O PROCESSO CRIATIVO NO CINEMA: UMA ABORDAGEM SOBRE O PAPEL DA MÚSICA

Edina Regina Pugas Panichi (UEL)
edinapanichi@sercomtel.com.br
Eva Cristina Francisco (UEL)
evacf1166@hotmail.com

RESUMO

Com o avanço das pesquisas sobre a gênese da criação o manuscrito literário cede espaço a outros documentos e elementos que permitem ao geneticista o estudo da origem e desenvolvimento da obra de arte. Assim, torna-se possível examinar os passos dados pelo(s) criador(es) antes que o trabalho final chegue a seu público. Isso envolve pesquisas sobre, teatro, música, cinema, obras de arte em geral e permite a investigação do processo genético como um todo. Enfocando, aqui, o cinema, por se tratar de uma obra coletiva, diversas formas de "manuscritos", podem contribuir como documentos do processo criativo para examinar como ela atinge seu produto final. Roteiros, esboços, *making of's*, copiões, cenografia, trilha sonora, entre outros, também fazem parte da obra cinematográfica em andamento. Para aqui, objetivamos desvelar algumas reflexões sobre o papel da música no filme. A trilha sonora de uma obra cinematográfica, assim como a câmera, os personagens, o cenário, etc. recriam a impressão de realidade subsidiando a sequência contínua de fatos ocorrendo em tempo real e imagens em movimento. Por meio de pressupostos da crítica genética e revelações colhidas de um *making of* consideraremos o importante papel da música, seja ela instrumental ou não, como forma do procedimento criativo do filme. Será utilizada a narrativa fílmica dirigida por Daniel Filho, *Primo Basílio* (2007), obra adaptada da narrativa literária de Eça de Queirós (1878). O que se intenta com a referida abordagem é mostrar, além da coletividade de artistas e elementos participantes do cinema, como a música pode influenciar, fazer sentir, criar e recriar uma obra aos olhos do espectador. Para que o objetivo do estudo seja alcançado, será utilizada, também, uma pesquisa bibliográfica para abordagens sobre a música no cinema e a análise de depoimentos encontrados em um dos documentos de processo do filme em questão.

Palavras-chave: Processo Criativo. Cinema. Música

1. Considerações iniciais

As pesquisas sobre a gênese da criação abarcam os processos comunicativos em sentido mais amplo. As artes em geral podem ser investigadas por meio de seus elementos que formam um todo. O estudo da gênese de uma obra possibilita o conhecimento do antes e a transformação da obra na construção de um caminho que conduz ao entendimento do produto final e, muitas vezes, de seus autorres. Nesse contexto, está a trilha sonora como um dos elementos constituintes do cinema. Ela pode atuar como linguagem dentro de um filme. Tem o poder de embalar, tocar, sensibilizar o espectador, de forma que este se envolva com a trama, muitas vezes como se estivesse vivendo a história com os personagens. Possui sua própria forma de comunicar que se inter-relaciona com o contexto no qual ela é aplicada.

2. O processo criativo no cinema

De modo geral, classificamos a música de um filme de trilha sonora. Porém, segundo Berchmans (2006, p. 19), o real significado deste termo origina-se do inglês da palavra *soundtrack* que, tecnicamente, diz respeito a todo um grupo sonoro de um filme que abarca, além da música propriamente dita, todos os outros sons e até mesmo os diálogos. Mas, na prática, a expressão "trilha sonora" é aceitável e geralmente se refere à coletânea de músicas que compõem um filme, uma novela, uma minissérie.

Ao nos depararmos com o termo *trilha sonora* não significa que estamos diante apenas da música (letra e melodia) do filme. No universo do cinema podemos contar com diversos elementos sônicos que ampliam as possibilidades criativas de realização fílmica. Tudo é audível. Segundo Chion (2011), os componentes da trilha sonora que subsidiam o processo criativo no cinema são: a *voz*, os *ruídos*, o *silêncio* e a *música*. A especificidade de cada projeto fílmico é que define a qualidade e a força narrativa de cada elemento sonoro vinculado à imagem. Para a música dedicamos uma atenção especial, já que as músicas tocadas em pontos marcantes do filme *Primo Basílio*, além da força expressiva engendrada por elas, atuam também na narratividade da história.

