

SILÊNCIOS, OS SONS DOS RIOS, OS SONS DAS CIDADES: *LOS MUERTOS E LIVERPOOL*

SILENCES, SOUNDS OF THE RIVERS, SOUNDS OF THE CITIES: *LOS MUERTOS AND LIVERPOOL*

Fernando Morais da Costa¹

RESUMO

Análise das relações entre sons e imagens em *Los Muertos e Liverpool*, do cineasta argentino Lisandro Alonso. Interessa-nos especificamente o papel narrativo dos ruídos e dos sons ambientes, o espaço de destaque dado a tais elementos, em contraposição à pouca presença de músicas e diálogos, e em conjunto com a utilização contumaz do plano-sequência. Assim, o objetivo maior desta comunicação seria investigar como contribuem para a construção temporal que caracteriza a obra de Alonso os sons ambientes e os ruídos diegéticos. Interessa-nos ainda, secundariamente, estabelecer relações entre os filmes analisados e outros representantes de um cinema que prescinde dos diálogos e de suas funções narrativas quase sempre centrais, assim como relembrar a ideia, sempre problemática em sua definição, de um cinema de poesia.

PALAVRAS-CHAVE

Som, cinema, ruído

ABSTRACT

This article aims to analyze the relation between sounds and images in Lisandro Alonso's *Los Muertos and Liverpool*. It is of our interest to think about the narrative roles given to sound effects and ambient sounds, to speak of the importance given to such sound elements, opposite to the minor role played by music and dialogue, all that working within the cinematic regime of the sequence shot. Therefore, this work tries, most of all, to investigate how ambient sounds and diegetic noises contribute for such a particular temporal construction. It is also a secondary goal to establish some relationship between those films and other examples of a cinema that has declined the usual dialogue's central narrative part, as well as to recall the idea and definition of a cinema of poetry.

KEYWORDS

Sound, cinema, noise

1 Professor do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. BRASIL. E-mail: fmorais29@terra.com.br

Este texto visa analisar a construção sonora na obra cinematográfica de Lisandro Alonso, prioritariamente em *Los muertos* (2004) e em *Liverpool* (2008), embora também haja espaço para comentar *La libertad* (2001) e *Fantasma* (2006), o que significa o total dos longa-metragens dirigidos pelo argentino até este momento. A análise desses filmes se insere dentro de um interesse específico deste pesquisador em pensar o papel do som no procedimento do plano-sequência cinematográfico. Nossa intenção é demonstrar como os sons são responsáveis por descrever, nessas condições, uma movimentação maior do que aquela circunscrita às imagens, gerando mais informações para o espectador, seja por chamar a atenção para os elementos que estão em quadro, seja por sugerir quais elementos se encontram fora dos limites do enquadramento. Não é raro que durante um longo intervalo de tempo em que não há cortes na imagem haja um trabalho complexo de edição de som, com a criação de camadas sonoras distintas, mesmo que o papel dessa construção seja o de representar de forma naturalista o ambiente mostrado pelas imagens.¹ Assim, nos parece que, neste momento, analisar os longa-metragens de Lisandro Alonso é unir o interesse pelo som no planos-sequência com o interesse pelo cinema argentino contemporâneo, a serviço de demonstrar como na narrativa cinematográfica não apenas as palavras ou as músicas podem ter papéis centrais, como é usual na maior parte da história do cinema sonoro, mas também os ruídos.²

Mais a frente neste texto, analisaremos a construção dos ruídos e dos sons ambientes em *Los Muertos* e em *Liverpool*. Adiantamos que no primeiro, predominam os sons de natureza que circundam o personagem principal, em sua errância pelo norte da Argentina. No segundo, a paisagem sonora de Ushuaia é representada de modo sutil, com o intuito de criar a inequívoca sensação de um ambiente silencioso, ao redor do personagem também errante. Por hora, pensemos sobre a representação sonora de lugares específicos em *Fantasma* e em *La libertad*.

