



Significação: revista de cultura
audiovisual

E-ISSN: 2316-7114

significacao@usp.br

Universidade de São Paulo
Brasil

Osorio Flôres, Virginia

Identidade e alteridade no cinema: espaços significantes na poética sonora
contemporânea

Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 42, núm. 44, julio-diciembre, 2015, pp.
232-253

Universidade de São Paulo
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609765819014>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



Identidade e alteridade no cinema: espaços significantes na poética sonora contemporânea¹

*Identity and alterity in
cinema: significant spaces
in contemporary sound
poetics*

Virginia Osorio Flôres²

¹ Esta é uma nova versão do texto *A desconstrução do espaço naturalista: influências de Martel no som do cinema brasileiro*, apresentado nas IV Jornadas Internacionais de Problemas Latino-Americanos JIPLA – 09/2014.

² Virginia Osorio Flôres é professora de Montagem na Universidade da Integração Latino Americana (UNILA), montadora e editora de som, autora do livro *O cinema, uma arte sonora* (Annablume, 2013).
Email: virginiaof@gmail.com

Resumo: Nem sempre o trabalho com o som nos filmes passa apenas pela questão da localização *in* ou *off* em relação à imagem. Por exemplo, o modo como Lucrecia Martel se apropria e elabora a trilha sonora – e a referência aqui é aos filmes *La ciénaga* (*O pântano*, 2001) e *La mujer sin cabeza* (*A mulher sem cabeça*, 2008) – estabelece outro tipo de observação em relação ao espaço construído pelo som e coloca em evidência outras possibilidades de leitura do próprio filme. Assim como Martel trabalha de forma singular e contundente seus espaços narrativos através do som, enfatizando a importância e a possibilidade de se usar este elemento no sentido da composição do espaço cênico e das relações com a *mise en scène*, dois exemplares da produção brasileira contemporânea – *O som ao redor* (2013), de Kleber Mendonça Filho, e *Eles voltam* (2014), de Marcelo Lordello –, se destacam pelos trabalhos com a trilha sonora. A partir da criação dos ambientes sonoros que cercam as personagens, os filmes constroem sutilmente os conceitos de alteridade e identidade, tecendo um jogo interessante de diferenças e semelhanças entre o que se vê (identidade) e o que se ouve (alteridade).

Palavras-chave: som no cinema; ambientação sonora; identidade; alteridade.

Abstract: Discussions on sound design in cinema go beyond the issue of sound-image synchronization. An example is filmmaker Lucrecia Martel's use and elaboration of the soundtrack - mainly in works such as *La ciénaga* (*The Swamp*, 2001) and *La mujer sin cabeza* (*The Headless Woman*, 2008) -, which establishes a different kind of observation in relation to the space constructed by the soundtrack and evidences other possible readings of the movie. As much as Martel's work with narrative spaces through sound is unique and bold, emphasizing the importance and the possibility of using this element in the composition of the staging space and in the relationship

with the *mise en scène*, two examples in Brazilian contemporary cinema - Kleber Mendonça Filho's *O som ao redor* (Neighboring Sounds, 2013) and Marcelo Lordello's *Eles voltam* (They'll Come Back, 2014) stand out for their use of the soundtrack. Based on the creation of soundscapes that surround the characters, the movies subtly build the concepts of alterity and identity, weaving an interesting interplay of differences and similarities between what is seen (identity) and what is heard (alterity).
Keywords: cinema sound; soundscape, identity; alterity

Introdução

Meu principal interesse de pesquisa em geral recai sobre filmes que trazem, em suas comunicações, construções abertas para o espectador, repletos de significantes e indícios. Minha pesquisa está ligada ao som cinematográfico; em como esse elemento constrói a representação do tempo e do espaço e na forma como a utilização dos sons corrobora com a estética dessas obras.

Os filmes *La ciénaga* (*O pântano*, 2001) e *La mujer sin cabeza* (*A mulher sem cabeça*, 2008), da argentina Lucrecia Martel, pertencem ao estilo a que me refiro. São filmes abertos, de uma comunicação com função emotiva. As duas obras tratam das difíceis relações entre os sujeitos e os outros; falam, portanto, de alteridade, ou da falta dela. Para trabalhar esse conceito, Martel usa, de forma original, representações com o som, construindo um espaço peculiar para suas personagens.

Outros dois filmes de um período mais recente me chamaram atenção, tanto por suas formas narrativas – também abertas – quanto pelo elaborado conceito de alteridade trabalhado, principalmente, através das construções sonoras. São os filmes brasileiros *O som ao redor* (2013), de Kleber Mendonça Filho e *Eles voltam* (2014), de Marcelo Lordello, ambas produções de Pernambuco. Esses dois projetos também trabalham de forma muito especial suas trilhas sonoras.

Nessas quatro obras, o tempo da narrativa sempre se refere ao presente imediato. O tempo do presente puro e o tempo do pensamento são as formas como

imagem e som são elaborados e apresentados ao espectador, aliados à construção dos espaços onde vivem as personagens.

Início este artigo tratando de como se dá a representação, no cinema, do tempo e do espaço presentes no que diz respeito às associações das imagens e dos sons e como esses dois elementos são apresentados ao público para representar “o aqui e o agora”. Para tanto, levo em consideração a evolução da linguagem e a forma como o recurso do sincronismo entre imagem e som, junto com o trabalho da mixagem na acomodação dos sons no espaço diegético, possibilitou o “realismo” cinematográfico. Em seguida, procuro mostrar, através de análise de momentos selecionados dos filmes de Martel, como ela trabalha o som e a imagem, destacando características em cada um dos filmes. Após os filmes de Martel, apresento as aproximações que faço entre os filmes brasileiros e os da cineasta, relacionando as formas de trabalho e apresentação do tempo e do espaço. Finalmente, articulo minhas impressões com a teoria do som como vestígio, trabalhada por Véronique Campan (1999).

