequências. Falta, no entanto, a voz, a articulação discursiva do verbo por aqueles que o filme apresenta, suas enunciações, depoimentos, conversas e narrativas. Ao invés de vermos pessoas em ato enunciativo, vamos ver pessoas que escutam. Saímos assim do campo de estudo sobre um elemento emissor (voz) para um elemento receptor (escuta).

Essa noção de escuta pode ser trabalhada em vários níveis dentro da análise de um filme. Em primeiro lugar, temos as situações de escuta experimentadas pelo espectador que apreende todos os sons, diegéticos e extradiegéticos, trabalhados pelo filme em sua totalidade e dele pode fazer suas seleções para análise (trilha musical, vozes, ruídos, etc.). Em segundo lugar, poderíamos nos deter na análise de formas de escuta experimentadas por aqueles que estão dentro do filme, e que escutam o som que os envolve dentro do universo diegético. Um dos conceitos que tenta abarcar uma dimensão de escuta diegética vem a ser o conceito de “ponto de escuta”, trabalhado por Michel Chion, como uma escuta compartilhada entre espectador e personagem, conceito que tem sido usado por alguns dos pesquisadores, como Suzana Reck Miranda e Leonardo Vidigal, conforme comenta Fernando Moraes da Costa em seu artigo “Silêncio e vozes no cinema”. (COSTA, 2014). Chion, no entanto chama a atenção para seu caráter ambíguo e de difícil determinação. Diz Chion (2011, p. 74):

[...] a natureza específica do auditivo não permite, na maioria dos casos, face a um som ou a um conjunto de sons, deduzir deles um lugar de escuta espacialmente privilegiado, isto por causa da natureza omnidirecional do som (que se propaga em

várias direções) e da escuta (que capta os sons de forma circular), bem como de diferentes fenômenos de reflexões.

O que vamos propor aqui na análise desses dois documentários se volta para uma percepção de escuta que ocorre dentro da diegese, a partir daqueles que estão dentro do filme, mas que não é exatamente próxima à noção de ponto de escuta, já que, como veremos, não se trata de uma escuta compartilhada.

Na produção recente de documentários, observa-se uma frequente exploração daquilo que poderíamos chamar de ambiências em detrimento àquilo que estamos chamando de verbocentrismo. Ausente a voz em sua dimensão discursiva, percebe-se como consequência uma maior atenção para sons que normalmente não seriam percebidos caso a voz estivesse presente, exercendo seu poder de atração de nossa atenção com respeito àquilo que ouvimos. Aquilo que seria som de fundo salta para um primeiro plano de interesse do espectador que passa a se atentar para a riqueza e diversidade de frequências e timbres, tomando contato mais próximo com certa materialidade sonora. Essa característica observada nesses filmes tem sido tratadas em comentários críticos, como o de Carlos Alberto Mattos acerca do próprio Marcos Pimentel intitulado *O olho que ouve*². Outro artigo que trata sobre esse mesmo assunto vem a ser *More than background*, dos autores Robert Strachan e Marion Leonard, presente no livro *Music and sound in the documentary film*. (ROGERS, 2015). Nesse artigo, os autores apresentam uma análise sobre dois documentários (*Silence*, Pat Collins, 2012, e *Sleep furiously*, Gideon Koppel, 2008) em que se percebe esse aumento da participação de sons de ambiência no quadro total da trilha sonora. Dizem eles:

Esse maior peso (dado a paisagem sonora) convida o espectador a se tornar ouvinte atento, receptivo não apenas ao diálogo, mas também aos outros elementos sônicos. O fato de sessões sem diálogo ou música serem bem mais longas do que os padrões

² Disponível em: <<https://carmattos.com/2015/09/20/o-olho-que-ouve/>>. Acessado em: 21 de setembro de 15.

normativos do cinema propiciam uma experiência na qual a paisagem sonora do ambiente é inescapável³.

Dentro dessa perspectiva, ficamos atentos aos sons que o filme nos dá, que normalmente são retrabalhados em pós-produção em um processo de multiplicação de pistas sonoras que podem incluir sons que não foram necessariamente captados em situação de filmagem, como seria o caso de músicas e efeitos sonoros obtidos em pós-produção. Como diria Chion: “Os espectadores tornam-se mais conscientes do ato de escuta em filmes onde o diálogo é esparso – como se a presença do diálogo diminuísse esse tipo de atenção”. (CHION, 2009, p. 300).