Fantasma tem como espaço da ação um único prédio, onde se situa o Teatro General San Martín, em Buenos Aires. Embora haja no filme o mesmo espaço dado aos sons ambientes que nos demais longa-metragens de Alonso, o exercício de construção da representação sonora daquele prédio e de seus arredores é mais, digamos, direto. Parte do som ambiente tem como função criar para o espectador exatamente esse espaço em volta do edifício, o exterior que raras vezes vemos. Assim, temos, por exemplo, os sons provenientes do trânsito, o que localiza o prédio de forma realista no centro de uma grande cidade, Buenos Aires. Uma brincadeira com esses sons urbanos chama a atenção: em determinado momento, vemos simplesmente um corredor vazio e suas pilastras. O som de trânsito, que ouvimos com pouca intensidade, aumenta de súbito, para em seguida voltar ao primeiro volume. Entra um dos personagens em quadro, e entendemos que ele abriu, quando ainda estava fora dos limites do enquadramento, uma porta, o que fez com que o som dos carros

invadissem o ambiente, tudo sem que vissemos tal ação. Há sons internos do prédio, como os sons de elevador (com as indefectíveis vozes que anunciam tudo o que o elevador faz, esse símbolo de contemporaneidade), os de um cachorro invasor, os sons de água cuidadosamente reverberados dos banheiros, os da televisão que um funcionário assiste. E há os sons provenientes da exibição de *Los Muertos*, o filme (do próprio Alonso) que é exibido dentro do filme. Ouvimos seus sons mixados com o do próprio projetor, e com a reverberação característica de uma sala de cinema. Por vezes, escutamos os sons que vêm da tela em conjunto com as imagens, quando a própria tela do cinema preenche o enquadramento; por vezes escutamos o filme dentro do filme enquanto vemos as poltronas e os poucos espectadores, estabelecendo-se deste modo uma divisão mais clara entre escuta e olhar. De forma geral, os sons ambientes de *Fantasma* têm como função não apenas proporcionar maior impressão de realismo às imagens, mas também, e primordialmente, o papel de povoar aqueles ambientes tão vazios, retratados a partir dos longos planos característicos do diretor.

Em *La libertad*, temos, desde o início, a prevalência dos sons ambientes sobre as demais manifestações sonoras, na forma dos ruídos noturnos da floresta que surgem ainda com a tela preta. Ouvimos, além dos sons que representam a noite daquele matagal, o crepitar da fogueira que veremos em breve, os trovões que prenunciam a chuva que tardará em cair. Mais uma vez, antes que tenhamos a comprovação pela imagem, o som ambiente se modificará, passando a representar o amanhecer, enquanto vemos a tela preta com o título do filme. Quando surge o primeiro plano diurno, o som já nos informara que amanhecera. Em conjunto com os sons ambientes, grande parcela do que se ouve em *La libertad* são os sons correspondentes às ações do personagem principal: Misael, o madeireiro. Ouvimos, sempre com destaque, graças à ausência de outros sons, como falas ou música, Misael no ato de trabalhar com a madeira, como no caso extremo do plano-sequência que mostra integralmente o desbastar de uma árvore inteira; a ação com o machado, com a motosserra, com a pá; o descarregar da madeira; Misael dirigindo, fazendo uma fogueira, cantarolando. Caso particular é o do rádio que o personagem liga por duas vezes no meio da mata. O rádio povoa aquele lugar com a intrusa música argentina popular contemporânea, funcionando como um elemento sonoro diverso de todos os demais. Pouco depois da primeira audição do rádio, há uma sequência que carrega em si uma função para os sons ambientes que só acontece naquele momento. A alteração dos sons da floresta, a partir da reverberação inserida, do reforço dos graves, do destaque para o som manipulado do vento, marca uma mudança na representação. Ali, os sons não devem apenas ser fidedignos ao que se vê, mas trazer para o espectador uma tensão inédita, ao mesmo tempo que a câmera também abandona, pela primeira vez, as ações do personagem para vagar pela paisagem.

