



## **À beira da piscina, à beira do quadro A utilização do som *off* e a construção de tensão na obra de Lucrecia Martel<sup>1</sup>**

Natalia Christofolletti BARRENHA<sup>2</sup>  
Antônio Fernando da Conceição PASSOS<sup>3</sup>  
Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP

### **RESUMO**

Este trabalho analisará o som *off* em trechos dos filmes *O pântano*, *A menina santa* e *A mulher sem cabeça*, da cineasta argentina Lucrecia Martel, em cuja obra o som detém papel significante na produção de sentido. Aqui, o som é tratado como elemento autônomo do filme e constituinte da narrativa como experiência diegética, não mais submetido à imagem. Propõe-se um estudo analítico-interpretativo dos filmes, os quais são tomados como textos, e que serão desconstruídos e reconstruídos para se proceder à análise.

**PALAVRAS-CHAVE:** som no cinema; Lucrecia Martel; cinema argentino.

### **TEXTO DO TRABALHO**

#### **1. O SOM NO *NUEVO CINE ARGENTINO* E EM LUCRECIA MARTEL**

A primeira filmagem realizada na Argentina remonta ao ano 1897, na esteira do nascimento mundial do cinema. Entretanto, foi no começo da Primeira Guerra Mundial que o cinema argentino começou a surgir como um meio de exibição massivo (PERELMAN; SEIVACH, 2004). Passando pela *Edad de Oro*, da década de 30, pela crise dos negativos no fim dos anos 40, pelo *underground* dos 60 e pelas mordanças da ditadura na década de 70; nos anos 80, o cinema argentino floresceu, e voltou a entrar em crise com o colapso econômico que o país sofreu no início da década de 90.

Na última década do século XX, o cinema argentino renasceu como *Nuevo cine argentino*, com autores e obras muito diferentes dos apresentados na década anterior. O aumento progressivo do número de estudantes de cinema e a aquisição generalizada de aparelhos digitais, importados no período de paridade peso-dólar, foram alguns dos

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no NP Audiovisual do IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Este artigo é resultado do trabalho final da disciplina *Seminários avançados II: Os diários de viagens dos artistas latino-americanos*, ministrada pela Profa. Dra. Andrea Molfetta no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp no primeiro semestre de 2009.

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas. E-mail: natibarrenha@hotmail.com.

<sup>3</sup> Orientador do trabalho. Professor do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas. E-mail: fernandopassos@iar.unicamp.br.



fatores que propiciaram o desenvolvimento prolífico do cinema na Argentina. A nova lei do cinema, de 1995, também foi fundamental para esse renascimento. Por meio dela, realizaram-se mudanças na legislação cinematográfica, promovendo a regulamentação da atividade no país e aumentando expressivamente os fundos para fomento - além de mudanças políticas no INCAA (*Instituto Nacional de Cine e Artes Audiovisuales*), que assumiu o compromisso com a distribuição dos filmes nacionais. Outra das iniciativas do instituto consistiu na premiação do ciclo *Historias Breves*, compilação de curtas-metragens de diretores iniciantes. Da sua primeira edição, em 1995, saltaram nomes auspiciosos como os de Lucrecia Martel - objeto deste trabalho - e Daniel Burmán, Pablo Trapero, Adrián Caetano, entre outros. Apesar do crescimento, o cinema no país ainda está distante de consolidar-se como uma indústria cinematográfica, devido principalmente ao pouco apoio estatal, ao caráter independente da maioria das produções e dos subsídios fornecidos em sua maioria por instituições internacionais.

O *Nuevo cine argentino* faz um cinema de experiência cotidiana que, comparado ao otimismo das vanguardas estéticas e da militância política dos anos 60 e à denúncia dos anos 80, pode parecer menos comprometido. Porém, a todo o momento a situação argentina vivida pelos jovens cineastas é colocada em cena e questionada. Tanto as gerações de cineastas argentinos dos anos 60 e 80, quanto os realizadores do *Nuevo cine*, foram fortemente influenciados pela *nouvelle vague*, pelo neo-realismo italiano e pelo teatro popular, mantendo vivos o realismo social e um viés politizado. Entretanto, apesar das semelhanças com seus antecessores, os filmes do *Nuevo cine argentino* carregam um incremento formal possibilitado pela formação artística e técnica profissionalizada, e pela abertura de campos de trabalho na área de cinema no país.