Como dissemos anteriormente a cerca de *O sol sangra* e *A poeira e o vento*, trata-se de dois filmes em que quase não se verifica a recorrência ao verbo como elemento de sua articulação discursiva. São filmes que apresentam pessoas em silêncio. Ao se portarem em silêncio diante da câmera, reforçam uma percepção da escuta, não apenas nossa, mas principalmente deles, personagens, possibilitando aquilo que estamos chamando de situações de escuta. Dessa forma, sua ação não está condicionada ao uso da voz, ou da palavra. Ao longo deste artigo, tentaremos demonstrar que será pela escuta que as personagens se tornam ativas na cena.

O sol sangra é o primeiro longa-metragem de Val Barros, produção financiada pelo edital Doc-TV em sua IV de 2009. Além de integrar o Doc-TV, *O sol sangra* rendeu também uma tese de doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios, do Instituto de Artes da UNICAMP, no ano de 2012. O filme aposta em uma construção discursiva com claros tons ensaísticos. Não temos no filme nenhuma situação de diálogo, depoimentos ou voz *over*. A palavra não está de toda ausente. Aparece inicialmente, logo na abertura do filme, na forma de um canto, um canto rústico acompanhado apenas por uma batida de tambor, cuja letra traz contida o título do filme, *O sol sangra*. No mais, a palavra tomará a forma

³ Tradução nossa.

de ruído, vozes que se misturam ao som ambiente.

Durante todo o documentário vamos ver um procedimento recorrente na composição dos planos. Invariavelmente, os planos serão constituídos por longas panorâmicas horizontais, a câmera se move no eixo de maneira a descortinar lentamente o ambiente que registra. Como consequência, a apreensão do espaço da cena é quase sempre gradual. Em relação ao som, ocorre exatamente o contrário, já que é um dado que se registra em sua totalidade desde o início do plano. Nesse sentido, os sons que compõem a ambiência dos lugares é percebido pelo espectador antes daquilo que seria os elementos visuais que compõe o ambiente propiciando a ele a oportunidade de uma escuta mais atenta, próximo àquilo que Chion chama de escuta reduzida, tomando emprestado conceito desenvolvido por Pierre Shaeffer.

Uma escuta que trata das qualidades e das formas específicas do som, independentemente da sua causa e do seu sentido; e que considera o som – verbal, instrumental, anedótico ou qualquer outro – como objeto de observação, em vez de o atravessar, visando através dele outra coisa. (CHION, 2008, p. 29-30).

Nas palavras de Véronique Campan (1999, p. 41-42):

Raramente fazemos no cinema a experiência de uma escuta reduzida com seus próprios recursos porque os sons imediatamente são recuperados pela imagem. No entanto, às vezes acontece de nós captarmos uma ambiência sonora antes de aparecer o primeiro fotograma ou em situações em que a imagem é eclipsada sob um fundo escuro, por exemplo. A experiência é reveladora: o som se apresenta como uma massa difícil de se decupar em elementos discretos, como um eco de evocações múltiplas⁴.

Outra característica do filme de Val Barros, em relação ao que chamamos de ambiência, vem a ser certa uniformidade padrão na forma como se apresentam. Essa uniformidade se estende ao longo de todo plano, como o ruído constante do trem, com seu timbre e ritmo. Não existem grandes alternâncias entre ruído e silêncio em um mesmo plano, o som possui um padrão uniforme e contínuo, tanto

⁴ Tradução nossa.

em termos de frequência, amplitude e intensidade, sem apresentar grandes rupturas pontuais.

Como forma a dar corpo a um projeto ensaístico, o filme se vale de várias situações claramente encenadas para a câmera, situações em que vemos pessoas realizando algumas atividades corriqueiras como a menina que abre um pacote de presente que traz no seu interior uma sandália de borracha, uma senhora idosa que caminha por uma estrada de terra lamacenta com seu vestido de noiva branco, ou o menino que observa um homem montado a cavalo em uma paisagem rural. Como diz a própria realizadora, são: “Histórias simples, que não contam do extraordinário, do viver, mas falam de sentimentos particulares, de vidas singulares. A vontade de estar próxima dessas histórias, de vê-las mais de perto, me fez querer esse filme”. (BARROS, 2012, p. 34-35).

Como dissemos, em todas as situações mostradas pelo filme, encenadas ou não, vemos pessoas em silêncio diante de uma câmera, e de um microfone, que registra, quer estejam paradas ou realizando alguma atividade. As situações de escuta que nascem dessas cenas não são homogêneas, mas apresentam uma diversidade possível de ser classificada. Pela forma como se portam, percebemos a preponderância daquilo que poderíamos chamar de escuta causal (nos apropriando do conceito das três escutas de Chion e Shaeffer). No entanto, na maioria das cenas percebe-se um estado de desatenção que reduz o papel da escuta a um simples ouvir. Retomamos aqui a distinção entre escutar e ouvir, que vamos encontrar, por exemplo, em livro *Keywords in sound*, organizado por David Novak e Matt Sakakeeny, em que apresenta verbetes distintos para *Hearing* e *Listening*. Segundo Tom Rice, “[...] diferentemente de ouvir, escutar envolve uma atenção deliberada direcionada a um som. Não se trata exatamente de dizer que escutar é de alguma forma algo separado ou oposto a ouvir; de fato, a distinção entre escutar e ouvir é frequentemente pouco clara”. (NOVAK; SAKAKEENY, 2015).