Com mais de meia hora de filme, temos a primeira fala. Todo o tempo anterior transcorrerá com os espectadores ouvindo somente os ruídos ambientes. O motorista do caminhão que vem transportar a madeira cumprimenta Misael, e com isso temos a informação do seu nome. Segue-se um diálogo lacônico dos dois, a partir do qual Misael aprende a dirigir. O som da caminhonete funciona de forma análoga ao do rádio, parecendo invadir maquinicamente a mata. Mais a frente, surgirá um terceiro falante, o comprador da madeira. Misael falará ainda ao telefone, e através disso sabemos que tem uma filha, nunca mostrada. Com isso, o filme se torna mais falado a partir dos trinta minutos de exibição, o que rompe parcialmente com o predomínio dos ruídos, embora siga havendo para eles destaque, inclusive com a chuva que cai ao final.

Modulando as relações entre imagem, palavra e ruídos, o argentino Hernán Ulm comenta que o privilégio da imagem sobre a palavra nos filmes de Alonso não significa um privilégio do visual sobre o sonoro. Em um cinema que, na fala do próprio diretor, procura estar além das palavras, os demais sons que caracterizam os lugares pelos quais os personagens caminham têm papel fundamental. Segundo Ulm, há, em tais filmes, um chamado ao silêncio que se inscreve nas imagens. (ULM, 2010) Assim, Alonso nos serve a uma análise que pretende demonstrar, para além das funções narrativas dos ruídos, a importância do silêncio na narrativa cinematográfica. Importante para este texto é ainda a afirmação de Hernán Ulm a respeito da centralidade dos sons ambientes na obra de Alonso como um todo. Diz Ulm:

“es el propio sonido ambiente el que constituye el centro de atención (de la naturaleza en los dos primeros films, del espacio cerrado del Teatro San Martín, en el tercero, los sonidos del barco y enseguida otra vez de la naturaleza, en el cuarto)”. (ibdem).

Em livro recente, Michel Chion comenta, a partir da obra de Robert Bresson, e especificamente de *Um condenado à morte escapou*, como os filmes com pouco diálogo e com pouca música “libertam o ouvido e nos permitem ouvir como os sons e o movimento nas imagens organizam o tempo”³. (CHION, 2009, p. 111) Chion argumenta que no cinema contemporâneo, no que ele chama de era pós-Dolby, há uma espécie de retorno do sensorial, dada a possibilidade de maior imersão do espectador em uma miríade potencialmente cada vez mais detalhada de sons. O francês desenvolve a tese de que “o som hoje não é mais realista do que era no período clássico, embora seja mais sensorial e contenha mais informações”.⁴ (ibdem, p. 133) Fugindo da possibilidade de um mero elogio do contemporâneo, bem como de um pensamento que poderia ser tachado de evolucionista, Chion lembra que o que hoje é chamado de som hiperrealista encontra antecedentes pela história do cinema afora, antes mesmo das revoluções tecnológicas dos sistemas de reprodução multicanal nas salas de cinema popularizados a partir da década de 1970, tidos comumente como

a pré-condição tecnológica para que a complexificação técnica da sonorização no cinema alcançasse novos patamares. O francês cita, nesse sentido, uma *gag* sonora de Jacques Tati, em *Traffic* (1971), quando uma vaca muge de forma a assustar tanto o personagem principal quanto os espectadores, a despeito de percebermos que ela está longe demais, quando finalmente a vemos, para que o som tivesse realisticamente tal efeito. (ibdem, pp. 189-191).