Fundado em princípios heterogêneos devido à variedade e diferença das propostas estéticas e temáticas de seus realizadores, o *Nuevo cine argentino* caracteriza-se principalmente por:

Filmar conflitos pessoais, da esfera do indivíduo, pequenas histórias da geografia íntima, nas quais sentimos o impacto da crise nacional, e quase sempre a apatia e a perplexidade em que ficou imersa a população. Os filmes são expressão de um questionamento existencial diante da perda, da desagregação social. (MOLFETTA, 2008: 177)

Nota-se uma tendência à rejeição ao revisionismo histórico: o realismo elaborado por este cinema possui um tom mais experimental (MOLFETTA, 2008).



Gonzalo Aguilar também destaca algumas peculiaridades presentes nos filmes argentinos da última década:

Finales abiertos, ausencia de énfasis, ausencia de alegorias, personajes más ambiguos, rechazo al cine de tesis, trayectoria algo errática de la narración, personajes zombies inmersos en los que les pasa, omisión de datos nacionales contextuales, rechazo de la demanda identitaria y política: todas estas decisiones que, en mayor o menor medida, se detectan en estos films, hacen a la opacidad de las historias, que en vez de entregarnos todo digerido abren el juego de la interpretación. (AGUILAR, 2006: 27)

Entre os aspectos que fazem os filmes do *Nuevo cine argentino* diferentes de seus antecessores, um dos mais cruciais diz respeito ao tratamento dado ao som<sup>4</sup>. Ao contrário do que ocorria nos anos 80 (quando a sonorização estava submetida à tarefa de completar a narrativa), nos anos 90 o som adquire maior autonomia e não está necessariamente destinado a um tratamento que o subordina às imagens (AGUILAR, 2006). Lucrecia Martel e Martín Reijtman, por exemplo, destacam-se devido ao uso que fazem do som (e da ausência dele) em suas obras.

Neste trabalho, propomos analisar o som nos filmes de Lucrecia Martel, os quais trabalham o som como uma matéria significante, que tem autonomia com relação à imagem, ou que a dota de novas dimensões.

A diretora privilegia o som como elemento mais forte que a própria imagem e faz da voz humana e dos barulhos do ambiente as marcas estéticas do filme. Propõe, assim, uma estética sonora, em detrimento de uma estética puramente visual. (...) A utilização do áudio, por vezes, dissociado da imagem, funciona como um mecanismo de adensamento de uma tensão, de um sentimento. (...) Os personagens veem e sentem coisas que não aparecem na tela, obrigando o espectador a imaginar. A diretora pontua essas ausências com sons, em grande parte dos casos. (...) É o desenvolver máximo de uma estética cinematográfica que privilegia o áudio. (REBOUÇAS, 2006)

Na obra de Martel, o som não é só um complemento estético para os filmes, como fornece novas formas de se narrar e enriquecer o cinema. Segundo ela,

---

<sup>4</sup> Os elementos sonoros dos quais se fala referem-se tanto à música quanto aos diálogos, ruídos e silêncio.



O som é uma vibração. Por isso, é algo invisível que chega aos ouvidos, chega à pele - é tátil. Essa qualidade tátil do som é uma coisa privilegiada. No cinema há a possibilidade de estar tocando todo o corpo, diferente do papel ou de qualquer outra arte. O cheiro, tudo que é tátil, tudo que é físico, é mudado pela percepção do som<sup>5</sup>.

Dessa maneira, Lucrecia enfatiza o som como o maior responsável pela característica sensitiva de seus filmes. Ela afirma, por exemplo, que “durante as filmagens de *O pântano* fazia muito frio; porém, ao ver o filme, é passado um forte desconforto devido à sensação de calor – sensação esta causada pela utilização do som”<sup>6</sup>. Além disso, o som também atua como um importante produtor de tensão, destacando-se as sequências nas quais o som *off* desempenha esta função, de maneira a suscitar no espectador ansiedade e curiosidade quanto ao que ocorre além (e nas bordas) do quadro.

(...) Não é o sonoro que inventa o extra-campo, mas é ele que o povoa e preenche o não-visto com uma presença específica. (...) o extra-campo remete a um espaço visual, de direito, que prolonga naturalmente o espaço visto na imagem: então o som *off* prefigura aquilo de onde ele provém, algo que logo será visto, ou que poderia ser visto na imagem seguinte. (DELEUZE, 1990: 278).