Um estado de escuta frequente nas situações apresentadas pelo filme vem a ser aquele direcionado a um som produzido pela própria pessoa que Michel Chion define como ergo-audição: “A audição particular para alguém que é, de alguma

forma e simultaneamente, o produtor do som escutado ou possui uma parcela de influência sobre o som produzido”. (CHION, 2011, p. 237). Os exemplos de ergo-audição em *O sol sangra* possuem uma diversidade de sons resultada da forma como são produzidos e dos materiais e gestos que os produzem. Podemos citar as cenas da mulher que descasca pedaços de frango com uma faca, produzindo um som de baixa intensidade, sutil, que resulta da ação da faca que corta, do contato do metal com a carne; ou a mulher que utiliza uma grande peneira de palha para limpar o arroz, produzindo um som ritmado e seco, típico de instrumentos de percussão que utilizam palha trançada e sementes como o caxixi ou o ganzá; ou ainda a já citada cena da adolescente que desembulha lentamente o pacote de presente, ouvindo, ao longo de sua ação, o som do manusear de um papel amassado que domina todo o ambiente sonoro.

No mais, em nenhum momento iremos ver pessoas que reagem diante da percepção de um som. São pessoas que se postam como que imersas em um som ambiente, harmônico e uniforme. A exceção vem a ser o músico que toca o violão, em determinada cena que se passa no interior de uma casa rústica, que se porta nitidamente atento as qualidade das notas que produz, mais um dos exemplos de ergo-audição contidos no filme.

Dentro de quadro de escutas muito marcado por essas duas escutas, as escutas desatentas e as já citadas ergo-audições, uma das situações de escuta nos parece possuir um caráter que foge ao padrão. Trata-se da sequência, formada por apenas 1 plano, em que um senhor olha atentamente para uma foto. No início do plano, vemos algumas fotos espalhadas sobre uma mesa de madeira. São retratos antigos, desgastados, amarelados. A câmera percorre a mesa até enquadrar a mão de um homem a segurar uma das fotos. Não temos o contracampo desse olhar mostrando o que seria a imagem dessa foto. Nessa sequência, o olhar vem a ser o elemento que centraliza o interesse da ação, vemos alguém que olha atentamente para uma fotografia. Seu ato de olhar a fotografia é acompanhado, ao fundo, por um som de vento e de grilos, mais uma vez de padrão uniforme e contínuo. Penso que não seria infundado considerar aqui outra dimensão de escuta. Uma escuta que, é claro, não temos acesso dado ao seu

grau de subjetividade, mas que também está presente em nosso exercício de memória, que de certa maneira essa cena ilustra. Fotos, como registros de memória, podem guardar não apenas imagens, mas também evocar sons. Aqui poderíamos citar a experiência relatada pelo documentarista Ken Burns relacionada ao seu trabalho de filmagem de fotografias de arquivo que normalmente formam uma importante base imagética de suas séries documentais como *A guerra civil* (1990) e *Jazz* (2001).

Além de olhar as imagens, eu as escuto enquanto as re-fotografo. Sei que pode parecer estranho, mas olhando para uma fotografia da guerra civil, eu ouço canhões disparando, tropas marchando pelo campo de batalha, em *Jazz*, eu ouço o som do tilintar do gelo dentro dos copos em um bar, pessoas se movendo ao redor das mesas e instrumentos sendo afinados. Isso ajuda a criar uma boa dose de intimidade. (PUCCINI, 2015, p. 120).

O caso de Ken Burns nos serve de exemplo daquilo que podemos chamar de um exercício de uma reconstituição de sons que se dá a partir de elementos que a imagem apresenta. Os sons nascem de uma leitura atenta da imagem a partir dos elementos visuais. São imagens que sugerem sons, possibilidade que o cinema descobriu logo cedo, ainda em seu período silencioso, como lembra Michel Chion em artigo *Quando o filme era surdo* (1895-1927). (CHION, 2009, p. 3).