Afinado com o elogio a um cinema que prescindia tanto da centralização do verbal quanto de um uso de música que possa ser entendido como excessivo está o mexicano Samuel Larson Guerra. Guerra comenta a existência de uma tradição de filmes que encontram modos de narrar que não passem pela palavra falada, como os documentários *Microcosmos*, de Claude Nuridsany e Marie Pérennou (1996), e os conhecidos *Koyaanisqatsi*, de Godfrey Régio (1982) e *Baraka*, de Ron Fricke (1992), estes dois últimos com suas trilhas sonoras dominadas pela música de Phillip Glass. Guerra cita ainda a “fase muda” do também mexicano Paul Leduc, composta pela trilogia *Barroco* (1989), *Latino Bar* (1991) e *Dollar Mambo* (1993). (GUERRA, 2010, pp. 217-218). Sobre o fato do excesso de música delimitar as funções dos sons ambientes, Guerra diz que:

“el uso indiscriminado de música extradiegética em una película es uno de los elementos que conspira contra las posibilidades expresivas de los ambientes sonoros en el cine, puesto que, por su propia naturaleza, la música tiene una fuerza expresiva que tiende a neutralizar la posible “musicalidad” de los ambientes. Sin embargo, cuando un ambiente es tratado de manera no realista, y no tiene que competir con la música, puede adquirir una capacidad sugestiva y expresiva muy importante” (ibdem, p. 256).

Cabe ressaltar que a música extradiegética ocupa um espaço particular nos filmes de Alonso. Exceto pelo primeiro filme, no qual a música ficara a cargo de Juan Montecchia, todas as demais composições são da banda de punk argentino *Flor Maleva*. Em *Los Muertos*, a música da banda serve de trilha sonora aos créditos finais; em *Liverpool*, aos créditos iniciais; em *Fantasma*, são três minutos sobre tela negra, o que pode ser entendido como o mais radical uso da música da banda, graças à falta de acompanhamento por outra imagem que não seja o preto, em uma potencial ausência de créditos iniciais. Em todos os filmes, tal presença contrasta com a não-existência de demais músicas que não pertençam ao espaço da ação. Complementando a parceria do diretor com a banda, o guitarrista e vocalista do *Flor Maleva*, Catriel Vildosola, é também o responsável pela “dirección de sonido” de todos os filmes. Gonzalo Aguilar comenta que tal música está, paradoxalmente, “tão longe dos mundos dos protagonistas quanto estaria uma câmera” (AGUILAR, 2008, p. 72), o que nos permite dizer que naquelas situações a música que não se origina no espaço da

ação exerce profundamente o seu potencial de autonomia, de independência com relação ao que acontece nas imagens.

O crítico e teórico argentino reproduz palavras retiradas de entrevista do diretor sobre *La Libertad*, quando este diz que não estaria interessado em contar histórias, mas em observar. (ibidem, p. 60). Tal postura contra um cinema que tem a função de narrar como prioritária aproxima os ideais de Alonso daquilo que, no decorrer do século XX, foi entendido como a base de um "cinema de poesia", como dito brevemente por Hernán Ulm.

Jean Epstein, na década de 1920, foi um dos principais nomes a pensar sobre as improváveis defesa e definição de um cinema que se afastasse de modelos narrativos tradicionais. Em textos como "O cinema e as letras modernas" e "Bonjour cinéma", ambos escritos em 1921, Epstein falava sobre um cinema cuja narrativa se afastasse da teatral, naquela hora em que, ingenuamente, se buscava por uma especificidade do cinema, afastando sua forma da influência das demais artes, bem como do realismo literário do século XIX. Em contrapartida, os elogios de Epstein seriam direcionados à literatura moderna, à velocidade e à sucessão de movimentos que caracteriza o cinema, ao *close up* e aos demais planos próximos (EPSTEIN, 1983, p. 269-279). O cinema a ser feito idealmente deveria ser "um cinema que não narra, indica" (EPSTEIN apud AUMONT, 2004, p. 91). Era a lógica do cinema de poesia, lógica, segundo Aumont, de difícil compreensão até pela dificuldade em se definir, em primeiro lugar, a poesia em si, historicamente "sinônimo de inefável, do que justamente só é possível dizer em poesia" (AUMONT, 2004, p. 90-91). Para Epstein, a poesia podia ser definida como "uma cavalgada de metáforas que se empinam", e o cinema, em desejava aproximação com a poesia, deveria buscar a metáfora visual. (EPSTEIN, op.cit. p, 273).

