

A ATRIBUIÇÃO DO SOM NO CINEMA DE FEDERICO FELLINI

BUENO, Louanny¹

RESUMO: A finalidade deste projeto é explorar a ampla gama de possibilidades que o autor utilizou em dois de seus filmes, “Otto e Mezzo”, de 1963 e “Amarcord”, de 1973. Assim, obter uma visão integrada de sua atribuição ao som. Todos sabem da presença da abundância na originalidade nas obras de Fellini, o exagero de cores na direção de arte, na fotografia, e na imaginação dos personagens. Porém, o que não todos sabem é que, ao decorrer dos anos a unidade sonora também não fica atrás. Aporta um uso criativo brincando com a diegese, o fora de campo, a dublagem e a sincronização, fusões sonoras e aproveitando efeitos psicoacústicos para conceber a ilusão na percepção do espectador. A estrutura consiste na divisão destas características citadas, baseadas em três análises por obra, afim de obter uma apreciação geral, a primeira filmica, a segunda sonora e a terceira imagética. Observando cronologicamente, afim de obter a noção da crescente criatividade do autor entre um filme e outro.

PALAVRAS-CHAVE: Fellini, diegese, fora de campo, sincronização, subjetividade

Introdução

Quando se trata do assunto Fellini e som todos conhecem e associam a inseparável dupla entre ele e Nino Rota, no entanto, são poucos os que pararam para examinar a verdadeira intenção que o diretor confere a este elemento. Este artigo, pretende fazer uma abordagem do elemento sonoro de Fellini, explorar a ampla gama de possibilidades que o autor utilizou e obter uma visão de sua atribuição ao som por meio da análise de dois grandes filmes, "Oito e Meio", 1963, e "Amarcord", 1973.

Em dez anos, é perceptível um notável crescimento com relação ao pensamento

¹Graduanda em Cinema e Vídeo na UNESPAR/FAP. Email: louanny@hotmail.com

sonoro. No primeiro, o som tem a função de representar e fazer a conexão das diversas realidades, já no segundo, adquire quase que o papel principal, pois, é a cidade a

protagonista e é o som dessa cidade o que se ouve.

Todos sabem a presença da abundância na originalidade nas obras de Fellini. O exagero de cores na direção de arte, na fotografia, e na imaginação dos personagens. Porém o que não todos sabem, é que ao decorrer dos anos a unidade sonora também não fica atrás. Ao tratar imagem e som com a mesma importância, aporta um uso criativo brincando com a dublagem e a sincronização; os sons subjetivos; os silêncios; as fusões sonoras; o fora de campo e a diegese; e as paisagens sonoras. Ademais, aproveita efeitos psicoacústicos para conceber a ilusão na percepção do espectador, extraindo do conjunto som e imagem o delírio das diversas realidades.

A partir dessas subdivisões de elementos sonoros, pretendo elaborar uma estrutura dividida nestas classificações dos sons. Porém, há casos em que duas das classificações estão em uma cena, tendo assim, que dar mais relevância a uma para poder encaixá-la na separação. O modo de análise é baseado em três análises por obra, a primeira tendo o filme como um todo, a segunda sonora e a terceira imagética, afim de obter uma apreciação geral. Observando cronologicamente, assim, ter a noção da crescente criatividade do autor entre um filme e outro.

1. Dublagem e sincronização

Na história do cinema, há um grande debate em torno da dublagem. Sempre houve questionamentos sobre a eficiência da dublagem e a capacidade de cumprir sua tarefa passando a emoção certa. Quanto ao cinema italiano, por um lado há aqueles que não conseguem assistir um filme sem distrair-se com a dessincronização das falas, e por outro, os que apreciam as possibilidades criativas que oferece trabalhar a faixa sonora a parte.

Fellini, quase não usa o som direto, pois, prefere poder tratar cada elemento sonoro separadamente, desde a dublagem, passando por folleys e efeitos. Em *Amarcord*, na cena da janta em família, típica cena neorrealista, prevalece a decupagem para uma boa dublagem. Em várias ocasiões o som difere da imagem,

quem fala não é quem vemos ou basicamente não vemos a boca. Ouve-se o cantar de um passarinho constante até parar para ouvirmos uma voz feminina cantarolar fora de quadro, depois se intercala outra vez entre o cantarolar da mulher e o do passarinho até o som do telefone intervir na harmonia dos cantares entre tanta discussão, voltam a intercalar-se o som e fica notável que quando um termina o outro começa, até haver silêncio para a briga entre eles. É pelos timbres das vozes que nos é passada a incessante tensão da família.