Assim sendo, propõe-se um estudo analítico-interpretativo da obra de Martel do “ponto de vista” do som *off* – o qual será tratado como um elemento expressivo autônomo do filme e constituinte da narrativa como experiência diegética -, através da análise textual de trechos de seus três longas-metragens: *O pântano* (*La ciénaga*, 2001), *A menina santa* (*La niña santa*, 2004) e *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, 2008). Discorrer-se-á apenas sobre um dos materiais constituintes do cinema, o som, muito embora sempre estarão presentes referências às imagens que acompanham estes sons.

## 2. A ANÁLISE TEXTUAL

A ideia de “texto” classifica o cinema não como uma imitação da realidade, mas como um artefato, o qual transmite suas significações a partir de estruturas narrativas e

---

<sup>5</sup> Entrevista realizada com a cineasta em 03 jul. 2008.

<sup>6</sup> Idem.



de bases visuais e sonoras. A análise textual, através de um conjunto de operações aplicadas a um objeto (texto) em sua decomposição e recomposição, busca identificar os componentes de sua arquitetura, seus movimentos, sua dinâmica, ou seja, seus princípios e mecanismos de construção e funcionamento. A análise textual trata o cinema como algo verossímil, segundo a concepção de Barthes de que “O verossímil não corresponde fatalmente ao que foi (isto cabe à história) nem ao que deve ser (isto cabe à ciência), mas simplesmente ao que o público acredita possível, e que pode ser bem diferente do real histórico ou do possível científico” (BARTHES, 1970: 191). Dessa maneira, a análise textual caracteriza o cinema como uma composição simbólica que permite a relação do espectador em graus de proximidade e afastamento do "real". Barthes faz duas distinções a respeito disso:

A “obra” é definida como a superfície fenomênica de um objeto, por exemplo, o livro que alguém segura na mão, ou seja, um produto finalizado veiculando um significado intencional ou preexistente. O “texto” é definido como um campo metodológico de energia, uma produção absorvendo escritor e leitor de forma conjunta. (STAM, 2006: 209)

Barthes também distingue os textos em “legível” e “escrevível” – ou melhor, descreve as abordagens “legível” e “escrevível”. Na abordagem legível, há o favorecimento das ideias buscadas e pressupostas em textos clássicos (como, por exemplo, a sequência linear e o realismo convencional) e se estabelece a passividade do leitor e a autoridade autoral. Já a abordagem escrevível estimula e provoca um leitor ativo, transformando seu consumidor também em um produtor, promovendo um jogo infinito da significação (BURGOYNE; FLITTERMAN-LEWIS, STAM, 1999). O uso do som nos filmes de Lucrecia permite um estudo detalhado das inúmeras flexões de sentido para as quais os elementos sonoros são produzidos, e esta heterogeneidade favorece o desdobramento de formas diversas de interpretação e participação do leitor. Assim, somado ao seu forte caráter autoral, em uma primeira leitura, podemos considerar os filmes de Martel textos escrevíveis. Porém, o som, na obra da cineasta, pretende conduzir o imaginário do espectador, levando-o às sensações propostas por Lucrecia e inscrevendo-se mais como um texto legível.



Já Metz assinalou duas tarefas complementares na análise textual, as quais dialogam: a teoria do cinema (o estudo da linguagem cinematográfica *per se*) e a análise fílmica:

a análise textual explora a rede de códigos cinematográficos (movimento da câmera, som *off-screen*) e extracinetográficos (binarismo ideológicos como natureza- cultura, masculino-feminino) encontrados em uma série de textos ou no interior de um texto individual. Todos os filmes, para Metz, são campos mistos; todos empregam códigos cinematográficos e não-cinematográficos. (STAM, 2006: 210)

Dessa maneira, a formulação de Metz também situa a análise textual no processo de criação (STAM, 2006), ponto crucial deste trabalho, na medida em que entre a arquitetura sonora e o universo da imagem propriamente dito existe uma unidade audiovisual, uma íntima conexão, a qual traduz a própria concepção relacional do processo criativo cinematográfico.

A partir disso, a análise partirá da decupagem/desconstrução dos trechos analisados, seguida de sua exegese, e levando em conta o processo criativo e o caráter legível dos “textos” de Martel.

## 2.1. ANÁLISES DOS FILMES

### **Catástrofe anunciada: *O pântano***

O primeiro longa de Lucrecia, *O pântano*, compõe-se de uma trama simples: durante um verão, duas famílias passam o tempo em uma fazenda fora da cidade. Entre a decadência das tradições familiares e o desconforto de um intenso verão, a imagem é impregnada por uma dimensão sensitiva, enquanto o som *off* é valorizado, acompanhado da ausência de trilha musical e do uso de ruídos e silêncio da água (OUBIÑA, 2006).