Contra um cinema excessivamente narrativo, e portanto afinado com a prosa, Epstein perguntava, em *Bonjour cinema*:

"porque contar histórias ou relatos que suponham sempre acontecimentos ordenados, uma cronologia, uma gradação de fatos e sentimentos? As perspectivas não são mais que ilusões de ótica. A vida não pode ser deduzida como essas mesas de chá chinesas que se multiplicam sucessivamente em doze, uma saindo da outra. Não há histórias. Nunca houve, aliás. Há apenas situações sem pé nem cabeça; sem começo, meio ou fim; sem direito nem avesso; pode-se vê-las de todo jeito; a direita transforma-se em esquerda; sem limites de passado ou futuro, elas são o presente". (ibidem, 276, 277).

Sobre a citada impossibilidade de se definir poesia, Aumont lembra ainda que o poeta, pintor, músico, cineasta Jean Cocteau desenvolvera raciocínio análogo. Para Cocteau, a poesia poderia ser paradoxalmente descrita como "aquilo que escapa o tempo todo, que não se pode perseguir e atingir por meios inteiramente conscientes". Para Cocteau, a poesia

mais vigorosa “deve vir não se sabe de onde, e não da intenção de fazer poesia” (AUMONT, op.cit., p. 95).⁵

Aumont não deixa de citar a tentativa conhecida de esquematizar um dito “cinema de poesia” que se encontra no conhecido texto “Por um cinema de poesia”, escrito por Pier Paolo Pasolini em 1966. Ali está a defesa do discurso indireto livre no cinema, a “subjéctiva indireta livre” versus o discurso direto, este representado no cinema pelo plano ponto de vista, por demais óbvio em seu discurso, e, portanto, análogo à prosa. Da mesma forma, há em Pasolini a defesa da oralidade, da musicalidade da palavra falada, dos sotaques, em oposição à compreensão puramente semântica do texto dito dentro de um filme.

Voltando à análise dos filmes, em *Los muertos*, como em *La libertad*, nenhuma outra manifestação sonora se aproxima, em presença total na tela, dos sons de natureza. Trata-se, mais uma vez, de um desdobramento, no som, de uma escolha narrativa que privilegia o plano-sequência e os longos intervalos de tempo sem diálogos, enquanto vemos o personagem principal no exercício da banalidade de seu cotidiano, o que se torna ainda mais evidente na medida em que ele se afasta da civilização, após ser libertado. Desta vez, porém, o movimento nos parece inverso ao do filme anterior: se em *La libertad* o personagem principal deixava suas ações solitárias na mata rumo à civilização, para vender a madeira que derrubara, em *Los muertos* o personagem parte da vida carcerária para, liberto, seguir floresta adentro. A partir disso, a crescente ausência de falas abre espaço para uma presença maciça dos ruídos, principalmente dos sons dos rios, da própria floresta, das canoas. Desde o primeiro plano do filme, entretanto, os sons ambientes se mostram fundamentais. Sobre o plano-sequência de cerca de três minutos e meio, ouvimos pássaros, vento, demais insetos, a água corrente do riacho que vemos, acrescidos de frequências graves e de reverberações que amplificam a tensão sobre as imagens, enigmáticas, dos corpos deixados no mato. No decorrer do filme, demais planos-sequências se destacam, como o que mostra o personagem remando longamente em sua canoa, enquanto ouvimos o próprio som dos remos, das águas, dos pássaros, dos ventos nas folhas, a construção em camadas dos sons de natureza. A câmera se desloca lateralmente, e passamos a ver somente a paisagem. Personagem e sua canoa não estão mais em quadro, a câmera os abandona, mas os seguimos ouvindo. Há um jogo estabelecido entre sons e imagens onde o som, por vezes, tem o papel de reforçar o que se vê; por outro lado, há também situações nas quais o som deve exacerbar sensações que a imagem não pode dar por ela própria.