2. Som subjetivo

Em “Oito e Meio”, é contínuo o uso dos mesmos sons, ou de sons similares para ir e vir de uma realidade à outra. Na primeira cena do filme, quando Guido, o protagonista, sobe as nuvens o sopro de vento, o crescente ar, já se encontra no filme. E não é a toa que o mesmo som encontra-se no fim do filme.

Em “Amarcord”, na cena da fogueira, Titta aparece falando para Gradisca – ideal feminino dele e propiciadora de suas fantasias. No entanto, no plano seguinte ela aparece em outro lugar da praça e não diante dele como contra plano. Neste ponto, duvida-se se ele está realmente falando com ela ou é fruto de sua imaginação.

Na cena da igreja o sino permanece constante, até que pára quando o padre pergunta para Titta, "você comete atos impuros?". Essa pergunta, nos transfere para os pensamentos do personagem, aportando subjetividade ao som, todos os demais barulhos desaparecem devido a que está focado em suas lembranças e fantasias. Titta se confessa de costas para a câmera, mas, quando o padre lhe faz essa pergunta ele é enquadrado para mostrar que é a sua mente confessando-se internamente para si. Na metade da confissão, ele dialoga com o padre, confundido o espectador se antes ele falava consigo mesmo em virtude da magnífica decupagem. No final da confissão, apreende-se que essas confissões somente foram mostradas para nós e não ditas ao padre, logo que, Titta fala para si mesmo que o padre não entende dessas coisas e por isso admitiu umas brincadeiras impuras. Continua narrando ao espectador enquanto se

afasta do padre, então o sino volta a badalar, ou seja, saímos da mente do personagem.

Na cena da cerimônia fascista, é por meio do som, especificamente a fala do personagem Ciccio, que somos conduzidos à sua subjetividade, e neste ponto, não vamos parar em uma lembrança e sim na imaginação do menino.

2.1 Silêncio

Nestes dois filmes, há silêncios que destacam-se por sua dramaticidade dentro da subjetividade dos personagens. Por isso, preferi fazer um item a parte para este elemento. A seguir, pretendo explicar cenas onde o autor explora a fundo esta escolha.

Dez segundos após o início de "Oito e Meio", notamos uma mudança relativa aos filmes anteriores. Sem as memoráveis trilhas musicais e os créditos, apenas um letreiro indica o título, o produtor e a direção. A não ser pelo som de um tambor, com ritmo constante em um nível quase inaudível, não se sabe se há algum problema ou o filme é mesmo assim. O som do tambor e a ambiência crescem paralelamente, o grave do tambor funde-se com as batidas que o protagonista dá ao vidro para poder sair e desaparece. Soma-se uma respiração e um "chiado" de vidro, ambos transmitem agonia. O tambor volta, logo após há silêncio total por uns três segundos, até começar um ar crescente, enquanto na imagem, aparece ele subindo as nuvens. Este ar chega ao fim com mais um silêncio seguido da voz de um homem.

A última palavra desse homem, "definitivamente", especificamente o som da letra "e", é emendada e leva para a cena seguinte, onde o protagonista faz uma forte respiração acordando de um sonho. Observa-se um certo mascaramento, pois, as frequências do tom baixo da voz e as do começo da respiração parecem estar na mesma intensidade. A partir do uso desse efeito psicoacústico para fazer a ligação das cenas, percebe-se que se trata de um som totalmente subjetivo. Já que, ele não é acordado por um som externo, e sim por um de dentro do sonho. A realidade onírica é um mistério, sabe-se que até quando se está profundamente dormido o cérebro

continua detectando sons do ambiente e estes podem influenciar na narrativa.

Mais à frente, no início da cena da fonte, a movimentação da câmera, as movimentações dos atores e seus olhares, convergem para uma montagem rítmica. Ademais, há a ausência total do som em uma fantasia de Guido. Quando ele parece ver Cláudia, sua musa, tudo ao redor desaparece, é um som inteiramente subjetivo, um "não som" da mente, onde na imaginação há um congelamento do tempo e do espaço, apenas o foco na mulher importa.