A *voz* é desempenhada pelo texto falado, verbal. Apresenta-se nos diálogos e no *voice over* (quando há narração além dos diálogos). Esse suporte do cinema, ou seja, o diálogo, que estabelece a fala dos persona-

gens, substancialmente em primeiro plano sonoro, é originado do teatro e integra à voz uma função dramática, emotiva, afetiva, psicológica e informativa. "A voz passa a desempenhar papel fundamental na estrutura da narrativa, possuindo a mesma relevância que a figura humana desempenha na imagem" (SOUZA, 2010, p. 52).

Os *ruídos* são os sons que não são musicais nem linguísticos. Na categoria dos ruídos eles se subdividem em: ruídos de ambiente, que se referem aos sons da natureza que fazem parte da cena, tais como trovões e sons de animais; ruídos de efeitos, que procedem de objetos participantes do cenário do filme, como buzinas, carros e explosões e os ruídos de sala que se referem a movimentos e ações dos personagens da cena, tais como passos, socos, o som de arrastar um móvel, entre outros.

O *silêncio*, como componente da trilha sonora, atua como elemento importante na narrativa fílmica. O silêncio se manifesta, muitas vezes, com o intuito de instigar o espectador que tentará prever, predizer a ação sequente ao silêncio estabelecido na cena a que assiste. "Quando o silêncio precede o som, a antecipação nervosa o torna mais vibrante" (SCHAFER, 2001, p. 355). O silêncio funciona como uma maneira de ressaltar para o espectador, situações essenciais para a compreensão que o diretor almejou para a narrativa. Quando não se ouve certos sons, que hipoteticamente complementariam a imagem, o espectador encontra-se vinculado ao estado de espírito do personagem que conduz a cena. O silêncio, intercalado entre uma ação e outra, gera a concentração do espectador em relação a tais ações. Além disso, este elemento pode possuir um valor sintático no universo audiovisual. Aplicado como elemento desprendedor entre dois eventos sonoros indicando que "em seguida, começará algo completamente diferente" (SHUN, 2008, p. 183); um valor autêntico, de acordo com a narrativa e, um valor dramático com o intuito de gerar efeitos emocionais tais como suspense, perigo, tensão, medo, solidão, reflexão.

Quanto à música, podemos dizer que ela integra um dos mais poderosos componentes da dramaticidade da produção fílmica e ocupa uma posição privilegiada na trilha sonora cinematográfica. A música como arte percorre por um sistema de criação compondo as demais artes. Sendo o meio da produção musical muito amplo, é importante que as capacidades expressivas da musicalidade sejam respeitadas e visualizadas. Muitas vezes, é a música que constitui a atmosfera emotiva da trama. Por meio dos recursos sonoros provenientes da tecnologia, como também das palavras e dizeres significativos que compõem uma música, o espectador

experimenta um grau de introspecção que pode levá-lo a se inserir no mundo da diegese aos seus olhos apresentada. Nesse contexto, "a música exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, o tom e o fraseado adaptados, isto evidentemente em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento". (CHION, 2011, p. 14)

A obra cinematográfica e a música são expressões culturais que, naturalmente, possuem valores e efeitos independentes, mas a junção destas duas obras, trabalhando em complemento uma da outra, trazem outros resultados de interpretação. A música auxilia a narrativa, os personagens, a linguagem, as ações dramáticas em si.

Os artifícios do universo dos sons são intrínsecos. A trilha sonora de um filme pode gerar significados ou despertar os significados já existentes e latentes no espectador. O efeito que a música surte na sua atuação como linguagem tem o poder de transmover a alma do espectador e fazê-lo vivenciar o drama na ficção. A música aparece no processo de criação fílmica com toda sua presença em diferentes momentos com acepções tão diversas quanto as interpretações de quem assiste ao filme. Por isso, podemos considerar esta linguagem como ambígua e sujeita a diferentes leituras, mas que se complementa e constrói significados ao se unir aos demais recursos da cinematografia. A linguagem musical se funde a esses mecanismos tecendo uma malha de componentes que formam o todo do filme.