Signos que elucidam o tempo presente: som sincrônico, som diegético

O cinema narrativo clássico concentra, em suas representações, uma forte tendência para ação e reação das personagens em seus enredos, descrevendo acontecimentos no presente diegético, ou seja, no presente narrado (esquema sensório-motor, imagem-movimento, em Deleuze, 1985). Diríamos que é justamente esse tempo presente projetado que prende a atenção do espectador, proporcionando a ele uma vivência duplamente atual: o encadeamento da história – repleta de situações de causas e efeitos que induzem o espectador a segui-la – que decorre diante dele em simultaneidade com o próprio tempo presente da projeção. O espectador diante do filme, vivendo seu próprio tempo presente, confundido (misturado) com o tempo presente do personagem na história. Os sons apresentados fazem parte daquela narrativa e quase sempre trabalham num sentido enfático, de reforço em relação à imagem visual, pois seu emprego – na maioria das vezes sincrônico – também tem a função de atualizar as imagens visuais, confirmando sua existência naquele presente e naquele espaço.

A sincronização faz a costura do mundo diegético, convencendo o espectador do filme de que poderia ser possível ver tudo desse mundo; a visão é limitada somente pelo que é relevante à narrativa em determinado momento. Por assim dizer, a sincronização é um meio de proporcionar clareza: sua redundância de imagem e som nos ajuda a determinar o que é relevante, porque, como regra geral, personagens e objetos com significa-

ção narrativa (seja em nível local ou global) estão sincronizados. (BUHLER et al, 2010, p. 98).³

A sincronização exerce um papel fundamental no processo de estabelecer a identificação do espectador com o filme, dando a impressão de que os sons emanam do mundo da tela (*diegesis*). Essa função é fundamental para orientar a relação do espectador com a tela e as possíveis flutuações entre sons que temporariamente têm presença fora dela. O sincronismo é a simultaneidade de acontecimentos ou fenômenos. No caso do cinema, entre os áudios difundidos pelas caixas de som e as imagens visuais em movimento que a tela mostra. A simultaneidade dessas duas ocorrências no mesmo limite de tempo e espaço (embora, na realidade da sala de cinema, advindos de pontos diferentes) produz a mesma sensação que temos ao percebermos as coisas presentes no nosso mundo.

No filme pronto, não só os sons gravados simultaneamente com as imagens filmadas (sincronismo técnico) estão ou parecem estar em sincronismo com elas – um grande exemplo disso é o método de trabalho conhecido no meio cinematográfico como pós-sincronismo, que envolve todos os sons produzidos, capturados após a produção das imagens –, mas também os sons adquiridos de outras fontes – como aqueles provenientes de arquivos de sons. Posteriormente à produção (imagem), esses sons são editados ou pós-sincronizados com a banda de imagem. Nesse período de finalização dos filmes, os sons são inseridos na trilha sonora, tendo a imagem visual como determinante dos pontos de sincronismo, como um guia. Esse processo é chamado de pós-sincronização justamente porque o sincronismo não acontece ao mesmo tempo em que é feita a captação das imagens. É um sincronismo “fabricado”, construído posteriormente, durante o processo de edição. É um elemento de poética, de expressão estética, largamente desenvolvido durante o Período clássico do cinema.

Uma relação audiovisual simples envolve som e imagem sincronizados, portanto som e imagem representados no mesmo espaço e tempo *diegéticos*. O som que se relaciona diretamente com os eventos em curso é chamado de som *diegético*. Alguns dos elementos sonoros que caracterizam os ambientes (*back grounds*) são usados para enriquecer os espaços narrados – cigarras, pássaros, trânsito, vozes ao longe, rádios, etc. – e em geral são acrescentados ao filme posteriormente. Todo som que faz parte da história no nível narrativo será, portanto, um som considerado *diegético*, sendo ele sincronizado ou não com a imagem visual. Esses sons têm suas causas justificadas pelo que estamos vendo e, mesmo que essas causas não sejam visualizadas nessas imagens, eles estão “autorizados” a acompanhá-las, porque constroem a história narrada. Em geral, todos os sons *sincrônicos* são considerados *diegéticos*.

³ Tradução nossa.

Representações do som no espaço cinematográfico clássico

O trabalho com a banda sonora na narrativa clássica, portanto, é efetuado de forma análoga ao da imagem visual, procurando imitar um ponto de escuta naturalista que se dá a partir do mesmo ponto de vista escolhido para enquadrar a imagem visual. Essa representação fica assim, em princípio: um plano geral terá um som sem muitas nuances e detalhes; tudo o que estiver longe, pouco definido no quadro imagético, será ouvido com baixa intensidade e o que estiver perto, com maior clareza. A intensidade sonora estará, quase sempre, associada ao tamanho da imagem dentro do quadro, exceto no que tange aos diálogos.

O texto proferido pelos atores no cinema tradicional é o elemento mais importante, é ele quem conduz essa narrativa. Os diálogos são sempre trabalhados com destaque e clareza em relação aos outros elementos audíveis. Se um determinado som serve para tornar clara a história, mesmo não sendo texto, também será trabalhado com alguma ênfase, ainda que não esteja em primeiro plano.

A estrutura de primeiro e segundo planos garante que figuras narrativamente importantes sejam colocadas no primeiro plano, e menos importantes, no segundo plano. Em outras palavras, as trilhas de imagem e som são arranjadas de forma que saibamos a que prestar atenção, o que é importante para que entendamos a narrativa. A clareza do primeiro plano nos dá uma sensação de onisciência: Sabemos o que é importante de uma forma que aqueles que habitam o mundo do filme não sabem. (BUHLER et al, 2010 p. 9).⁴

A profundidade sonora é uma dimensão que está intimamente ligada à dimensão espacial, pois é um critério de perspectiva. No caso do filme com som monofônico, a dimensão da profundidade é facilmente simulada. O método de trabalho no cinema clássico, em relação a essa dimensão sonora, busca uma maneira para que os sons se “acomodem” no espaço da perspectiva visual e estejam de acordo com ele. Isso é possível tanto no estágio de finalização da trilha sonora – na mixagem, quando todos os sons que comporão aquela banda podem ser ouvidos simultaneamente – quanto no processo de desenho sonoro – uma fase mais preliminar, em que é feita a escolha desses sons. No caso da finalização, trabalhando-se com as intensidades, aportando maior clareza aos sons que representariam figuras localizadas mais em primeiro plano e atenuando aquelas que se distanciam desse plano, consegue-se uma relação de profundidade adequada ao quadro clássico. Alguns recursos de expansão com câmeras de eco também são fartamente usados na mixagem.