Na sequência das fotografias de *O sol sangra*, não temos acesso direto à foto que o senhor visualiza, mas intuimos que estas estão diretamente ligadas à memória afetiva daquele que as observa. Uma memória que não está presa à objetividade do real. Como diz Val Barros: “A memória não se conforma com o real e cria estratégias enganadoras, ela prefere a fantasia e nunca faz o passado surgir por igual” (BARROS, 2012, p. 41). Dessa forma, entendemos que a escuta como exercício de memória não necessariamente se limita àquilo que a foto apresenta, podendo abarcar também sons que não estariam na imagem, mas que, porventura, possam se relacionar a ela, ou se relacionar com ela, como principalmente no que diz respeito às vozes, expressões e falas tanto das pessoas retratadas como daquelas que as observa. São sons internos, vozes interiores que

dialogam, conversam, murmuram⁵.

Estando ausentes esses sons, o exercício de escuta não se encerra. Essa dimensão de uma escuta subjetiva é variável e não raro pode invocar o silêncio, como é o caso dos retratos dispostos em cima da mesa de caráter eminentemente descritivo. Retratam pessoas que posam para a fotografia, em silêncio, aceitando serem registradas para a posteridade formando um quadro que ilustra as relações familiares. Como afirma Salomé Voegelin (2010, cap. 3):

Quando não há nada para ouvir, muito começa a soar. Silêncio não é a ausência do som mas o início da escuta. A escuta como um processo gerativo não de ruídos externos a mim, mas que parte do interior, do corpo, onde minha subjetividade está no centro da produção do som, audível para mim mesmo.

No texto de sua tese, Val Barros comenta: “A fotografia como aprendizado do silêncio, a possibilidade de recortar histórias através de vozes traduzidas em gestos. Estar calado para ouvir de outra maneira”. (BARROS, 2012, p. 46).

A poeira e o vento, documentário de curta-metragem do juiz-forano Marcos Pimentel, possui um padrão de composição de sua trilha sonora próximo ao que vemos em *O sol sangra*, principalmente naquilo que diz respeito à quase ausência do verbo. A dimensão de memória, comentada em *O sol sangra* não está presente no filme de Pimentel. Pimentel registra um povoado próximo da Juiz de Fora do qual ele não faz parte. Dessa forma, as imagens que vemos no filme possuem um maior grau de objetividade que acentua seu caráter descritivo. Todos os planos apresentam registros de pessoas, lugares e situações diante das quais o diretor se posiciona de maneira observativa.

A ausência do verbo vem a ser uma das principais características na filmografia recente de Marcos Pimentel. Em entrevista concedida ao Projeto *Minas é*

⁵ Sobre a noção de voz interior ver, por exemplo: LABELLE, Brandon. *Lexicon of the mouth, poetics and politics of voice and the oral imaginary*. New York: Bloomsbury, 2014.

*Cinema*⁶, ele comenta sobre isso:

Eu comecei fazendo filmes onde a palavra tinha uma importância muito grande, filmes nos quais a palavra se sobressaía; seja por locução, narração, por letrados ou por entrevista duradouras e muito constante ali. Se você assistir em ordem cronológica vai ver que a palavra vai desaparecendo e adquirindo cada vez menos importância. (PUCCINI; RANGEL, no prelo).

O som ambiente dá a tônica ao longo das sequências, no entanto este possui algumas alternâncias que quebram a uniformidade que vemos em *O sol sangra*, como os gritos de crianças ou de um porco que grunhe ao morrer, ou ainda a entrada de uma música executada por um sanfoneiro no momento em que a comunidade se reuni em torno de uma praça onde um enorme porco é assado. A única situação de elocução vocal mais ostensiva é dada não pelos moradores do povoado, mas pelo som que sai de um aparelho de televisão, dos canais captados por antenas parabólicas que enunciam notícias, sorteios de prêmios e orações religiosas. A voz mediatizada se configura, assim, um elemento estranho dentro da paisagem sonora do povoado, pelo menos na forma como ela é retratada no curta.

De resto, vamos ver ao longo do curta pessoas que se comportam em situações de escuta, sendo a ergo-audição mais uma vez predominante, escutam os sons que elas próprias produzem. Dentre as situações de escuta, uma chama a atenção. Trata-se de uma cena que se localiza logo no início do filme, conforme comentaremos a frente.