Sobre a banalidade da representação do cotidiano do personagem, que já comentamos, esta parece mais radical do que em *La libertad*. No primeiro filme, há ao menos uma profissão, fato que parece dar sentido àquelas ações. Em *Los muertos*, há o errar depois da temporada na cadeia, embora também com objetivos a cumprir. Assim, acompanham as

ações do personagem, Vargas, os sons de seus passos, de suas refeições, seu ruidoso folhear o jornal, os ruídos provenientes de fazer a barba, de suas conversas ocasionais, do fato de tomar vinho com gelo à beira da estrada, de fazer uma fogueira. Lembramos que, se destacamos aqui tais sons que parecem triviais, é porque eles são sempre alçados à condição de principal manifestação sonora dos momentos nos quais aparecem.

A partir do momento no qual Vargas se prepara para deixar a civilização, há uma série de últimos sons urbanos, que decaem paulatinamente à medida em que ele se afasta. Funcionam desta forma o motor da caminhonete e do taxi que por fim o deixam sozinho nos limites da cidade, as vozes dos meninos que pedem balas na venda, as rápidas conversas com o vendedor de camisas, o diálogo com o homem que o espera com sua canoa. Cabe destacar, ainda, o modo de falar de Vargas, pronunciando as palavras sem dar a elas importância, o jeito interiorano, não normativo da língua em seu país, o que contrasta com a pronúncia, por exemplo, dos agentes da lei, dos policiais no presídio onde o filme tem início.

Uma vez que Vargas suba sozinho em sua canoa, a presença das vozes em *Los muertos* cessa quase completamente. A mixagem se encarrega de unir os sons de suas ações com os sons ambientes dos rios, do vento, dos variados pássaros, da própria folhagem ao se mover, dos insetos que porventura ganhem destaque, como abelhas. O enigmático plano final nos faz ouvir, fora de quadro, sons inconclusivos do seu encontro com a filha, enquanto vemos simplesmente o chão do lado de fora da cabana.

Em *Liverpool*, temos a representação de diferentes ambientes sonoros. Durante toda a primeira parte do filme, enquanto o personagem principal, Farrel, não desembarca na sua Ushuaia natal, ouvimos o que seja o som ambiente de dentro do navio no qual ele trabalha. Ali, as frequências graves, advindas dos motores de todas as máquinas, são amplamente verossímeis, com a audição das diferentes distâncias dos motores, das diversas reverberações dos graves. Verossímil também é o ambiente silencioso da chegada do personagem ao fim do mundo austral, na calada da noite, fora os ruídos que ele próprio produza, além do vento que sopra até que ele chegue aos lugares mais abrigados do centro da cidade. Cria-se uma impressão de silêncio geral na representação do ambiente sonoro de Ushuaia, a não ser por intervenções facilmente justificadas, como a de gaivotas na zona portuária, impressão ainda mais forte nos momentos em que Farrel se encontra protegido dos sons do vento ou dos pássaros, quando come e bebe nos restaurantes da cidade.

Diálogos são esparsos, como no caso do caminhoneiro que lhe indica o caminho para o interior, onde se encontra a casa de sua família; das falas que ouvimos pelo rádio do dono da cafeteria em que come, ao chegar a seu povoado; no início do filme, quando pede permissão para desembarcar. Ao chegar à casa da família, o desacerto dos personagens com

seus próprios diálogos se materializa nas palavras do pai, que questiona o motivo da volta do filho. Na verdade, nesse momento somente o pai fala; na tentativa de conversa com a irmã, que pouco responde; na conversa com a mãe que fala quase sozinha, sem reconhecê-lo e sem reconhecer a importância de um interlocutor. Há ainda, como nos outros filmes, a aparição da música justificada no espaço da ação, como é o caso das canções que os próprios personagens colocam para tocar na cafeteria.