É fascinante a capacidade com que Fellini mistura as realidades nos raccords, em um plano é uma realidade, no contra plano é outra. Sendo o som o grande potencializador dessa ligação. Cláudia pega um copo de água do chão e oferece à Guido. Com esse gesto voltamos à realidade, então outra mulher é quem segura o copo. Ouve-se uma fonte de água em primeiro plano - antes do desaparecimento do som, está misturada entre música e passarinhos do ambiente. O som de água é característico de Cláudia, mas, é só no fim do filme que isto fica claro. Na segunda cena em que Cláudia aparece, no hotel, mulher que simboliza a salvação para Guido, quando não há a imagem nem a fala do protagonista, volta o silêncio absoluto, há a falta de ambiência onde apenas ouve-se o ruído do meio de exibição. A imagem e respiração de Guido traz de volta à realidade, logo após, no contra plano a mulher volta a aparecer sem ambiência, quando a vemos não há folleys nem respiração, no entanto, o som acompanha a imagem de Guido. Quando Cláudia dá risada e fala as realidades se confundem, e só voltamos à real realidade com o toque do estridente telefone acordando o protagonista entre fotos da mulher inspiradora

Com relação à "Amarcord", na cena subsequente o transatlântico, ou seja, a chegada do outono, há um silêncio absoluto até que o avô abre a porta e ouvimos o folley da ação. Não há ambiência, apenas a fala do avô e o peculiar sino de bicicleta. O personagem encontra-se perdido, a fala dele indaga uma reflexão sobre a escuridão da morte, ele se pergunta onde está e responde para si que parece estar em lugar nenhum, pois tudo desapareceu. No som, há um vazio ambiente e nota-se uma falta de ar na atmosfera, os ruídos de sinos da indumentária de uma carruagem quebram a ausência

de som e o avô é conduzido para casa - que está em frente onde ele se situa - pelo homem. Posteriormente, o neto mais novo sai pelo portão voltando a dissipar o silêncio com o seu assobio. O garoto vai em direção à escola assobiando, até que encontra uma vaca no meio da neblina, logo, volta o silêncio total, não escutamos nenhum rugido da vaca, nem ruídos dos passos dela. Há apenas a respiração do menino e um suave folley dos passos, até que ouvimos o sino de longe. Sem dúvida é a cena mais silenciosa do filme, que além de englobar uma subjetividade, tem a função dramática de contrastar o decorrer das estações do ano.

3. Fora de campo e diegése

O fora de campo é responsável por omitir e revelar informações por meio de enquadramentos e sons, podendo assim, mudar o universo diegético. Através do uso do fora de campo, Fellini consegue enganar o espectador ao adotar diversas mudanças da diegése.

Na segunda cena de “Oito e Meio”, no quarto do protagonista, vê e ouve-se o médico, há um rangido dos passos na madeira, barulho da cortina movendo-se, há diálogo, folleys e respiração fora de quadro. Ouve-se alguém batendo na porta e esse som leva para o próximo plano do homem entrando pela porta. Identifica-se uma localização na voz da enfermeira com relação à imagem, uma vez que, ela está ao fundo do plano e sua voz soa mais distante que a do doutor. Apenas ao fazer uma análise puramente sonora escuto o sino da igreja tocando bem afastado, ao assistir o filme com som e imagem passou despercebido.

Nessa altura surge uma pergunta, será que a nossa percepção auditiva é condicionada pela imagem a ouvir apenas o que está intrínseco nela? Seja o próprio barulho ou o som puramente visual - como dizia Eisenstein -, ou seja, aquele que não se ouve mas se vê. Em nenhum momento aparece uma igreja, porém o homem da voz que acorda Guido veste um figurino de padre e no decorrer da historia Fellini destrincha esse som mostrando porque está ali, logo que, remete ao passado do

personagem e ao futuro da história.

Outro ponto relevante, é a opção do diretor por não mostrar a cara do protagonista. Apesar de ser uma característica felliniana o fato dele preferir enquadramentos onde não aparecem as bocas dos personagens, neste prólogo, esta escolha é levada ao extremo. É após cinco minutos de filme, na próxima cena, que a fisionomia de Guido brota conjuntamente com a música.