A sequência analisada faz parte dos primeiros minutos do filme – começa em 5’03” e termina em 5’36”. Ela tem início com Mecha – a dona da casa de campo onde se desenvolve maior parte da ação - recolhendo as taças vazias de seus visitantes, os quais estão à beira da piscina. Mecha e todas as outras pessoas em cena estão bêbadas. A embriaguez dos personagens já havia sido notada na sequência anterior. Porém, nesta



sequência, essa afirmação é reforçada devido aos movimentos implementados pela câmera, que desliza desorientada acompanhando Mecha (ora aproximando-se, ora distanciando-se um pouco dela, deixando-a em plano médio ou americano a maior parte do tempo), enquanto vários cortes fazem com que um plano seja muito parecido ao seu anterior devido à pequena variação de ângulo que sofre a câmera (que não está fixa, pois realiza movimentos bem soltos, como que também embriagada) – desrespeitando a “regra dos 30°”<sup>7</sup>, o que causa uma sensação de desconforto e de vertigem. Vai-se criando uma tensão devido à grande quantidade de taças que Mecha acumula em suas mãos. Ela se desequilibra por um momento. O tilintar que vem do vidro faz com que as taças pareçam delicadas, aumentando a sensação de que em algum momento algo acontecerá a elas enquanto nas mãos da atordoada Mecha. Como anunciado pelo som, Mecha finalmente cai, derrubando as taças.

Não se vê o tombo de Mecha e o que aconteceu a ela – ela sai do quadro, deixando as árvores e o céu ao fundo, e em seguida corta-se para um plano de detalhe da taça rompendo-se ao chão. À beira da piscina, ninguém vai a seu socorro: todos os personagens limitam-se a olhá-la, como se nada grave tivesse ocorrido. Através de uma montagem em paralelo, o som das taças quebrando-se chega ao quarto onde estão as filhas de Mecha, Vero e Momi, com uma intensidade bem maior do que no local onde ocorreu o acidente. Geralmente, Martel utiliza o som com um volume bem superior ao naturalista (correspondente ao de uma situação verossímil). Porém, nesta cena, ela leva isso ao extremo quando aumenta mais ainda o volume do som em um outro espaço que não aquele cuja ação ocorreu.

Em seguida, tem-se a impressão de que o som das taças quebrando-se na beira da piscina poderia estar abafado, e que isso se deve ao fato de Lucrecia querer dar ao som a mesma dimensão que deu à imagem no início da sequência: a de embriaguez, ou seja, de que aquele era o ponto de escuta dos participantes da cena, os quais estavam embriagados.

As reações que os sons provocam em cada ambiente também são distintas. Observando-se as pessoas à beira da piscina, o espectador se tranquiliza, e pode pensar que realmente nada ocorreu. Porém, as meninas assustam-se com o som e, devido a seu alto volume, o espectador também se assusta. Dessa maneira, o som ouvido no quarto

---

<sup>7</sup> “Regra dos 30°”: Se um personagem aparece em dois planos sucessivos e muito semelhantes, a diferença entre o primeiro plano e o segundo deve ser um ângulo acima de 30°, pois só assim se terá uma percepção efetiva da mudança do ponto de vista, justificando o corte. O não-cumprimento da “regra” causa desconforto e confusão no espectador, como ocorre com a sequência analisada.

das meninas como que “desperta” o espectador do quadro de ebriedade no qual Lucrecia o havia colocado, criando uma tensão a respeito do que aconteceu com Mecha.

Há outro trecho no qual o som *off* é utilizado de maneira muito significativa: de 33’33” até 33’56”. Nesta sequência, os meninos, que estão caçando no morro, deparam-se com a vaca morta, atolada no pântano, e decidem atirar nela. Neste momento, Luciano aproxima-se da vaca, colocando-se entre ela e a mira das armas dos meninos, que pedem para que ele saia dali. A câmera mexe muito, como que desestabilizada, tendo as costas, principalmente a nuca, de Luciano em plano próximo, frente à vaca situada ao fundo: afigura-se que a arma mira o mesmo que a câmera, compondo-se talvez na subjetiva de um dos meninos que carrega uma das armas. Luciano não dá ouvidos às advertências, e os outros garotos engatilham as armas. Mais uma vez, o som (*in*) das armas sendo engatilhadas é mais alto que o normal. O ritmo acelerado da montagem dos curtos planos detalhes em que as armas são engatilhadas dão mais ainda a impressão de um acidente inevitável. Isso chama a atenção de Luciano, que olha para trás. Logo depois, a câmera segue por poucos segundos para um plano próximo de Momi (que observava tudo desde o início, e que tem uma expressão assustada) e, em seguida, para um plano geral do morro, quando se ouve o estampido de um tiro, carregando o momento de tensão, devido ao fato do espectador desconhecer se Luciano manteve-se ou não na linha de tiro dos garotos.