Assim, a impressão de um ambiente construído para ser silencioso se mantém em sua casa, no interior da Terra do Fogo, quando Farrel a encontra. Como nos filmes anteriores, são longas as passagens sem diálogo, justificadas pelo erro dos personagens principais, além da complementar prevalência dos sons ambientes. Ocorre apenas que em *Liverpool* a impressão de uma construção sonora silenciosa parece mais evidente, enquanto a negação do diálogo ou sua insignificância parece, da mesma forma, mais clara. Trata-se de um cinema que convida o espectador a ouvir de forma sutil. Convida-o a escutar ruídos que em grande parte das vezes teriam papéis narrativos secundários, mas não neste caso.

(ENDNOTES)

- 1 O interesse pelo plano-sequência, dentro do trabalho maior com o som no cinema contemporâneo que rege o atual projeto de pesquisa, pode ser aferido no artigo que analisava especificamente *Five long takes dedicated to Yasujiro Ozu*, de Abbas Kiarostami e *Andarilho*, de Cao Guimarães. (COSTA, 2010).
- 2 Expresso em *Pode-se dizer que há algo como um hiperrealismo sonoro no cinema argentino*, quando Alonso já aparecia brevemente citado, mas não era objeto central da análise. (COSTA, 2011).
- 3 Tradução nossa para "*a cinema where sparse and sober dialogue, as well as the minimal place accorded to music, frees the ear and allows us to hear how sound and movement in the image organize time*", na versão em inglês à qual tivemos acesso.
- 4 Tradução nossa para "*Sound is now no more realistic than it was in the classical era, though it is more sensorial and contains more information*".
- 5 Sobre a defesa romântica de uma poesia cuja compreensão não se faça intelectualmente, por suposta análise dos sentidos advindos das leituras do poema, e estendendo a característica inefável da feitura do poema à sua recepção, o poeta brasileiro Manoel de Barros atesta que sua poesia não é para ser entendida, mas sentida, como pode ser visto em entrevista sua no documentário *Só dez por cento é mentira*, dirigido por Pedro Cezar, em 2009.

BIBLIOGRAFIA

AGUILAR, Gonzalo. *New Argentine Film: Other Worlds*. New York: Palgrave MacMillan, 2008.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus, 2004.

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

COSTA, Fernando Morais da. Pode-se dizer que há algo como um hiperrealismo sonoro no cinema argentino?. *Ciberlegenda* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, n. 24, v.1, p.84 - 90, 2011.

_____. Som e ritmo interno no plano sequência. In: PAIVA, Samuel. CÁNEPA, Laura, SOUZA, Gustavo. *Estudos de cinema e audiovisual Socine 11*. São Paulo: Socine, 2010.

EPSTEIN, Jean. O cinema e as letras modernas. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983. pp. 269-277.

_____. Bonjour cinéma. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983. pp. 276-279.

GUERRA, Samuel Larson. *Pensar el sonido – uma introducción a la teoria y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. México: UNAM – Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2010.

PRYSTHON, Ângela. Memórias de uma nação partida. In: MACHADO Jr, Rubens, SOARES, Rosana de Lima, ARAÚJO, Luciana Correa de. (org). *Estudos de cinema Socine VIII*. São Paulo: Annablume, 2007.

ULM, Hernán. Lisandro Alonso: um viaje al corazón de la nada. In: *Ciberlegenda*. V. 23. Disponível em www.propipi.uff.br/ciberlegenda/lisandro-alonso Acessado em 23 de fevereiro de 2012.

Artigo recebido: 09 de março de 2012

Artigo aceito: 31 de março de 2012