⁴ Tradução nossa.

O que se percebe então, no cinema clássico, é que a perspectiva imagética também é apresentada ao público como um “ponto de fuga” imaginário para os sons. Esse ponto, pré-definido pelo ponto de vista escolhido pela colocação da câmera, permite que indivíduos diferentes escutem e percebam as relações audiovisuais conforme o realizador as propôs, criando uma coincidência entre a subjetividade e a intersubjetividade. Mas, de qualquer forma, essa percepção é pessoal, única, em cada um de nós, como qualidade.

Desarranjos

É interessante observar que a partir do cinema moderno principalmente, o som no espaço fílmico passa a ocupar outras possibilidades além das questões de localização *in* ou *off* em relação à imagem, trabalhando mais como elemento que aponta uma diferença entre imagem e som, e não como uma identidade entre esses elementos. Para autores como Deleuze (1985), no cinema clássico ainda não existe uma imagem – nem visual nem sonora – trabalhada como lembrança pura, uma imagem memória (BERGSON, 2010) que represente um objeto ausente, como vemos em obras de Resnais, Godard, Glauber e como podemos encontrar nos filmes mencionados de Lucrecia Martel.

Os sons nas duas obras escolhidas de Martel estão em sincronismo com as imagens visuais, são diegéticos, pois pertencem aos espaços narrados, mas suas causas não são necessariamente visíveis. Além disso, a maneira como esses sons são usados – principalmente em *La Ciénaga* - estabelece outro tipo de observação em relação ao espaço, embora o tempo esteja representado estritamente no presente vivido pelas personagens. A diretora faz com que os sons sejam percebidos e sentidos acima de qualquer outra forma de recepção. E é através dessa forma que os sons são empregados que podemos intuir conceitos como clausura, incomunicabilidade e ausência de alteridade.

Outra qualidade estética que contribui imensamente para uma nova proposta estética audiovisual é o modo como se constrói e se representa a temporalidade no cinema. Segundo Deleuze,

[...] para que o cinema iniciasse o caminho para a representação de uma imagem direta do tempo (o que mais tarde seria chamado de “imagem-tempo”), foi necessário que as ligações entre os planos se enfraquecessem, que as ações se dispersassem criando tempos mortos, que o espaço se decompusesse. No cinema que Deleuze situa como atravessado pela crise da imagem-movimento, a imagem já não remete a uma situação

globalizante, mas “dispersiva”, os personagens são múltiplos e suas ações são substituídas por um discurso de estilo errante; a elipse já não é apresentada como uma forma de conduzir de uma situação para outra, mas como pertencendo à mesma situação. (DÉLEUZE apud VERARDI, 2013).⁵

Nossa visão coincide com a da autora Verardi, em que o conceito de imagem-tempo formulado por Deleuze é uma ferramenta de análise fílmica riquíssima, pois neste caso “considera-se a temporalidade desconexa da cronologia e, atravessada por distintos tempos que se sobrepõem, confluem e coexistem em um mesmo momento”. Essa forma de trabalhar a temporalidade tem um forte aliado nos filmes de Martel (e em muitos outros, claro), que é a maneira de trabalhar o som.

Um desenho do espaço que aponta para uma visão conceitual

Em duas sequências iniciais de apresentação em *La ciénaga* (*O pântano*, 2001), existem ruídos usados com uma intensidade nada naturalista. Na cena à borda de uma piscina, escutam-se os ruídos de cadeiras de metal arrastadas sobre a pedra rugosa do piso. Embora não seja um plano aberto e essa ação não possa ser visualizada por completo na tela, é possível projetar a causa desse som pela escuta, detectando um som rugoso e áspero, de massa complexa. Na clausura de um sombrio quarto, ruídos de molas de cama são escutados em primeiro plano, quando duas personagens deitadas se viram pachorrentas de um lado para o outro. A amplitude empregada também não é convencional.

Nas duas situações, os sons, além de estarem ligados a seus referentes no que diz respeito à imagem e à ação (portanto, sons *in* ligados às suas causas – cadeira arrastada no chão de pedra e molas de cama que rangem com os movimentos dos corpos), passam uma estranheza ao espectador pela excessiva intensidade empregada. À medida que o filme avança, o espectador torna-se capaz de interpretar essa presença desmedida dos ruídos como um preenchimento daquele espaço: eles estão substituindo, ou melhor, preenchendo uma falta de diálogo, uma ausência na comunicação entre as personagens. Esses ruídos ocupam o lugar de um vazio relacional. Os sons não são usados de forma naturalista. Através da utilização de intensidades incomuns, e da forma abstrata com que são empregados, criam uma nova relação com o espaço. Essa nova relação, entre o que é visto e o que é escutado, confere ao som um valor de voz, comunicando alguma coisa além do que se ouve e se vê. Já não é possível fazer uma leitura de equivalência ou de identidade entre o visual e o sonoro.

⁵ Tradução nossa.

É a alteridade que tem destaque nessa comunicação. O som traz a marca do diferente, daquele que aponta a existência de um outro. A escuta aqui trabalha no campo semântico das relações produzidas entre som e imagem. É como se o som ganhasse uma nova perspectiva, novos pontos de vista, novos significantes. Dessa forma, Martel transgride toda uma estética convencional em relação à intensidade dos sons e, em especial, dos ruídos e das *cenografias sonoras* (FLORES, 2013). A comunicação que a diretora consegue através dessa forma de uso do som é de tal forma marcante que acaba por construir um corpo material sonoro quase tátil na obra.

O filme *La ciénaga* (*O pântano*, 2001) trata da forma decadente, especial e estranha como uma família (ou melhor, duas) lida com suas relações internas e de como esses processos estão bloqueados. Pais, filhos, irmãs, empregados e agregados envolvidos em alcoolismo, descaso, fixações, acasos e tudo por um triz. É certo que existe um drama. Mas existe uma ação? O som, através de sua presença, dá a toda a narrativa e a todos os personagens um único caráter: o de ser um filme sobre a clausura e a indeterminação. Janelas que rangem e batem com o vento, trovoadas e tiros de espingarda que ecoam ao longe, pancadas de chuva de verão, copos que se quebram. Todos esses sons são muito fortes, determinados, e trabalham justamente essa diferença entre como percebemos os personagens, fracos e indeterminados, e a natureza das coisas, claras. O plano sonoro em que são utilizados os sons coloca e envolve os personagens naquele exato lugar, dando uma concretude e uma clareza do “aqui e agora” retratados pela situação.

