

## **Crujidos, vueltas, rodeos: Uma análise da voz em *O pântano***

**Natalia Christofolletti Barrenha<sup>1</sup>**

**Resumo:** Este trabalho busca fazer uma análise da voz em trechos do filme *O pântano*, *debut* da cineasta argentina Lucrecia Martel, em cuja obra o som detém papel significativo 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 do *corpus* a partir dos trabalhos de Michel Chion e David Bordwell com relação ao estudo do som no cinema.

**Palavras-chave:** voz no cinema; som no cinema; Lucrecia Martel; *O pântano*.

**Abstract:** This article analyzes the use of the voice in excerpts from *The swamp*, the first film of Argentinean filmmaker Lucrecia Martel, since sound has a significant role in the production of meaning in her work. Here, the sound is treated as an independent element of the film and a constituent element of the narrative as diegetic experience, rather than simply subjected to the image. I propose an analytic, interpretative study of the film based on the research of Michel Chion and David Bordwell on sound in cinema.

**Keywords:** voice in cinema; sound in cinema; Lucrecia Martel; *The swamp*.

---

<sup>1</sup> Graduada em Comunicação Social –Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”/Bauru e Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Mídias da UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas, onde desenvolve a pesquisa *O som na estética cinematográfica de Lucrecia Martel: Os elementos sonoros como componentes da narrativa nos filmes O pântano, A menina santa e A mulher sem cabeça*, com orientação do Prof. Dr. Fernando Passos e apoio da CAPES.

## **Crujidos, vueltas, rodeos: Uma análise da voz em *O pântano***

Natalia Christofolletti Barrenha

São diversas as contribuições do som<sup>2</sup> para o cinema: a impressão de realidade, a continuidade sonora, a utilização normal da palavra (que libera em parte a imagem de seu papel explicativo), o silêncio promovido como valor positivo (sabe-se o papel dramático que ele pode desempenhar), a justaposição da imagem e do som em contraponto ou em contraste e os sons *off* e *over*<sup>3</sup> (que permitem a flexão das imagens em metáforas e símbolos) e a música, que enquanto não justificada por um elemento da ação, constitui um material expressivo particularmente rico (Martin, 1990). Além disso, o som é portador da linguagem, e atua como um elemento tão importante quanto a imagem na constituição do filme, de acordo com os processos adotados pelo diretor.

A homogeneidade entre a imagem e o som trazida pelo cinema clássico sofreu um rompimento com as mudanças apresentadas pelo cinema moderno. Há dois momentos nos quais podemos considerar a utilização dos elementos sonoros como uma ruptura que definitivamente elevou o som a componente da narração: o primeiro, no filme *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941), no qual o som possui um aspecto indicial na cena, expressando a subjetividade do personagem. A segunda ruptura deu-se com *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1959), onde os

---

<sup>2</sup> Os elementos sonoros dos quais se fala referem-se tanto à música quanto aos diálogos, ruídos e silêncio. Outro aspecto a ser destacado é que o som “natural” no cinema não é natural, e sim construído - a captação direta não dá conta da riqueza dos sons do cotidiano.

<sup>3</sup> Dos textos que tratam do som em relação ao espaço diegético cinematográfico, as concepções mais correntes apontam que o som tem basicamente três modos freqüentes de colocar-se em relação à imagem: ou ele está associado à fonte em ação do que se vê dentro da tela, e então este som é denominado de som *in* ou som sincrônico; ou a fonte do som não é visível na tela no momento de sua emissão, mas continua para o espectador situada imaginariamente no mesmo tempo que a ação mostrada, e num espaço contíguo àquele que mostra o som na imagem (ou seja, pertencente à diegese), e estes sons estão *off* ou “fora de quadro”; e o som *over*, sendo aquele que emana de uma fonte invisível situada em outro tempo e/ou em outro lugar que a ação mostrada na imagem (por exemplo, trilha musical incidental). Há ainda diversas denominações, mas aqui utilizaremos estas designações.

diálogos adquirem um *status* de poética da memória, criando assim uma transcendência da cena.

Como afirma Aumont, “a reprodução do som parece-nos algo natural no cinema e, talvez por esse motivo, uma das características relativamente pouco questionadas pela teoria e pela estética” (Aumont, 1995: 44). Porém, é equivocado identificar o som como meio de expressão à parte dos demais elementos da obra cinematográfica, e considerá-lo simples dimensão suplementar oferecida ao universo fílmico da imagem, quando se sabe que o advento do cinema sonoro modificou profundamente a estética do cinema (Martin, 1990). Como argumentado por Mary Ann Doane (1991: 463), “Sendo verdade que o som é quase sempre discutido em relação à imagem não se pode concluir automaticamente que o som é seu subordinado. Visto de outro ângulo, é duvidoso que toda imagem (no cinema falado) seja independente do som”.