Entre os filmes que assisti dele, "Oito e Meio" é o primeiro que começa sem música, e além disso em silêncio. A melodia da cena, leva para a seguinte ocupando um primeiro plano em relação aos sons restantes. Fellini faz seu peculiar jogo com o espectador tornando a música diegética, manifesta a sua criatividade ao mostrar exclusivamente um maestro regendo - sem os músicos. Com respeito a esta ação, confesso que minha experiência foi ilusória, somente ao fazer os diferentes tipos de análises constatei que não há músicos. Mais uma vez, surge a indagação da natureza enganosa da percepção, vemos algo que ouvimos e ouvimos o que vemos mesmo sem a própria existência de um elemento.

Mais adiante, na cena da estação de trem, Guido espera Carla, o som do apito do guarda da estação e a imagem de um lado do vagão levam o protagonista a crer que ela não chegou. Seguido do apito do trem quando o mesmo arranca, ele percebe que ela está ao outro lado, duas fontes sonoras parecidas ligam ilusão e realidade. Na cena consecutiva, no hotel, continuamos a ouvir o apito do trem fora de quadro, este desempenha uma ambientação espacial indicando que estão perto da estação, ou seja é uma pensão barata e não um sofisticado hotel como Carla esperava.

A trilha de Nino Rota está presente em todas as cenas quase de começo ao fim, envolvendo o espectador nas ambíguas realidades de Guido. Há uma cena no hotel na qual o personagem caminha enquanto ouve-se um piano, é através do seu movimento que o piano é enquadrado e verificamos que a música é diegética. A ação de transformar o extra-diegético em diegese é um artifício corriqueiro ao longo dos anos na obra do cineasta.

Quase no fim do filme, Cláudia e Guido estão no carro indo para algum lugar ao qual nem eles sabem, o fade out da trilha aporta primeiro plano ao diálogo, para assim, dar voz a uma água corrente do além. Esse som é justificado pelo protagonista ao comentar se ela ouve a fonte, contudo, têm uma camada mais profunda ao simbolizar a purificação, a cura e a origem da vida, ao mesmo tempo em que Cláudia significa a origem da obra de Guido. No trajeto do carro, ele explica que seu filme começa com a garota da fonte que dá água para curar, ouve-se um forte sopro de vento, que cede à imagem o devaneio em silêncio absoluto, e com o mesmo sopro voltamos ao presente.

É característico dos grandes filmes do diretor os créditos começarem com a música de Rota. Em “Amarcord” a parceria também está presente numa belíssima trilha. A envolvente música, faz fade para o som de um sopro de vento ao mesmo tempo em que vemos um varal de roupas. Há um breve diálogo sobre a chegada da primavera entre o avô e Gina, a empregada da família, acompanhado pelo som de um sino fora de campo. Estes ruídos, vento e sino, permanecem no decorrer da trama atribuindo um tom de subjetividade às cenas e aportam à cidade a função de mais um personagem. O crescente som do sino nos leva para a segunda cena, no centro do vilarejo dois homens passam de bicicleta somando ao ambiente o barulho das campainhas até que o campanário é enquadrado enquanto o som atinge o pico da intensidade. Fusiona-se com um ruído grave, os dois diminuem dando espaço à fala de um personagem para a câmera, com a finalidade da fala ser intelegível para o espectador. Segundo Chion,

“Afirmar que, no cinema, o som é majoritariamente vococêntrico significa lembrar que, em quase todos os casos, favorece a voz, evidencia-a e destaca-a dos outros sons. É a voz que, na rodagem, é captada na tomada de som, que é quase sempre, de facto, uma tomada de voz; e é a voz que se isola na mistura, como um instrumento solista, do qual os outros sons, músicas e ruídos, seriam apenas o acompanhamento.

Do mesmo modo, grande parte do aperfeiçoamento tecnológico no campo da captação de som nas rodagens (invenção de novos microfones e de novos sistemas de captação) concentrou-se na fala.

Porque, está claro, não se trata da voz dos gritos e dos gemidos, mas da voz enquanto suporte da expressão verbal. E aquilo que se procura obter quando a captamos não é tanto a fidelidade acústica ao seu timbre original, mas a garantia de uma inteligibilidade

clara das palavras pronunciadas. O vococêntrismo de que falamos é então, quase sempre, um verbocentrismo” (CHION, 1997, p. 13).