O filme vai se desenvolvendo como que casualmente, mas a trilha sonora, principalmente no início, é toda muito precisa em sua massa, em sua dinâmica. Martel deixa os sons ocuparem lugar e tempo para que possam ser escutados e apreciados pelo espectador. É impossível não percebê-los. Todas as suas qualidades materiais são tratadas para dar destaque a essa corporeidade que surge do invisível som. É quase como se existisse uma necessidade de mostrar, através de seus sons, de quais materiais são feitas as coisas. Esses ruídos são os únicos elos com o real, em uma atmosfera onde os personagens bêbados com seus corpos abandonados em camas e cadeiras parecem estar muito longe do presente momento.

A sequência inicial, em que vários adultos bebem ao redor de uma piscina, termina com um acidente, sem que esse ato seja mostrado ao espectador em imagem visual. A dona da casa, em estado alterado pelo álcool, depois de recolher vários copos vazios, deixa cair alguns, tombando ela mesma sobre os cacos de vidro. Parece ter havido toda uma preparação para esse acidente, com o uso de uma cuidadosa seleção de sons.

Os critérios usados por Schaeffer (1966) em seu Tratado dos Objetos Musicais para descrever os sons em relação à sua matéria e forma cabem ser revisitados neste exemplo, pois são exatamente descrições ligadas às qualidades dos sons. Critérios esses que se mostram úteis aqui para apreender e compreender os usos do som.

Os sons reiterativos de trovoadas e trovões, reverberantes, graves, anunciam alguma coisa. Esses sons na vida real estão ligados à possibilidade de chuva, portanto prenunciam, além de sublinharem a presença da natureza pura, reflexo da descarga elétrica. Sua massa de altura grave, estirada na tonalidade grave do som, também passa a ideia de uma situação tensa, grave, que pode ter consequências sérias. A pesada densidade atmosférica é passada também pelo andamento lento do som das trovoadas, de caráter solene. Outros elementos sonoros, como a revoada de pássaros ouvida algumas vezes e o som complexo e contínuo de cigarrinhas, traduzem a temperatura quente e úmida do lugar.

O som das cigarrinhas, de massa tônica e manutenção contínua, toca uma espécie de sinfonia granulosa (ou de *allure cerada*). O som do líquido de cor vermelha contrasta seu perfil melódico com os sons de impulsos variáveis dos copos de vidro transparente. Os tilintares agudos dos vidros na mesa que balança, de copos que batem em garrafas, de copos que batem em copos, criam sonoridades de uma variedade reiterativa, passando noções de instabilidade – pela maneira como o som se sustenta – e de fragilidade e delicadeza, graças à sua massa de calibre fino (FLÓRES, 2013, p. 160-161).

Os novos significantes que surgem desses sons aliados a essas imagens não se destacam apenas pela evidência colocada no uso de intensidade desmedida, mas principalmente pelas qualidades e características tipo-morfológicas desses sons. A antecipação do acidente com os copos quebrados brota da qualidade dos materiais: chão duro e áspero contra vidro fino e delicado. Os ruídos, que habitualmente são sons pontuais dentro de um ambiente, transformam-se na própria *cenografia sonora* dessa narrativa, transformam-se em personagens. Esse fato torna o espaço insuportavelmente fechado, dando uma materialidade inusitada ao ambiente, o qual geralmente é o lugar onde os personagens respiram, vivem e se desenvolvem. Nesse filme, porém, o espaço também é um personagem que subjuga as pessoas representadas nele.

As formas de utilização do som no exemplo de *O pântano* são especialmente reveladoras e demonstram uma apropriação consciente, por parte de Martel.

Em seu terceiro longa-metragem, *La mujer sin cabeza* (*A mulher sem cabeça*, 2008), Martel constrói um grande campo semântico através da escolha de elementos, representados por muitos sons, que cercam a vida da personagem principal, Vero, em

sua dúvida entre assumir ser causadora de um acidente ou não, entre ser ou não ética, o que já mostra a dificuldade de alteridade. Essa obra também se passa em Salta, como *O pântano*, e tem por referência os valores, hábitos e a cultura dessa região específica ao norte da Argentina.

Na obra de Martel, uma das primeiras observações que recebe destaque é a maneira como a diretora apresenta a sociedade, por meio de personagens que convivem em espaços privados e restritos, marcados pelo trato repleto de contrastes, hierarquizações e espaços demarcados entre familiares e serviços. [...] Em seus filmes as tramas giram em torno de personagens femininas que são colocadas como protagonistas, impotentes, pois não possuem poder. São histórias em que as protagonistas não conseguem movimentar, influir em ou mesmo mudar suas próprias vidas, muito menos a de todos (principalmente crianças) que giram em torno delas (CAMPO, 2013, p. 5).

Todos os tipos de sons que o cinema faz uso (diálogos, mensagens, ruídos, *cenografias sonoras*, músicas incidentais, efeitos sonoros) tomam conta desse espaço que envolve a personagem em sua consciência/inconsciência. São muitas camadas sonoras acumuladas e sutilmente trabalhadas que dão vida ao entorno ao qual a personagem está circunscrita. Na maioria das vezes, Vero é vista em primeiro plano, destacada das outras imagens que aqui fazem papel de fundo. A banda sonora, embora invisível, é trabalhada também como figura, nesse caso. Figura da presença constante dos outros, dos familiares, dos contrastes étnicos e socioeconômicos. Tudo o que a cerca é pressentido através dos sons que, em sua maioria, narram situações presentes para o espectador, apontando para a diferença entre a personagem e os outros, o visível e o audível, entre o relacionar-se ou o isolar-se, entre o presente dos outros e um tempo impreciso de Vero. O som é trabalhado no sentido da tensão entre a imagem visual e a imagem sonora.