3. As músicas do filme

No filme estudado, identificamos momentos de superioridade que a linguagem da música assume. Uma linguagem saciando outras linguagens em forma de intersecção. Falamos outras linguagens incluindo a câmera, o cenário, os personagens, o figurino, elementos que também possuem formas de comunicar. No filme, a linguagem da trilha sonora complementa, é complementada e se mostra como elemento impulsor da criação cinematográfica. Cada nota musical é minuciosamente analisada para essa intersecção. A esse respeito, o responsável pela trilha sonora do filme *Primo Basílio*, Guto Graça, complementa em um dos depoimentos que fez para o *making of*:

> Essa trilha do filme ela foi toda pré-programada usando samples de orquestra. Foi toda gravada assim. São 21 músicos de cordas e a gente tá dobrando, então, quer dizer, fora a orquestra que já foi pré-gravada, são mais 42

> músicos, na realidade, que estão tocando. É um trabalho difícil, é clássico, é extremamente bonito, extremamente delicado, e... está indo muito bem o trabalho.

Assim, a trilha sonora, composta de letra ou não, pode ser considerada como uma corrente semiótica, um signo em cadeia que dá continuidade à trama viabilizando a comunicação fílmica. Além da sonoridade orquestral, temos duas músicas marcantes que conseguem narrar parte da história do filme em forma de melodia. Duas músicas em momentos diferentes e pontuais da trama. Na primeira, *Léau a La Bouche*, que embala a dança de Luísa e Basílio, a música manifesta-se significativamente, contribuindo para a atmosfera erótica criada entre os primos. A respeito da atuação da música na linguagem fílmica, Berchmans afirma:

> Talvez a única definição suficientemente justa para a função da música no cinema, é de que, de uma maneira ou de outra, ela existe para "tocar" as pessoas. "Tocar" pode ser emocionar, arrancar lágrimas, causar tensão, desconforto, incomodar, narrar um acontecimento (...). Ela está lá por algum motivo, e ainda que não ouçamos podemos senti-la. (BERCHMANS, 2006, p. 20)

A música deve ir ao encontro das diligências e necessidades do conflito da narrativa fílmica e da interação dos personagens envolvidos. Pode-se dizer que ela é um modo repentino de atingir as pessoas emotivamente. A persuasão que a música opera sobre as pessoas é forte e está vinculada diretamente à sua autonomia como forma de comunicação. A música por si só já possui um poder significativo de comunicação emocional. O cinema é arte que depende de uma criação coletiva, mas depende de outros recursos, utiliza-se de mais significados, e, com isso, carece de outros elementos, tais como a música, o cenário, o vestuário. É acurado que a forma como o cinema demanda um elemento musical é diversificada em função de estilo, época, linguagem, história, entre outros. No entanto, geralmente o cinema precisa da música como tem a necessidade da direção de arte, da fotografia, dos atores, da cenografia.

A música "*L'eau à La Bouche*", de Serge Gainsbourg, ilustra a situação entre Basílio e Luísa naquele momento. Ela exerce função auxiliar na criação dramática, contribuindo para a cadeia semiótica engendrada por esse recurso fílmico:

L'eau à La Bouche	**Água na Boca**
Écoute ma voix écoute ma priére Écoute mon coeur qui bat laisse-toi faire Jê t'en pris ne sois pas farouche Quand me viens l'eau à labouche	Escute minha voz, escute minha súplica Escute meu coração que bate, não resista Eu te peço, não seja esquiva Quando me vem a água à boca

Je te veux confidante je te sens captive Jê te veux docile jê te sens craintive Jê t'em prie ne sois pás farouche Quand me viens l'eau à labouche Laisse toi au gré du courant Porter dans Le lit Du torrent Et dans le mien Si tu veux bien Quittons la rive Partons à la derive Jê te prendais doucement et sans contrainte De quoi as-tu peur allons n'aie nulle crainte Jê t'em prie ne sois pas farouche Quand me viens l'eau à labouche Oui jê serai calme jê saurai t'attendre Cette nuit près de moi tu viendras t'átendre Oui je serai calme jê saurai t'attendre Et pour que tu ne t'effarouches Vois jê ne prend que ta bouche.[32]	Eu te quero confiante e te sinto presa Eu te quero dócil e te sinto temerosa Eu te peço, não seja esquiva Quando me vem a água à boca Deixe-se ao sabor da corrente Levar no leito da torrente E no meu Se você quiser Deixemos a margem Vamos partir à deriva Eu te tomarei docemente e sem pressão De que você tem medo? Vamos, não tenha nenhum receio Eu te peço, não seja esquiva Quando me vem a água à boca Esta noite junto de mim você virá se estender Sim, eu estarei calmo e saberei te esperar E pra que você não tenha medo Veja, eu não prenderei tua boca.