### **À flor da pele: *A menina santa***

*A menina santa*, segundo longa da cineasta, possui uma atmosfera mais lírica. A trama se desenvolve em uma provinciana cidade onde a religiosidade (que possui papel significativo para a diretora) e o despertar da sexualidade constituem o alicerce para o desenvolvimento da narrativa.

Na sequência analisada (38’32” a 38’50”), Amália está na casa de Josefina, à mesa, escrevendo, juntamente com ela e com sua irmã, enquanto a mãe de Josefina e outra mulher conversam, atrás de Josefina, em segundo plano. Amália cochicha a Josefina que recebeu uma missão, referindo-se à sua vocação. Josefina se surpreende e pergunta se ela teve um sinal. A conversa, até aqui, segue no esquema campo/contracampo. Após a pergunta de Josefina, há um estrondo fora de campo (*off*). Todos têm um sobressalto e, assim como o espectador, não sabem o que é aquele som, carregando a cena de tensão. A câmera mantém-se fixa nos rostos espantados dos personagens, que



olham todos para a mesma direção – da onde provém o som. A ansiedade da cena é maior pois, além do desconhecimento sobre o que havia provocado o estrondo, há a dúvida com relação ao fato de aquele som ser o sinal tão esperado por Amália, e há poucos segundos questionado por Josefina.

Em outro momento – de 28’13” a 29’31” -, Amália, Josefina e uma amiga vão até a estrada para ver o local de um acidente, sobre o qual elas tiveram conhecimento através de uma lenda popular. Elas observam o local e, alguns segundos depois, se empurram, fazendo com que Josefina escorregue para o matagal à beira da estrada. Josefina faz uma brincadeira, falando que vê uma mão no local. Amália e a outra garota gritam e saem correndo, deixando Josefina para trás. Quando elas correm, atravessando a estrada, há um som muito alto de buzina, como que interpelando as meninas para o perigo, e causando uma tensão no espectador, que somente no próximo plano, após um *jump cut*, pode ver as meninas do outro lado da estrada e um caminhão passando muito próximo a elas. Aí começa uma montagem em paralelo com a corrida das meninas pelo mato – de um lado, Josefina, e, de outro, Amália e a amiga, que são seguidas pela câmera, a qual, na maior parte do tempo, está bem próxima das costas e cabelos desgrenhados das garotas. Elas gritam, ainda brincando, mas Josefina não consegue alcançá-las, e entra em pânico. A sensação de perigo, que se iniciou com a buzina do caminhão cortando a estrada, é complementada por som de tiros, dos quais não se sabe a proveniência. A câmera segue as meninas, muito trêmula e agitada, e a sequência possui muitos cortes (montagem acelerada), o que impulsiona ainda mais o ritmo da ação em direção a uma situação tensa. A amiga identifica o som *off* como tiros, porém, isso não diminui a tensão sobre o que pode acontecer às meninas (pelo contrário) – e a brincadeira transforma-se em uma situação de medo e perigo principalmente através dos sons *off*.

### **Pisando em ovos: *A mulher sem cabeça***

*A mulher sem cabeça*, terceira produção de Martel, dividiu os críticos que viram em Lucrecia uma mudança: com um filme mais denso, a cineasta coloca o foco em um só personagem e seus devaneios pessoais após um acidente. A história se desenvolve quando uma mulher atropela “algo” em uma estrada. Depois do acidente, ela passa a viver em um clima atordoante e de delírio interior. Em *A mulher sem cabeça*, o silêncio tem papel importante, e nota-se pela primeira vez na obra da cineasta a utilização de



uma trilha sonora. O som *off* está quase sempre presente, e o tempo todo contribui para o adensamento de tensão e para um “mergulho” no estado de perturbação no qual se encontra Vero, a protagonista. Um exemplo disso são os constantes *bips* e toques de celulares que permeiam a narrativa.