Como um ser humano verdadeiro qualquer, Vero tenta se defender ou se salvar, não conseguindo assumir a autoria do acidente. Isolada num espaço repleto de outros representados pelas sonoridades de suas presenças, ela aparece como se fosse a única pessoa existente de verdade (Vero), todas as outras fazem parte do cenário em que ela está mergulhada, são objetos, assim como os sons ou como as outras personagens. O fato de Vero encontrar-se confusa com o acidente, sem saber como se posicionar diante da possível culpa, deixa-a quase sem fala durante a maior parte do filme, o que colabora muito com essa impressão de isolamento e de incomunicabilidade com o mundo onde estão todos, menos ela.

A quebra de comunicação e de identificação com os outros, a impossibilidade de relacionar-se com o real, é novamente o tema abordado por Martel, aqui por

uma dificuldade da personagem em manter um convívio com os outros depois do acidente, enquanto que em *O pântano* era por uma questão de falta de compreensão e de interesse de uns pelos outros. Embora não expostos de forma direta em *A mulher sem cabeça*, os temas da ética e da alteridade aparecem muito claros, assim como em *O som ao redor* e em *Eles voltam*.

Os filmes pernambucanos

O título de *O som ao redor* traz, de forma direta, a ideia de envolvimento pelo som que está próximo. No desenrolar do filme, as cenas mostradas trazem situações em que os sons ambientes e alguns ruídos nos recolocam, a todo o momento, a questão central que está sendo trabalhada: a de alteridade. Essa presença do outro através dos sons que emanam das vizinhanças são as marcas dos diferentes que perturbam a paz de quem não quer ver o outro, de quem vive em estado de isolamento, seja por grades, muros, condomínios fechados, circuitos eletrônicos de TV, pelo medo e pela insegurança, pela impossibilidade de se relacionar com o que não é a própria imagem. O filme procura mostrar essa impossibilidade arraigada na nossa sociedade atual, que vive fechada e identificada com determinados grupos que se refletem e se repetem, negando tudo o que não é semelhante.

Sons que povoam as ruas, invadem os interiores são a tônica dominante do filme. A clausura e o isolamento são penetrados pelo invisível som que se propaga no ar, que não tem limites. São sons que estão representando momentos presentes vividos, mas sem trabalhar a questão do sincronismo, como vimos também nos dois filmes de Martel. As camadas sonoras em *O som ao redor* são acrescidas ao filme na edição de som, assim como nos filmes argentinos, e desta forma podem atingir um grau de detalhamento e independência para serem livremente manipuladas durante o processo de mixagem (último processo de ajustes dos sons com as imagens filmadas). São os latidos de um cachorro, os sons das construções, os alarmes e interfones, os elevadores, os baços de cidade, as crianças cercadas mas ainda assim alegres em sua ingenuidade, os programas de televisão, os celulares. Essa enormidade de sons, na maioria das vezes, não tem suas causas visualizadas, mas sua presença é intensamente sentida, a ponto de modificar as personagens e de esclarecer, ou mesmo demonstrar para o espectador o espaço em que vivem.

Essa independência do som em relação à imagem visual é um dos pontos de convergência que identificamos entre os filmes brasileiros e os de Martel. São sons diegéticos, mas não necessariamente sincrônicos, trabalhados de maneira a pos-

sibilitar o adensamento das diferenças entre o visível e o audível, misturando esses conceitos. O audível tornando-se também visível, marcando presença. Mais uma vez a questão da diferença é o centro de tudo, e em *O som ao redor* isso é trabalhado de forma persistente e aprofundada. Outro ponto em comum entre as duas cinematografias é a própria mixagem dos sons, concedendo bastante destaque às materialidades de cada elemento, assim como as durações estendidas dos planos, que corroboram para que o espectador possa se deter na escuta e ser envolvido pelo som que traz uma enorme gama de informações e destaques.

Existe em *O som ao redor* uma cena especialmente interessante que vai na direção contrária à do realismo como defendido pelo cinema clássico: o pesadelo de uma menina em que o pátio de sua casa é invadido por vários garotos negros. Ininterruptamente, um menino após o outro viola o território da propriedade particular. A imagem do outro é registrada pelo áudio como uma ameaça extremamente real – pela forma como o som aí é tratado, o impacto do pulo dentro da propriedade é especialmente trabalhado em sua potência e presença –, no entanto a sequência em questão é de um sonho.

Em *Eles voltam*, a economia de palavras, como em *A mulher sem cabeça*, deixa o espectador muito livre para formular suas próprias teorias acerca do que vem a ser o enredo do filme, sobre o que ele trata e de que forma as estruturas se concatenam. As vozes em forma de diálogos e de narrações foram (e ainda são) uma aposta do cinema clássico para a condução do espectador a uma única compreensão da história narrada. Umberto Eco (2003) diferencia uma comunicação puramente referencial – que diz respeito àquelas mensagens que indicam algo definido de forma única e verificável – de um estímulo estético – que seria uma comunicação com função emotiva. Nesse último caso, a mensagem visa a estimular associações, a suscitar reações no receptor, a promover comportamentos de resposta que vão além do simples reconhecimento da coisa indicada. A recepção de uma comunicação estruturada de modo aberto faz que a expectativa não implique tanto uma previsão do esperado, quanto uma expectativa do imprevisto. Um estímulo estético de função sugestiva não se consuma jamais em uma mensagem, mas em possibilidades múltiplas, permanecendo sempre como fonte de informações (significantes). Se os signos usados pelo autor não podem ser colhidos em mensagens exatas e diretas, é porque existem aberturas nessa comunicação. Os significados, então, tornam-se ambíguos intencionalmente, deixando a obra aberta à livre reação do receptor.

O filme *Eles voltam* inicia com um grande plano geral de uma estrada. Um carro pára, e ouve-se uma porta que abre e bate forte, algumas vozes muito ao longe,

depois outra porta abre e fecha batendo, e o carro parte, deixando duas figuras mínimas na imensidão do quadro. O som preponderante é o do vento no capim alto, que traz algum movimento para uma imagem visual fixa. Esse início sem definição coloca bem o posicionamento do diretor de apenas dar indícios, sem esclarecer os fatos que envolvem a ação. O plano seguinte, um plano de conjunto, mostra ao espectador um casal de adolescentes discutindo, culpando um ao outro pelo acontecido, sem que nós espectadores sejamos informados do que ocorreu. A abertura desse novo quadro realmente os coloca *na estrada*, o que remete diretamente à música de Milton Nascimento, *Tudo que você podia ser*, usada nos letreiros iniciais. Eles discutem, brigam por um celular, ficam à espera de alguém, tentam encontrar um sinal de celular até que o menino diz que vai procurar um posto onde o pai costuma abastecer o carro e que é para ela ficar, pois eles podem voltar. Vento, carros que passam velozes na estrada. A partir daí, a menina Cris fica só e vai viver vários encontros durante o filme. Como as situações não são suas escolhas, ela ficará passiva e apática quase todo o tempo.