Mudam-se os planos posteriores para outros lugares da cidade, enquanto continuamos a ouvir a fala do personagem em off, sobre como os flocos da primavera atuam. Aqui, o diretor faz uma introdução imagética ao espaço no qual seremos inseridos. A fala se mantém no mesmo volume, no fim, é ressaltada em primeiríssimo plano, na última vez que diz "flutuando", ao mesmo tempo em que o som de vento permanece criando a atmosfera onírica do filme, primeira cena subjetiva dirigida apenas ao espectador.

Com um fade para a trilha sonora passamos à barbearia, o uso de folleys nesta cena interna é mínimo, só escutamos o passo de um homem quando ele passa em frente a câmera. Ao adotar essa escolha, o autor brinca com o espectador ao desvelar outro cômodo somente quando chega uma mulher perguntando se a cabeleireira está, é então que vemos outras duas mulheres se assomarem pela porta do quarto, é com este truque sonoro e fotográfico que é apresentada Gradisca. Nesta cena também há o jogo com a diegése, a velha característica do diretor de tornar o não diegético em diegético. No final o barbeiro toca na flauta a trilha que ouvimos a cena toda, salientando a importância da continuidade musical e a opção por descartar os folleys para ressaltar música e diálogo. Ademais, se observa uma apurada decupagem, assim como em "Oito e Meio", onde os enquadramentos facilitam a dublagem.

Na cena da fogueira, temos a prostituta ninfomaníaca Volpina, no plano dela, um homem pergunta-lhe se já fez amor naquela noite, o autor aplica mais uma vez o uso do fora de quadro, no diálogo não vemos o homem, apenas a mão dele e Volpina. Após a festa da fogueira, mas, ainda na mesma cena, aparece o advogado que atua quase como um guia turístico da cidade para o espectador, aportando fatos históricos e fazendo-nos parte de suas reflexões em flashbacks informativos. Enquanto o advogado fala para a câmera, alguém fala "advogado" ao fundo, e aí está uma grande sacada do diretor, pois nem o personagem nem nós vemos o emissor da mensagem. Quando o homem está saindo, ouvimos a mesma pessoa de antes sussurrando "Avocatto", ele

saúda com a mão, mas, não vemos ninguém. O timbre da voz da pessoa que chama o advogado é muito parecido ao do prólogo de "Oito e meio". A cena da fogueira tem um alto nível de barulho diegético representando o clima de festa. O sino que aparece e desaparece, a música da sanfona, a música da orquestra, as falas altas dos personagens e os estalos das bombinhas que os garotos estouram. Em um plano vemos um agente dar um tiro ao ar e depreende-se a utilização do mesmo som para diversas fontes sonoras - bombinhas e pistola. Essa percepção somente é possível ao ver a imagem do policial, senão simplesmente passaria por uma bomba a mais.

Em uma cena na casa da família que consiste em um só plano, Miranda a mãe, fala para Titta se confessar direito, entretanto, não vemos Titta, captamos que ele está saindo de casa porque ouvimos-lhe se despedir e esse diálogo leva para a seguinte cena, na igreja. Com apenas um plano e uma personagem, o autor consegue fazer uma cena de transição.

Na cena onde os governantes encontram-se em um bar, o som adquire protagonismo principal, vemos os soldados jogarem sinuca enquanto soa uma música de fundo, quando o homem vai acertar a bola da mesa apagam-se as luzes e acaba a música, esta agora torna-se diegética, não por aparecer visualmente no quadro, mas, sim por parar juntamente com a luz do ambiente. Ouvimos o hino socialista, nem nós nem os personagens sabem de onde vem até um guarda achar a fonte sonora no campanário, então se mistura o hino, o sino, e os tiros dos soldados.

Por fim, a última cena a destacar-se é a seguinte da névoa, citada acima no ítem 2.1. Os garotos se encontram em frente o Grande Hotel espiando o que não podem desfrutar no verão, o vento sopra fortemente, então um menino começa a dançar. Soa a nostálgica trilha de Nino mesclada com o sopro do vento, todos os restantes dançam em frente a porta do hotel imaginando que estão dançando com suas amantes. Aqui, a fantasia é a proporcionadora da felicidade, dado que, eles não poderão obter isso de forma concreta. Nesse ponto, há uma dúvida quanto à diegese da trilha. Parece ser extra-diegética, entretanto, ao mesmo tempo pode pertencer à realidade ilusória dos meninos.