Segundo Bordwell e Thompson (2003), o som é uma técnica poderosa por diversas razões: envolve um distinto modo de sentido (nossa atenção visual é acompanhada pela atenção auditiva, dando ao espectador uma experiência perceptiva mais completa); ativa a forma como nós percebemos e interpretamos as imagens; direciona a atenção para um aspecto específico da imagem,



pontuando-a; antecipa ações, traz expectativas ou as redireciona; pode clarear eventos, contradizê-los, torná-los ambíguos; além de trazer um novo valor expressivo ao silêncio.

A cineasta Lucrecia Martel - um dos expoentes do *Nuevo*

*cine argentino*<sup>4</sup>, momento de renascimento da cinematografia argentina, ocorrido a partir da segunda metade da década de 90 - se destaca devido ao uso que faz do som (e da ausência dele) em suas obras. Seus filmes trabalham o som como uma matéria significativa, que tem autonomia com relação à imagem, ou que a dota de novas dimensões (Aguilar, 2006).

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).

Segundo Lucrecia,

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

---

<sup>4</sup> 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. 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).

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

desconforto devido à sensação de calor – sensação esta causada pela utilização do som”<sup>6</sup>.

Assim como se pode perceber nas obras de Martel (e de outros diretores que trabalham o som de forma diferenciada, como o também argentino Martín Rejtman), o som não é só um complemento estético para os filmes, como fornece novas formas de se narrar e enriquecer o cinema. 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. Dessa forma, há uma espécie de elo ou mesmo uma intrínseca correspondência que se revela por conjunção ou antítese, harmonia ou desarmonia, simetria ou assimetria, etc., entre a imagem e o som.

A análise das relações audiovisuais deve levar em conta o fato de que a atenção auditiva consciente de um ser humano não se dirige indistintamente para todos os tipos de som, mas é especialmente *vococentrista*. Michel Chion (1999) chama *vococentrismo* a este processo pelo qual, em um conjunto sonoro, a voz atrai e centra nossa atenção – ela hierarquiza a percepção ao seu redor. A presença de uma voz humana estrutura o espaço sonoro que a contém, vazio ou não: “quando suporta uma voz humana, o ouvido inevitavelmente lhe presta atenção, ilhando-a e estruturando em torno dela a percepção do todo – trata de ‘descascar’ o som para extrair o significado do mesmo, intenta sempre localizar e, se é possível, identificar a voz” (Chion, 2004: 18)<sup>7</sup>.



---

<sup>6</sup> Idem.

La voz es lo que recoge, en el rodaje, la toma de sonido, que es casi siempre, de hecho, una toma de voz; y la voz es lo que se aísla en la mezcla como instrumento solista del que los demás sonidos, músicas o ruidos, no serían sino el acompañamiento. (...) Pues, por supuesto, no se trata de la voz de los gritos y de los gemidos, sino de la voz como soporte de la expresión verbal. (...) El *vococentrismo* del que hablamos es, pues, casi siempre, un *verbocentrismo*. (Chion, 1993: 17)

A voz é invasora por natureza, desde os primeiros tempos do cinema falado. O afã pela inteligibilidade do texto, da claridade das vozes, faz com que elas sejam gravadas sistematicamente em primeiro plano para lhes dar preponderância em relação a qualquer outro elemento sonoro. Essa presença privilegiada que se convém dar às vozes na trilha sonora tem como consequência o reconhecimento de antemão dos personagens que falam: mesmo que os vemos de longe, ou perdidos entre edifícios, o som acentuado de sua voz é mais forte, mais presente, nos aproxima dele (Chion, 2004). Na *mise en scène* clássica, as estratégias no emprego da voz para afastar a fragmentação e afirmar a homogeneidade da narrativa são significantes: “a sincronização liga a voz a um corpo em uma unidade cuja imediatez pode ser percebida apenas como um dado; a voz *off* ancora o espetáculo em um espaço, estendido mas coerente; e os comentários em voz *over* situam a imagem, dotando-a de clara inteligibilidade” (Doane, 1991: 472).