Cris reluta em ter que viver a situação em que se encontra, parece não acreditar que ela seja real. Anoitece, amanhece na estrada. Com o tempo, a sede e as necessidades físicas, provavelmente nunca antes vividas, vão domando a menina mi-mada. É a sobrevivência que a faz aceitar ajuda de desconhecidos, mas ainda prepotente, ela quase não fala, apenas responde com monossílabos, quase como se estivesse sendo incomodada pelos outros. Tudo o que vivencia à sua volta é um mundo de evidente pobreza material, mas ao mesmo tempo de pessoas solidárias, que tentam ajudar como podem. Cris não se reconhece ao lado dessas pessoas e nesses lugares, tudo lhe é estranho. Ela vai passar por cinco situações ao longo do filme: primeiro, na zona rural; depois, nas proximidades de um balneário; nesse balneário, o encontro com uma antiga vizinha na praia e o relaxamento de saber que pode voltar; o reencontro em Recife com seu irmão, pais e avós; e o retorno à escola.

O som da zona rural traz uma sensação de marasmo, como se não fosse possível sair daquela condição. Isso só é quebrado na sequência em que Cris e Elaine passam pelo gado e pelo bambuzal, onde se põem a pensar e a escutar o tempo. Cris, sempre passiva, não se abre. Na segunda situação vivida por Cris, ela é obrigada a contar para a mãe de três adolescentes o que aconteceu para ter ficado sozinha na estrada. Com isso, é compelida a ter um pouco mais de consciência sobre sua situação e sua participação no acontecido. A personagem da mulher, que sustenta os filhos sozinha, testa a capacidade de adaptação de Cris o tempo todo, pois fala, discute, propõe, reclama, diverge, exige, chama atenção. Tenta colocar as filhas na

forma dentro do seio (do corpo) materno, a consciência do homem desperta envolta na consciência do outro (BAKHTIN, 2006, apud PUCCI, 2011, p. 45).

Nos dois filmes brasileiros, e principalmente em *O som ao redor*, são trabalhadas as questões da materialidade sonora adensadas pelas longas durações dos planos imagéticos, o que permite uma escuta mais atenta e mais relacional com o espaço narrado pelo som. Essa materialidade e essa abertura do espaço mostrado pelo som passam a sensação de um presente vivido pelos personagens submetidos a esse espaço. O trabalho com o som, primordialmente fora do quadro imagético, intensifica a ideia de imagem-tempo, pois deixa as paisagens sonoras concentradas de memória e vivência pura pelas personagens. Essas e as questões conceituais de alteridade são as principais similaridades que marcamos entre os filmes de Martel e os de Mendonça e Lordello.

Curiosamente nos filmes pernambucanos existem personagens que ultrapassam a barreira da incomunicabilidade e da não relação e alcançam alguma alteridade, o que não acontece nas obras de Martel, em que o desfecho traz surpresa mas não resolve ou dilui a relação das personagens com os outros. Em *O som ao redor*, o personagem de João, neto de Francisco, parece estar mais bem acomodado e ter uma sensibilidade à causa dos outros. João se importa com as pessoas e se relaciona com elas, dialogando. Podemos ver isso em vários momentos do filme, como na cena em que ele pede à passadeira que use chinelos para não tomar choque no ferro elétrico ou na cena em que se interessa pelo destino do filho da empregada. É possível pensar que se trata de uma intersubjetividade entre “senhorzinho” e empregados, de alguém que, na posição de patrão, não quer ser injusto ou antiético. Em outros momentos podemos percebê-lo como alguém com opinião própria. Por exemplo, quando tenta resolver a questão com o primo, não se esquivava do enfrentamento; ou quando dá sua opinião sobre o destino do porteiro, na reunião de condomínio, embora nesse episódio João perceba que será voto vencido e, por isso, não permanece até o final.

Em *Eles voltam*, é a personagem Cris que percorre um longo caminho imposto pelas circunstâncias do enredo, mas que ao final podemos perceber a personagem como dando uma volta por cima na questão de se tornar sujeito de sua própria vida. Apesar de sua pouca idade, ela consegue ser contrária às ideias do avô em relação aos Sem Terra que aparecem num noticiário de TV; consegue se colocar, de forma diferente de suas colegas de classe a respeito de uma nova amiguinha; aborda o irmão, de maneira sutil, sobre o seu abandono na estrada; consegue enfrentar a condição dos pais destruídos num desastre e talvez até perceba sua participação no

acontecido, diferente do irmão, que está totalmente paralisado.

Nos filmes de Martel, a visão é bastante pessimista e as representações não levam a nenhuma resolução com relação à falta de alteridade trabalhada durante as duas películas. As personagens continuam presas a situações das quais não conseguem se libertar, apesar de a autora ter lhes mostrado a presença do outro na diferença através dos sons que não coincidem com as imagens. Os espaços íntimos e familiares são mais fortes e não as deixam escapar da identidade com a imagem do semelhante.

Os exemplos dos quatro filmes ilustram as possibilidades infinitas que existem entre som e imagem, entre espaço visual e sonoro, entre o visível e o invisível, entre as percepções, entre as territorialidades dessas percepções, entre representação, vivência, memória e matérias. As intensidades sonoras, utilizadas em todos os projetos, marcam uma presença tão impressionante que podemos sentir essa presença sem, no entanto, vê-la. E essa sensação obtida pela intensidade sonora não indica uma imagem de presença? Pode ela ser imprecisa, indefinida como objeto, mas se insinua, e, no caso dos filmes, é o bastante para construir uma imagem dessa presença de um outro.