Percebemos que o próprio título da música, *Água na Boca*, já anuncia o desejo de Basílio por Luísa. Quando na letra temos:

> Escute minha voz, escute minha súplica
> Escute meu coração que bate, não resista...,

é como se Basílio dissesse essas palavras à Luísa, tentando fazê-la ceder à sedução. "Eu te quero dócil e te sinto temerosa. De que você tem medo? Vamos, não tenha nenhum receio". Nesse trecho da música Basílio estaria solicitando a confiança da prima, revelando que ele percebia seus receios e tentando arrancar-lhe os medos.

Embora a música esteja em francês e dificilmente teríamos prestado atenção ao conteúdo da letra, mesmo porque ela não é tocada integralmente, podemos sentir a música e ajustá-la à cena exibida. Não podemos deixar de considerar que a música caracteriza-se como um todo composto por letra e melodia. O erotismo vem não só da letra, mas da melodia também e essa combinação dá o efeito, embora a letra, às vezes, não seja compreendida. "No processo de criação, o criador caminha do caos para a ordem. A música, deste modo, serve de auxílio nessa busca pelo cosmos, pela ordem." (SALLES, 1990, p. 138).

[32] Tradução feita pela Professora Viviane Araújo Alves da Costa Pereira, graduada em Letras/Francês e Mestre na área de Literatura.

A trilha sonora do filme, elaborada por Guto Graça Melo, também foi baseada nas músicas dos anos 1950/1960, incluindo, além da L'eau a La bouche, as músicas de Bossa Nova: *Saudades do Brasil*, por Antônio Carlos Jobim e *Apelo*, por Vinícius de Moraes. O movimento Bossa Nova ficou associado ao crescimento urbano brasileiro - impulsionado pela fase de desenvolvimento da presidência de Juscelino Kubitschek (1955-1960) – pois se iniciou para muitos críticos quando foi lançado, em agosto de 1958, ano em que se passa a história do filme, um compacto simples do violonista baiano João Gilberto (considerado o *papa* do movimento), contendo as canções *Chega de Saudade* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes) e *Bim Bom* (do próprio cantor). O termo "bossa" era uma gíria carioca que, no fim dos anos cinquenta, significava 'jeito', 'maneira', 'modo'. Quando alguém fazia algo de modo diferente, original, de maneira fácil e simples, dizia-se que esse alguém tinha 'bossa'. Em vários momentos do filme a trilha sonora se manifesta sempre de forma significativa. Algumas vezes para provocar suspense, outras para instigar a curiosidade e inferir sentidos no espectador e outras, ainda, para ajudar a contar a história como é o caso da música francesa analisada acima e a canção *Apelo*. A música surge, nesses momentos, como componente impulsor da criação de uma forma geral. A música *Apelo* foi escolhida para finalizar o filme com muita emoção. Ela é tocada durante as últimas filmagens da trama:

Apelo

Ah! Meu amor não vás embora
vê a vida como chora
Vê que triste esta canção
Não eu te peço não te ausentes
pois a dor que agora sentes
Só se esquece no perdão

Ah! Meu amado me perdoa
pois embora ainda te doa
A tristeza que causei
Eu te suplico não destruas
tantas coisas que são tuas
Por um mal que já paguei

Ah! Meu amado se soubesses
da tristeza que há nas preces
Que chorar te faço eu
Se tu soubesses do momento
quanto ao arrependimento
Como tudo entristeceu

Se tu soubesses como é triste
eu saber que tu partiste
Sem sequer dizer adeus

Ah! meu amor tu voltarias
e de novo cairias
A chorar nos braços meus

Nas vozes de Dick Farney e Claudete Soares, a música é cantada como se fosse um diálogo entre Jorge e a esposa. Quando, na 1ª estrofe, o cantor diz: *"Ah! meu amor não vás embora, vê a vida como chora, vê que triste essa canção*", sugere que Jorge dizia essas palavras a Luísa quando esta agonizava, momentos antes de sua morte. Já em seguida, na segunda estrofe, Claudete Soares toma as palavras cantando: "*Ah! Meu amado me perdoa, pois embora ainda te doa a tristeza que causei...".* Esse trecho é cantado como se fossem as palavras de Luísa, lamentando e pedindo perdão ao marido. No próximo trecho: "*Eu te suplico não destruas tantas coisas que são tuas por um mal que já paguei*", o cantor retoma a música como se fosse Jorge implorando que Luísa fosse forte, que suportasse, ou seja, que não destruísse a vida, as coisas que eram dela, já ele já tinha pagado pelo mal da esposa, sofrendo devido à traição e a doença dela.