4. Paisagem sonora

Destaca-se o belo trabalho da paisagem sonora de *Amarcord*, nas cenas do centro, o sino, esse sagrado som da igreja simboliza a integridade do catolicismo cultural da época. É a partir do desenvolvimento da infância nesse entorno, que Fellini satiriza seu discurso sobre este tema ao longo de sua carreira. Junto com o sino há ruídos agudos das campainhas das bicicletas, esses sinos adicionais - bicicletas e carruagens de cavalos - fazem parte do desenho sonoro de *Amarcord* aportando uma característica barulhenta à paisagem sonora da cidade. A cena da fogueira é a apresentação de cada integrante do vilarejo e no som também fica perceptível a importância que cada um desempenha, as falas de todos os personagens estão na mesma intensidade independentemente se é plano fechado ou aberto.

Na cena do colégio também há um sutil tratamento no som, começa com o sino insistente fora da sala de aula, mas quando somos transportados para a aula do primeiro professor não há ambiência, apenas as falas. É na inventiva decupagem do plano e contra plano e no som, que Federico mostra a passagem de tempo para outra aula de diferente matéria. No segundo professor volta o sino e começa o som de um piano; no terceiro há um trovão e chove; no quarto professor há silêncio ambiente; no quinto, professor de religião, volta o sino; com a professora de artes volta o silêncio; no sexto professor ouvimos um gato enquanto vemos a imagem do professor sentado, ele passa a matéria, olha para a câmera e manda um aluno pra fora, não vemos o aluno e entendemos que é ele que está fazendo o barulho do gato, mais uma vez o uso do fora de quadro; finalmente vemos a professora de matemática e de fundo uma música cantada por uma voz feminina e o sino.

Na próxima cena quando os garotos estão fumando e conversamos percebe-se bem ao fundo um piano, e o assobio do vento começa a aparecer fora de quadro. Titta se pergunta a si mesmo "quem estará na praia hoje?", sua reflexão e o vento nos levam à próxima cena na praia que parece ser um devaneio de sua cabeça e somos

transportados para dentro dele, novamente um som subjetivo. Na praia aparece o motoqueiro mostrado antes na cena da fogueira e que aparece posteriormente em cenas soltas, ao final do filme não sabemos qual é a função dele, pois, em nenhum momento vemos sua cara ou ouvimos sua voz, todavia, sempre que passa, o estrondo do motor quebra a harmonia do ambiente.

A cena após a espera do transatlântico Rex representa a chegada do outono. Por conseguinte, essa mudança de estação é retratada na imagem com uma densa névoa que cega os personagens, um clima cinza e triste. No som, pelo contraste do barulhento, festivo e alegre som da primavera para a calmaria sonora do frio, a partir daqui, e até o final do filme - a volta da primavera - há uma paz sonora em contraponto ao que ouvimos antes.

Conclusão

Após as análises, é fato o engenhoso uso que Federico concebe ao som. A intencionalidade do elemento sonoro é a manipulação da percepção, sendo assim, a faixa sonora consegue criar climas de forma a confundir o espectador. "Oito e Meio" diferencia-se dos demais por não ser a simples metalinguagem do filme dentro do filme, mas sim ter o retrato do interior do artista.

Resumidamente, em *Amarcord*, Fellini retrata com um ácido humor o classicismo italiano da década de 30. Pega como base a relação de uma família classe média, não obstante nenhum personagem é protagonista pois todos o são, tanto os da família, os habitantes do vilarejo, quanto a própria cidade, tratada cuidadosamente na paisagem sonora. Na trama não há vilões nem mistérios, apenas o ponto de vista da inocente infância desenvolvida em uma época de totalitarismo político e cristão. Cada personagem é um microcosmo de lembranças, sonhos e fantasias, onde os devaneios são compostos por imagens oníricas sobre a noção de vida de cada um. Federico usa o tema de recordações para criar o filme. No entanto, a memória depende da subjetividade de cada pessoa, é modificada ao longo do tempo, dando espaço para a

imaginação influenciar criando novas lembranças do que não aconteceu. Amarcord é poesia imagética e sonora repleto do inconfundível toque surrealista da obra do diretor.

Referência bibliográfica

CHION, Michel. **A Audiovisão** – som e imagem no cinema. Edições Texto e Grafia, 1997.