Traços Acústicos, efeitos do eco

Por que será que, volta e meia, nos deparamos com exemplos que estão fora das formalizações existentes, no sentido estrito do conceito de campo sonoro (*in*, *off*, *over*), como esses que acabamos de ver? Acreditamos que seja porque essas noções estão ligadas diretamente a questões objetivas e definidas, servindo de referência às comunicações de sentido único. Essas noções não são compatíveis com a liberdade necessária para se apreender toda a gama de sofisticação a que um espectador é submetido durante a fruição de um filme, muito menos quando os dois componentes, imagem e som, trabalham exaltando diferenças e multiplicidades de informações. “O significante é uma imagem, o significado é o-que-representa-a-imagem.” (METZ, 1977, p. 80). O som não sincrônico sempre trabalha a possibilidade de ser significante de alguma coisa, de trazer insinuações, de ser indício de alguma coisa.

De acordo com Véronique Campan (1999), as formas tradicionais de estudar o som no cinema (som *in*, som *off*, som diegético, extradiegético) repousam sobre a possibilidade de situar os fenômenos acústicos em relação à tela, ao quadro, e ao que é mostrado, e de identificar o som com uma causa. Tal procedimento, no nosso modo de pensar, está arraigado ao estágio do cinema mudo, em que a imagem visual

era o centro dessa representação (como re-apresentação de uma imagem real), e todo o resto só poderia estar dentro ou fora desse espaço. Essa mesma filosofia se estende pelo estágio do cinema falado até meados dos anos 1942 ⁶, e o som continua sendo trabalhado e tratado como um atributo dessa imagem visual (exceção para a música composta).

Os sons como apreendemos nos filmes de Martel ou nos filmes de Mendonça e Lordello podem aportar muitas outras imagens que vão além de uma imagem espacial de localização que tem a tela como centro. Como seria possível descrever, então, a forma como esses sons foram usados? Certamente eles são *diegéticos*, pertencem à instância narrada, mas não estão servindo apenas a uma escuta causal (BARTHES, 1982) – que identifica as fontes que produzem aqueles sons –, não estão servindo a uma única cronologia. Há muito mais que os efeitos disso ou daquilo.

Os filmes que abordamos usaram os sons muito além do visível, criando suas próprias imagens, que não se definem por uma única possibilidade de identificação com uma imagem visual ou mesmo acústica, mas por uma imagem que se forma no pensamento, virtual, criada a partir de todos os dados sensoriais recebidos e processados no imaginário do espectador, acrescidos de suas bagagens e memórias pessoais. Quanto maior a heterogeneidade ou a tensão entre as bandas visual e acústica, maiores serão os desdobramentos de formas possíveis de escuta.

Considerações finais

Acreditamos que hoje, dentro da constelação existente de diferentes estéticas com trabalhos distintos nas características temporais e espaciais, seja necessária uma relativização da importância desse conceito de campo sonoro.

O espaço representado por qualquer filme é um espaço imaginário que compete ao espectador construir à medida que a representação se desenvolve. Na teoria geral, é comum lermos que essa construção do espaço é criada essencialmente a partir de dados visuais, não sendo considerados os dados sonoros senão a título de informações complementares. Na medida em que os usos do som vêm transgredir uma utilização de acompanhamento – ou mesmo negar a confirmação da imagem visual – e a construção do espaço representado pela imagem visual deixa de ser realizada sob uma única forma de ver (homem descentrado), o elemento sonoro tende a exacerbar outras potências que não haviam sido exploradas anteriormente no audiovisual, como pode acontecer em muitos filmes dos cinemas modernos. A nosso

⁶ Os trabalhos de Welles já demonstravam uma mudança neste paradigma.

ver, a faculdade mais importante negada ao som quando se limita o trabalho sonoro pelo que se vê ou pelo que se pode ter como aparência é a possibilidade de implicar o conceito da diferença, de uma informação distinta daquela apresentada pela imagem na tela.

Dependendo dos usos, as imagens sonoras podem remeter a autonomias de vários graus em relação à imagem visual. A autonomia de transmitir uma informação, nesse caso, significa, acima de tudo, a diferença ou a disparidade entre os dados visuais ou acústicos, não “existências independentes” do sonoro e do visual. Essa compreensão do diferente, a nosso ver, é de grande ganho para o audiovisual: tanto no sentido da valorização da matéria sonora, oferecendo maior possibilidade de suas qualidades serem apreciadas, quanto no sentido da assistência, criando uma nova relação de subjetividade entre obra e espectador. Quanto mais diferente a informação visual da informação sonora, mais é possível evidenciar a particularidade de cada uma dessas informações, além de colocar o espectador diante de uma estranheza, o que poderá levá-lo a uma vivência de intensa subjetividade, de apropriação intelectual dos objetos externos a ele. Uma vivência relacional. Segundo Machado (2007, p. 128), esse seria um espectador que atua, que negocia com o filme o seu sentido, diferente daquele espectador que fica passivo diante de uma subjetivação determinada pelo texto fílmico.

[...] o sujeito não é nem a pessoa individual, nem um senso mais imediato de identidade ou de ego. É, em vez disso, uma categoria de conhecimento, definida por sua relação aos objetos e com outros sujeitos. A subjetividade não é, portanto, a personalidade ou a identidade pessoal de cada ser humano, mas é inevitavelmente social. Não é uma consciência pré-existente, é adquirida. É construída por meio de sistemas de representação (BORDWELL, 2005, p. 30-31).

O som é capaz de criar imagens sonoras (DELEUZE, 1985), no sentido da virtualidade que a palavra imagem carrega, transformando e interferindo na apreensão até mesmo dos espaços propostos pela imagem visual. A imagem sonora não é o som material, ou seja, a palavra falada, mas sim a impressão psíquica desse som. Portanto, o esforço para classificar as ocorrências acústicas e formalizar seu uso tende a limitar a faculdade de dispersão e de transgressão das fronteiras espaciais do som, bem como de negar sua natureza evanescente, que constitui sua condição natural. Entendemos que o conceito de campo sonoro serve como ferramenta de análise em determinadas estéticas cinematográficas, principalmente naquelas em que a imagem visual é um referencial determinante para seu modo de narrativa, sobretudo quando

esta está vinculada a um procedimento de representação como a verossimilhança, embora este seja um procedimento artificial, uma vez que o som está sempre em toda parte.