Na próxima estrofe, a cantora retoma as palavras: *"Ah meu amado se soubesses da tristeza que há nas preces que chorar te faço eu. Se tu soubesses do momento quanto ao arrependimento*, como tudo entristeceu." Estas palavras seriam atribuídas à Luísa, desabafando a tristeza que sentia bem como todo o arrependimento por ter traído o marido.

Nas últimas estrofes da música, Dick Farney canta: *"Se tu soubesses como é triste eu saber que tu partiste sem sequer dizer adeus. Ah! Meu amor tu voltarias e de novo cairias a chorar nos braços meus*". Esse último trecho remete às palavras de Jorge, como se ele falasse à Luísa, já morta, que se ela soubesse da tristeza e revolta do marido em relação à sua morte, voltaria para viver com ele.

É possível constatar que no processo criativo do cinema, a trilha sonora se apresenta como inspiradora e tem o poder de tocar o espectador, mexer com as emoções. Ela é parte de um processo que desencadeia outro processo, isto é, o da criação cinematográfica. A trilha sonora cria o clima que o diretor busca para a criação, climas de tensão, de paixão, de melancolia, que compõem os diferentes momentos de clímax do filme.

Desse modo, a música deve ir ao encontro do conflito da história e da inter-relação dos personagens e, ao assistir ao filme, percebemos que ela conduz os movimentos dos personagens transmitindo ao espectador o clima de paixão e sedução, no caso da música *L'eau a La Bouche*, e de desespero e dor, além do arrependimento, no dueto da música *Apelo*. Os efeitos proporcionados pela melodia funcionam como elemento de elo entre os personagens, como também entre o espectador e a história. Segundo Salles (1990), existe uma transição do mundo da criação para o mundo criado (o da ficção) cruzando o mundo real do artista, que neste caso é o diretor, isto é, realidade e ficção que se confundem ou se complementam de forma que a música seja trabalhada no âmbito da simbologia, da significação.

Enquanto a música é cantada, ao final do filme investigado, a câmera filma a imagem da casa de Jorge e Luísa, que vai se modificando no decorrer da canção. No início da música, a casa é filmada em sua imagem original, como no início do filme. A câmera focaliza a imagem em ângulo centralizado, dando a ideia do começo da história, quando a vida do casal ainda estava estabilizada. Na sequência da filmagem, percebemos que a imagem da casa vai, gradativamente, perdendo a cor, como se fosse ficando envelhecida, sugerindo que aquela casa já fazia parte do passado, de um tempo que não voltaria mais. Enquanto a música *Apelo* é tocada, a câmera, num *traveling* para trás, vai se afastando da casa e ela se torna, paulatinamente, como uma foto envelhecida, dando a ideia de tristeza, de passado, de uma época feliz que seria impossível de ser reconstituída. E, já no final da música, a câmera se afasta mais da imagem centralizada e vemo-la praticamente irreconhecível, como se o tempo tivesse apagado a história de um casamento estável. A filmagem da casa torna-se, agora, uma simples fotografia envelhecida, aparentemente danificada pelo tempo e, ao fundo, um plano escuro insinua a tristeza, a escuridão e uma época irrecuperável.

Nessas cenas finais temos a combinação de um elemento visual com um sonoro, que pôde simbolizar o desfecho infeliz da trama, ilustrando o sincretismo da linguagem cinematográfica, que funde elementos diversos numa única tomada, mostrando assim seu poder de comunicação. A linguagem musical nas últimas cenas é fundamental para um desfecho que atua como propulsor de emoções no espectador. A intersecção dos elementos imagem e som recria e reconta a história de forma melancólica, fazendo com que vivenciemos o filme como um todo em seus úl-

timos momentos. Por isso também que a música toda[33] foi tocada em dueto e expressivamente.