(...) a voz promove outros valores na linguagem verbal, já que no momento de sua execução integra-se ao sentido do texto transmitido, enriquecendo-o e transformando-o, até o ponto de que às vezes faz que signifique aquilo que não fala. A voz, efetivamente, supera a palavra. É graças à voz que a palavra se converte em exibição e dom, virtualmente erotizado, em agressão também, em vontade de conquistar,

---

<sup>7</sup> Tradução nossa.

que no prazer de ouvir a palavra se submete (Zumthor *Apud* Döppenschmitt, 2005:57).



O processo de produção de roteiro de Martel relaciona-se intimamente com a conversa e, conseqüentemente, com o uso da voz. Em entrevistas, ela explica que, quando as pessoas conversam, as coisas se juntam de maneira caótica, e os objetivos são

imprecisos – características que se refletem em suas narrativas.

No processo da conversação há uma diluição das pessoas que conversam e uma diluição do tempo, que pode também ser condensado: as pessoas vão para o passado, futuro, se perdem na infância... A mutação e metamorfose permanentes da realidade, a impossibilidade de chegar a um objeto e a sensação de estar perdendo tempo... É tudo isso que me determina na minha criação, a estrutura da fala, da linguagem e da forma de conversar<sup>8</sup>.

Hay dos aspectos del sonido que son extremadamente interesantes para mí: el sonido puro y el sonido que significa, la conversación, por ejemplo. En particular me interesa cómo desaparecen las categorías rígidas bajo las cuales organizamos nuestra percepción cuando estamos absortos en una conversación. Al hablar, la edad y la identidad de una persona pasan a segundo plano. Este es uno de los pilares en la construcción de mis películas<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Ibidem pág. 05.

<sup>9</sup> Entrevista concedida ao *Bombsite* em 2009.

Assim, a voz tem papel privilegiado no processo de criação de Martel – isso não significa que a voz tem papel de maior destaque na trilha sonora, mas sim que ela também é trabalhada de maneira diferenciada. “Para mí, el origen de la narración es la oralidad”<sup>10</sup>. A escolha da cidade de Salta como locação para seus filmes também está relacionada com a voz e suas articulações:

Hay una cuestión [para filmar em Salta] a nivel sonoro, que es la tonada... me encanta, es la forma de hablar, la construcción gramatical que se usa en Salta, los pluscuamperfectos, los verbos perfectos... los crujidos, las vueltas, los rodeos; todo eso me encanta. La palabra humana tiene en verdad esa cualidad sonora en donde va mucho más allá del sentido, el ritmo... es como una riqueza que al filmar acá, una riqueza sonora que si te la perdés es una estupidez... es una cosa bella<sup>11</sup>.

Entretanto, se a linguagem é tema freqüente na obra de Martel, ela não é elemento estruturante dos filmes. Há uma tendência em relativizar o discurso, principalmente por meio de sua proliferação, e menos por sua inteligibilidade (Russell, 2008). Ao abordar esse aspecto, Russell recorre à descrição elaborada por Chion que ele denominou “*emanation speech*”, o qual não é para ser, necessariamente, completamente ouvido e entendido, tornando-se assim uma emanção do personagem, um aspecto dele, como sua silhueta: significativa, mas não essencial (Chion, 1992).

Sendo assim, se abordará a produção de Lucrecia Martel do ponto de vista do som, focando-se principalmente no tratamento dado à voz em seu primeiro filme, *O pântano*. O som será tratado não mais como elemento indicial da imagem, mas como um elemento expressivo do filme e constituinte da narrativa como experiência diegética. Discorrer-se-á apenas sobre um dos materiais constituintes

---

<sup>10</sup> Entrevista concedida a David Oubiña em junho/2006.

<sup>11</sup> Entrevista concedida à revista *Contextos del Arte* em 2009.

do cinema, o som, muito embora sempre estarão presentes referências às imagens que acompanham estes sons - devido à impossibilidade da separação dos dois e do valor estético que nasce da relação entre ambos. Busca-se não falar apenas sobre a voz, e sim pensá-la como objeto, sem reduzi-la a uma simples função de veículo da linguagem e da expressão - sem confundi-la com a palavra.



#### *A voz em 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 utilização do som com um volume bem superior ao naturalista (correspondente ao de uma situação verossímil), o preenchimento dos espaços com ruídos, a preocupação com o sensitivo e com a criação de tensão através de elementos sonoros são características bem marcantes na obra de Lucrecia.