O documentário abre com planos gerais que apresentam a paisagem local, morros a perder de vista, como uma típica localidade mineira, corta para planos mais próximos que mostram as árvores e a vegetação, as pedras, a névoa, até chegar a um plano geral em que vemos o povoado formado por algumas poucas

⁶ *Minas é Cinema* é um projeto do grupo de pesquisa CPCine: História, estética e narrativas em cinema e audiovisual, constituído por Alessandra Brum, Luís Alberto Rocha Melo e Sérgio Puccini, professores do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da UFJF.

casas a rodear uma pequena capela ao centro. Os sons da natureza preenchem os planos, o barulho da água, pássaros, vento, galinhas, porcos, bois. A primeira ação humana que vemos no filme é a de debulhar um milho, apresentada em plano fechado em que primeiro vemos apenas as mãos em ação, e depois os pés daquele que debulha o milho.

Ao longo dos primeiros minutos somos convidados a contemplar visualmente esse espaço de mundo e a escutar os sons que dele são oriundos. Eis que esse período de contemplação é interrompido pela inserção de um plano em que vemos um dos habitantes desse povoado que se posta imóvel, e olha diretamente para a câmera. Curiosa inversão, já não somos mais nós que contemplamos, mas nós que somos contemplados. Da mesma forma, já não somos nós que escutamos, mas nós que somos escutados. Essa atitude de escuta, que se dá de dentro para fora, é reforçada por um olhar atento, direto e fixo.

Essa mesma atitude de escuta, mobilizada pela atenção do olhar em direção a uma fonte sonora, será repetida ao final do filme. Dessa vez esse direcionamento não se dá de dentro para fora, mas ocorre no espaço diegético do filme. Trata-se da sequência, comentada anteriormente, em que um homem, o mesmo da sequência anterior, e uma mulher assistem à televisão. Desnecessário dizer que o efeito aqui é bem menos perturbador.

O que tentei fazer aqui, de maneira introdutória, foi trabalhar uma percepção de escuta dentro de um horizonte amplo, uma escuta que mesmo não sendo compartilhada pelos personagens a nós espectadores, está latente na imagem e, portanto, pode ser intuída, mesmo se esta esteja carregada de um caráter simbólico. Na verdade, procuramos aproximar duas ações, olhar e escutar, dando a elas um sentido de equivalência, como ações indissociáveis. Retomamos assim um antigo debate, presente em estudos como o de Gemma Corradi Fiumara (FIUMARA, 2006), Adriana Cavarero (CAVARERO, 2011) e Don Ihde (IHDE, 2007), só para citar alguns nomes do campo da filosofia, que discutem essa preponderância do olhar, em relação ao escutar, presentes no pensamento ocidental desde Platão. Seguindo a linha do texto de Carlos Alberto Mattos, citado anteriormente, intitulado justamente “O olho que ouve”, também poderíamos dizer

aqui: “ver com os ouvidos”, tal como faz *Zatoichi*, o personagem cego de uma das mais longas séries de cinema e televisão do Japão.

Bibliografia

BARROS, Valdenira. O sol sangra, memória e afeto. 2012. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

CAMPAN, Véronique. L'écoute filmique, écho du son en image. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1999.

CAVARERO, Adriana. Vozes plurais, filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CHION, Michel. A audiovisão, som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

CHION, Michel. Film, a sound art. New York: Columbia University Press, 2009.

CHION, Michel. Le son. Paris: Nathan, 1998.

CHION, Michel. “Audition and ergo-audition: then and now”. In: DANIELS, Dieter; NAUMANN, Sandra. See this sound, audiosisology 2, essays. Leipzig: Ludwig Boltzmann Intitute, 2011.

COSTA, Fernando Morais da. “Silêncio e vozes no cinema: Tabu e Stereo”. Significação, revista de cultura audiovisual, v. 41, n. 41, 2014. 140-155.

FIUMARA, Gemma Corradi. The other side of language, a philosophy of listening. London, New York; Routledge, 2006.

IHDE, Don. Listening and voice, phenomenologies of sound. Albany: State University of New York Press, 2007.

LABELLE, Brandon. Lexicon of the mouth, poetics and politics of voice and the oral imaginary. New York: Bloomsbury, 2014.

MATTOS, Carlos Alberto. O olho que ouve. Disponível em: <<http://carmattos.com/2015/09/20/o-olho-que-ouve/>>. Acessado em: 21 de setembro de 2015.

NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt (org.). Keywords in sound. Durham and London, 2015.

PUCCINI, Sérgio; RANGEL, Cláudia. “O cinema contemporâneo de Juiz de Fora, tendências e perspectivas”. In: BRUM, Alessandra; MELO, Luís Alberto Rocha; PUCCINI, Sérgio. Cinema em Juiz de Fora. Juiz de Fora: Editora UFJF, no prelo.
ROGERS, Holly. Music and sound in documentary film. New York, London: Routledge, 2015.

VOEGELIN, Salomé. Listening to noise and silence, towards a philosophy of sound art. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury, 2010.