Segundo Berchmans (2006) não há parâmetros específicos para aplicar a música ao cinema. Ela colabora substancialmente com o filme de forma dinâmica e instigante. Isso ocorre porque desde o início da montagem do filme, muitos profissionais interferem criativamente no que vai ser o longa-metragem após a edição. O roteirista, o diretor, o produtor, o editor de som, algum autor, todos, de uma forma ou de outra, atribuem influentemente no resultado final que a música surte em um filme. Vimos, por meio da análise das músicas acima, que elas são tocadas em pontos cruciais da narrativa, os quais foram escolhidos com cuidado para que o espectador fosse atingido emocionalmente.

A música exerce um papel psicológico e de linguagem que atua como ferramenta dramática, amplamente utilizada por diretores. Ela tem a força de manipular a reação emocional do espectador. Por meio da música, procura-se elevar a experiência do receptor, sensibilizar imoderadamente, tentar transmutar a história dos personagens numa experiência inesquecível e impactante. Por isso também que podemos dizer que esse recurso no cinema é um componente utilizado em função da imagem. Para esse respeito, ao voltarmos à nossa análise, qual seria o efeito de *L'eau a La bouche* se ela não tivesse sido tocada no momento em que Basílio e Luísa dançavam? Ou mesmo, a *Apelo*, não provocaria a comoção que provocou se não estivesse interseptada à imagem da casa de Jorge e Luísa que se desalenta a cada nota musical, a cada verso cantado. Atestamos essas afirmações com um depoimento dado pelo diretor Robert Grieve aos autores Seger e Whetmore (2009), para a obra *Do Roteiro para a Tela*:

> Ao escolher os sons, tento pensar em algo que acrescente um tom psicológico à história sem chamar muita atenção para si mesmo. Devemos operar num nível subliminar e realçar a atmosfera que o diretor e o roteiro determinam. (SEGER & WETHMORE, 2009, p. 201)

4. Enfim

Assim, ao ouvir a trilha sonora do filme *Primo Basílio*, em especial as músicas aqui analisadas, percebemos que ela foi essencial. O fil-

[33] O dueto aplicado na música *Apelo* resume a tragédia que deu o desfecho ao filme. A música é tocada do começo ao fim para surtir este efeito.

me basicamente se apoia sobre ela. Além das músicas com letras e melodia percebemos sons unitários que significam algo em algum momento. Por exemplo, o som da buzina na porta da casa de Luísa quando ela esperava ansiosamente pelo primo. Este som foi utilizado somente para instigar o espectador a pensar que finalmente Basílio chegara, no entanto isso não acontecera. Vemos o desespero de Luísa a olhar pela janela e seu ar de decepção ao perceber que a buzina era de outro carro qualquer, não de seu primo.

Enfim, pudemos perceber que, no filme, imagem e som caminham interseccionadas, uma baseando-se na outra, o que comprova a ideia da cadeia semiótica contínua que se estabelece em forma de rede na criação cinematográfica. No filme *Primo Basílio* a linguagem da música é transportada para a linguagem audiovisual. O resultado dessa transmutação de linguagens se concretiza no produto final e coloca essa forma de comunicar que a música exerce no papel de semiose no processo criativo do cinema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERCHMANS, Tony. *A música do filme, tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema*. São Paulo: Escrituras, 2006.

CHION, Michel. *Música*: médias et tecnologia. Lisboa: Instituto Jean Piaget, 1997.

_____. *A audiovisão*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

MARTIN, Marcel**.** *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

SALLES, Cecilia A. *Criação em processo*: Ignácio de Loyola Brandão e Não verás país nenhum. 1990 – Tese (doutorado). PUC/SP, São Paulo.

SCHAFER. R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP, 2001.

SEGER, Linda; WHETMORE, Edward J. *Do roteiro para a tela*. São Paulo: Bossa Nova, 2009.

SHUN, Lawrence Rocha. *O áudio não-linear na hipermídia*. 2008. – Tese (doutorado). PUC/SP, São Paulo.

SOUZA, J. B. G. *Procedimentos de trabalho na captação de som direto nos longa-metragens brasileiros Contra Todos e Antônia*: *a técnica e o espaço criativo.* 2010. – Tese (doutorado). USP/SP, São Paulo.