Para Gonzalo Aguilar (2006: 95), “[nos filmes do *Nuevo cine argentino*] os diálogos são tratados como banda de sonido y muchas veces su textura sonora tiene tanta o más importancia que la comprensión del significado de las palabras”. Para ele, *O pântano* é muito significativo neste aspecto:

Los diálogos [em *O pântano*] no son sólo lo que los personajes se dicen, sino una tonalidad, un ruído o una

musicalidad que recorre transversalmente las historias. (...) *La ciénaga* investiga todos los pliegues de la voz de la burguesía provinciana y sus matices delirantes de mando y sometimiento; el reverso de esta voz es el cuerpo casi silencioso de la mucama que arrastra el deseo de Momi, de Mecha y de José, sin entrar nunca em diálogo com ellos (Aguilar, 2006: 95).

Momi, que se destaca entre os inúmeros personagens do filme e pode ser considerada a protagonista da narrativa, é a única que tenta modificar alguma coisa em *O pântano*, enquanto a inércia domina as outras pessoas. Nas primeiras sequências em que está presente, Momi sussurra ao lado de Isabel, enquanto as duas estão deitadas. As palavras de Momi são tão baixas que é quase impossível entender seu significado, principalmente porque ela encosta os lábios, por vezes, na roupa de Isabel. Logo depois, Momi deita-se ao lado de Vero, e também cochicha com ela, com voz chorosa. Essas duas cenas enganam-nos ao apresentar Momi como uma pessoa fraca, que não impõe seu lugar ao falar sempre baixo e com uma voz melindrada. Porém, após o acidente de Mecha, Momi se impõe ao conduzir a situação através de suas ordens, com voz firme. A partir daí, em todas as situações Momi se estabelece participando dos diálogos sempre em tom de confronto, principalmente com sua mãe, configurando-a, assim, como a personagem forte do filme.

Mecha tem uma voz muito marcante, com sua rouquidão bem característica. Mulher de poucas palavras, quando fala o faz com suficiente contundência e clareza para demonstrar a insatisfação que lhe provoca o seu entorno. São raros os momentos em que ela não está gritando, e nestes momentos é que se pode dar conta de sua fragilidade. Já Tali é o oposto de Mecha: ela está sempre falando, em uma incontinência verbal que não traz nada de importante. Ela está sempre falando: ao telefone, sozinha, com as crianças, com Rafael, Mecha, e todos praticamente ignoram suas palavras, escutando-a sem prestar realmente atenção. Nesta voz que sempre rodeia os ambientes, como um zumbido que não para, nota-se a incapacidade e a submissão de Tali.

Rafael, marido de Tali, em todas as vezes que conversa com ela em sua casa sobre os papéis do carro, tem sua voz manipulada através de um filtro que a deixa parecida com uma voz acompanhada de eco; com uma aura, como uma reverberação artificial que dá à voz um caráter de poder – Tali deve obedecê-lo; é ele quem manda, quem dá as ordens através de sua voz. Aqui podemos notar o maior exemplo de “*emanation speech*”.



Ainda na casa de Tali, é impossível não notar as duas meninas, Marianita e Verito, cujas presenças se notam através de suas vozes. Todas as vezes em que elas estão presentes elas falam muito alto, gritam, suas vozes são superpostas e o significado de suas palavras são indiferentes, já que o importante é a algazarra feita pelas meninas, e não o que elas querem dizer. Além disso, há a cena em que elas cantam na frente do ventilador, provocando uma reverberação em suas vozes. Este momento, no qual elas estão muito próximas ao ventilador, é carregado de tensão, pois se pode imaginar – mais uma vez – que algo está prestes a acontecer, como, por exemplo, um cabelo que se enrosca nas hélices.

O único momento do filme no qual se pode denotar alguma alegria aos personagens é a sequência na qual Vero liga o rádio, que traz uma música de Jorge Cafrune, músico argentino morto misteriosamente durante a ditadura militar. A voz de Cafrune é mitológica na Argentina, não apenas devido ao seu significado artístico, mas também ao seu peso político. Assim como a voz de Cafrune aparece em um momento feliz, ela aparece novamente ao fim do filme, levando-se a acreditar que algum momento bom pode passar-se novamente – entretanto, acontece o contrário.

Há ainda dois aspectos importantes que se destacam com relação ao uso da voz em *O pântano*. Um deles diz respeito à convenção cinematográfica clássica que faz com que a voz fique em primeiro plano com relação aos outros

elementos da trilha sonora. Contudo, em muitas situações Martel faz o oposto, colocando as vozes como secundárias e dificultando a compreensão dos diálogos, configurando-se assim seu maior interesse pelas sonoridades do que pela palavra propriamente dita. Essa escolha está presente em cenas como as que se passam no morro, enquanto os meninos caçam, onde os ladridos dos cachorros, os mugidos da vaca, as plantas que se mexem com o vento ou com os meninos que passam por cima delas, impedem com que se saiba com clareza o que os garotos falam entre si. Há ainda a sequência na qual Tali e Rafael conversam sobre o problema nos dentes de Luciano, e perto deles está uma solda barulhenta que dificulta tanto a comunicação entre os dois quanto a compreensão do espectador. Assim como na cena do baile de carnaval, onde a música ambiente suspende quase completamente a possibilidade de ouvir o que os personagens falam.