A matéria sonora é, por natureza, um elemento invisível, que transborda, transgride espaços delimitados, que se propaga em todas as direções, modificando-se conforme os materiais e as formas desses espaços acústicos onde se propaga. Cada espectro de frequências que compõe um som faz que a recepção seja interpretada de uma determinada maneira, transformando-se sempre de acordo com o imaginário de cada sujeito; cada tonalidade de uma mesma nota de um piano traz uma informação acústica diferente, ou ainda, a mesma nota de um piano se modifica para o receptor, conforme ela é tocada: curta, alongada, forte, fraca.

No ensaio que Véronique Campan (1999) escreveu sobre a escuta fílmica, ela exalta as qualidades dos sons em geral e suas possibilidades de ultrapassarem esses campos primários delimitados pela imagem visual cinematográfica. A recepção de um filme é muito diferente do estudo ou da teoria sobre a sua construção. A recepção se dá num fluxo, num *continuum* temporal que nada tem de palpável, impossível de ser apreendido como um objeto real. É vivência, habita o plano do pensamento, do imaginário, participa de uma subjetividade, portanto, da percepção de cada um. Acima de tudo, a recepção de um filme é sinestésica. Nossos cinco sentidos participam simultaneamente dessa recepção e alteram nossa percepção. Todo filme se enriquece das sinestesias vivenciadas durante a recepção dessa arte de imagens e de sons que se desenvolve no tempo da fruição.

Os dados sensoriais mobilizam o olhar e a escuta, os tomam e os atraem, e provocam um duplo despojamento. Os fenômenos são apanhados no movimento de uma emergência que os impede de encontrar uma forma definitiva e os mantém numa instância de uma aparição ou de uma desapareição. Paralelamente, o sujeito que percebe, colocado fora de si pelo estilhaçamento do sensível, é destituído de sua posição dominante diante de um mundo objetivo que ele apreenderia. Tal experiência revela o *sentir*, vivido como pura receptividade, e anterior ao *perceber*, que já é um ato, visada intencional. Ela constitui a experiência *estética* propriamente dita [...], que encontra na arte (pictórica, musical, cinematográfica) o lugar privilegiado de sua manifestação. (CAMPAN, 1999, p. 8-9, *grifos do autor*).⁷

Para Campan, o som estará sempre além do visível, mesmo no cinema. Para ela, um som não remete a uma única imagem, mas a várias possibilidades de imagens sonoras, sempre como evocação. O som, mesmo em estado natural, é um objeto

⁷ Tradução nossa.

separado, independente, emanção daquilo que o produziu. O som é uma matéria moldável, inconstante, passível de trazer significantes e significados os mais diversos. Poderoso alimento da memória, que influencia diretamente a percepção de cada indivíduo. Por vezes, um fenômeno acústico serve de ligação entre porções heterogêneas do espaço postulado pelas imagens visuais; outras vezes serve de desarticulação, até de dispersão. Graças à sua instabilidade, ao seu modo de ser flutuante, o sonoro é um elemento dinâmico na representação fílmica, em constante transformação. Ainda de acordo com a autora, a estrutura de um som é a mesma de um eco: a cada repetição no tempo, ele aporta menos informações e, por isso mesmo, nunca é uma repetição e sim fonte de novas significações. Campan encara o som como um traço acústico, algo incapaz de se apreender em uma só escuta, algo que deixa rastros, ecos, sempre diferente do que foi antes escutado, algo passível de se transformar.

O som fílmico não encontra sua vocação nem como complemento, nem como substituto de um objeto ausente na imagem visual, como acontece quando lançamos mão da escuta causal relativa a um som diegético temporariamente fora do quadro mostrado. Independente, sem localização, acreditamos, como Campan, que a utilização de um som deveria ser sobretudo feita para sugerir um efeito de estranheza, de disjunção, pois o primeiro contato com o sonoro se dá no nível da lembrança, em seu estado de reflexo virtual, carregado de qualidades que entram em choque com as qualidades das imagens visuais. Nos filmes selecionados neste artigo, o som vem sublinhar, por contraste, a característica plana da imagem e retirar-lhe sua transparência, sugerir e inquietar.

Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso, ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 217-229.
- BERGSON, H. *Matéria e memória*. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- BORDWELL, D. “Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria”. In: RAMOS, F. P. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: Senac, 2005, v.1, p. 25-70.
- BUHLER, J.; NEUMEYER, D.; DEEMER, R. *Hearing the movies: music and sound in film history*. New York: Oxford University Press, 2010.

CAMPAN, V. *L'écoute filmique: echo du son en image*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1999.

CAMPO, M. B. “Tempo e História: representação em Lucrecia Martel”. *Imagofagia*, n° 7 (2013). Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=306%3Atempo-e-historia-representacao-em-lucrecia-martel-&catid=50%3Anumero-7&Itemid=150>. Acesso em: 10 maio 2013.

DELEUZE, G. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

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

ECO, U. *A obra aberta*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FLÔRES, V. *O cinema: uma arte sonora*. São Paulo: Annablume, 2013.

MACHADO, A. *O sujeito na tela: modelos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.

METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PUCCI, R. “Questões de identidade e alteridade”. *Impulso*, Piracicaba, n. 21, jan-jun. 2011, p. 43-49.

SCHAEFFER, P. *Traité des objets musicaux*. Paris: Editions du Seuil, 1966.

VERARDI, M. “La ciénaga (Martel, 2001): el tiempo suspendido”. *Imagofagia*, n° 7 (2013). Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=305:la-cienaga-el-tiempo-suspendido-&catid=50:numero-7&Itemid=150>. Acesso em: 17 jul. 2013.

Referências Filmográficas

ELES voltam. Marcelo Lordello, Brasil, 2014.

O SOM ao redor. Kleber Mendonça Filho, Brasil, 2013.

LA CIÉNAGA (O *pântano*). Lucrecia Martel, Argentina-França-Espanha-Japão, 2001.

LA MUJER sin cabeza (A *mulher sem cabeça*). Lucrecia Martel, Argentina-França-Itália-Espanha, 2008.

submetido em: 31 08 2015 | aprovado em: 10 11 2015.