Outro exemplo dá-se na sequência que vai de 37’26” a 37’50”. Vero tenta recuperar sua vida normal, e é a primeira vez desde o acidente que ela é vista sorrindo, podendo inferir-se que já está “tudo bem”. Porém, enquanto ela caminha em um campo, aproximando-se da câmera, o som *off* de um choque – presume-se que seja uma bola que bate fortemente contra o alambrado – como que a desperta novamente para o acidente, e ela para assustada. O som (que também é mais alto que o volume naturalista) só chama a atenção dela, de forma que não atrai nenhuma das outras pessoas presentes na cena. Ela para e, tomada em plano médio, fica olhando para a direção de onde vem o som, e não podemos ver o que ela vê; ver o que provoca um desconforto nela - senão só alguns segundos depois, através de um *raccord* de direção de olhar. Este som, que inquieta ao espectador, como que traz de volta toda a aflição de Vero, que a partir daí confina-se em seu atordoamento – sensação compartilhada por quem assiste ao filme.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os ruídos podem determinar o sentido de certas cenas. Eles exprimem a essência elementar de um lugar ou de uma emoção sob forma audível. Nos três filmes analisados, é fundamental o tratamento do som *off*, porque é no fora de campo - e através dos sons - que se constrói a maioria das situações inquietantes que constituem o clima opressivo presente nos textos. Gera-se assim uma tensão que aumenta e insiste, sufocando ainda mais o já asfixiante clima do relato: todos os sons *off* parecem estar ali para ativar a constante sensação de perigo latente.

Corolariamente, el encuadre es lo que instituye un fuera de campo, reserva ficticia de la que el filme extraerá, cuando sea necesario, los efectos necesarios para sua reactivación. Si el campo es la dimensión y la medida espacial del encuadre, el fuera de campo es su *medida temporal*, y no solo de forma figurada: los efectos del fuera de campo se despliegan en el tiempo. El fuera de campo como lugar de lo potencial (...) (AUMONT, 1989 *apud* GAUDREAU; JOST, 1995: 95)



Dessa maneira, o som *off* nos filmes de Lucrecia Martel antecipam as situações, potencializando-as através dos episódios tensos elaborados pelo uso dos elementos sonoros.

Além disso, incita-se o espectador a participar da ação – porém, de maneira guiada, devido ao caráter legível dos textos -, pois os personagens de Lucrecia Martel possuem o mesmo saber desse espectador: na maioria das situações aqui descritas, por exemplo, eles desconhecem a proveniência dos sons e também sofrem da ansiedade que toma aquele que vê o filme.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Gonzalo. **Otros mundos**: Un ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy; STAM, Robert. **Nuevos conceptos de la teoría del cine**. Barcelona: Paidós, 1999.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FLORES, Virginia Osório. **O cinema**: uma arte sonora. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

GAUDREAU, André; JOST, François. **El relato cinematográfico**. Cine y narratología. Barcelona: Paidós, 1995.

MOLFETTA, Andrea. Cinema Argentino: A representação reativada (1990-2007). In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Org.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

OUBIÑA, David. **Estudio crítico sobre La ciénaga, de Lucrecia Martel**. Buenos Aires: Pic Nic, 2006.

PERELMAN, Pablo; SEIVACH, Paulina. **La industria cinematográfica en la Argentina**: Entre los límites del mercado y el fomento estatal. Buenos Aires: CEDEM - Centro de Estudios para el Desarrollo Económico Metropolitano, 2004. Disponível em: [http://www.cedem.gov.ar/areas/des\\_economico/cedem/especiales/IndustriaCinematograficaenArgentina2.pdf](http://www.cedem.gov.ar/areas/des_economico/cedem/especiales/IndustriaCinematograficaenArgentina2.pdf). Acesso em 18 jun. 2008.

REBOUÇAS, Júlia. A tensão realista de Lucrecia Martel. **Eptic: Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación**. Dossiê Especial Cultura e Pensamento, Vol. II - Dinâmicas Culturais, dezembro/2006. Disponível em: [http://www2.eptic.com.br/arquivos/Dossieespecial/dinamicasculturais/CulturaePensamento\\_vol2%20-%20JuliaReboucas.pdf](http://www2.eptic.com.br/arquivos/Dossieespecial/dinamicasculturais/CulturaePensamento_vol2%20-%20JuliaReboucas.pdf). Acesso em: 16 jun. 2008.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2006.