O outro aspecto tem relação com a fragmentação dos corpos implementada constantemente por Martel em sua *mise en scène*: além das vozes *in* (sincrônicas) e das vozes *off* que povoam *O pântano* (não há voz *over*), há uma espécie voz - que chamaremos de *in-off* - utilizada com muita frequência, na qual o personagem que fala aparece no quadro: entretanto, sua boca não é mostrada, sem a aparição do sincronismo. Os enquadramentos inusitados de Martel que proporcionam essa voz, cuja fonte está presente na tela, porém, não-sincrônica, permite com que se utilize essa nova denominação para caracterizar essa situação presente quase na totalidade do filme.

### *Considerações finais*

Lucrecia Martel caracteriza o som como algo que faz contato físico com o espectador. A larga utilização do som *off*, aliada à sobreposição e fragmentação dos corpos na *mise en scène* proposta por Martel, proporciona uma profundidade à imagem e a criação de uma atmosfera pesada na qual potencializa-se a antecipação de certas situações e, principalmente, de tragédias, além de prestar atenção à materialidade dos objetos através dos sons, dando ao filme um caráter

sensitivo e perturbador, sendo assim o som um importante componente narrativo em sua obra.

A voz nos filmes de Martel participa da trilha sonora sem hierarquizar, como ocorre no cinema clássico. As vozes podem se destacar em algumas sequências, trazendo dados importantes sobre os personagens e, por outras vezes, pode mesclar-se aos outros sons sem a preocupação de revelar o significado das palavras, trazendo à tona sua maior preocupação com a sonoridade do que com a compreensão propriamente dita dos diálogos. Além disso, os enquadramentos inusitados de Martel propiciam uma nova localização da voz para além dos conceitos de voz *in*, *off* e *over*: a voz que aqui chamamos de *in-off*, procedimento utilizado largamente pela cineasta, no qual as fontes das vozes estão presentes na imagem – porém, sem sincronia devido às partes do corpo fragmentado que é mostrado.

Todas las imágenes son fotogramas de la película *La ciénaga (O pântano)* de Lucrecia Martel (2000).

## **Bibliografia**

Aguilar, Gonzalo (2006). *Otros mundos: Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*.

Buenos Aires: Santiago Arcos.

Aumont, Jacques (1995). *A Estética do filme*. Campinas: Papirus.

Bordwell, David; Thompson, Kristin (2003). *Film Art: an introduction*. Nova Iorque:

McGraw Hill.

Chion, Michel (1999). *El sonido*. Barcelona: Paidós.

Chion, Michel (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.

Chion, Michel (2004). *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.

Chion, Michel (1992). “Wasted words”, en Altman, Rick (editor). *Sound Theory / Sound Practice*. Nova Iorque: Routledge.

Doane, Mary Ann (1991). “A voz no cinema: a articulação entre corpo e espaço”, en Xavier, Ismail (editor). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal.

- Döppenschmitt, Elen Cristina Souza (2005). *Um estudo da performance da oralidade no cinema: Registros da voz na linguagem documental*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Guest, Haden (2009). Lucrecia Martel. *Bombsite*. Número 106. Disponível em: <http://www.bombsite.com/issues/106/articles/3231>. Acesso em 16 ago. 2009.
- La Guarda Espacio de Artes Visuales (2009). Entrevista a Lucrecia Martel. *Contextos del arte: Espacio de Lectura e Imágenes para pensar las problemáticas del arte actual*. Número 03. Disponível em: [www.artelaguarda.com.ar](http://www.artelaguarda.com.ar). Acesso em 14 set. 2009.
- Martin, Marcel (1990). *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense.
- Oubiña, David (2006). *Estudio crítico sobre La ciénaga, de Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Pic Nic.
- Rebouças, Júlia (2006). 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. 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.
- Russell, Dominique (2008). Lucrecia Martel: A decidedly polyphonic cinema. *Jump Cut: A review of contemporary media*. Disponível em: <http://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/LMartelAudio/>. Acesso em 22 mar. 2009.