



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
FABIANA PAULA BUBNIAK

O MENINO E O MUNDO: POSSIBILIDADES DE INFÂNCIA E DE VOZ NÃO-FONOCÊNTRICA NO CINEMA

Palhoça
2020



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
FABIANA PAULA BUBNIAK

O MENINO E O MUNDO: POSSIBILIDADES DE INFÂNCIA E DE VOZ NÃO-FONOCÊNTRICA NO CINEMA

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Ciências da Linguagem.

Profa. Dra. Dilma Beatriz Rocha Juliano (Orientadora)

Palhoça

2020

B93 Bubniak, Fabiana Paula, 1977-

O menino e o mundo : possibilidades de infância e de voz não-fonocêntrica no cinema / Fabiana Paula Bubniak. – 2020.

135 f. : il. color. ; 30 cm.

Tese (Doutorado) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Pós-graduação em Ciências da Linguagem.

Orientação: Profa. Dra. Dilma Beatriz Rocha Juliano

1. Voz - No cinema. 2. Infância. 3. O Menino e o Mundo. I. Juliano, Dilma Beatriz Rocha, 1960-. II. Universidade do Sul de Santa Catarina. III. Título.

CDD (21. ed.) 808.5

FABIANA PAULA BUBNIAK

**“O MENINO E O MUNDO: POSSIBILIDADES DE INFÂNCIA E DE VOZ NÃO-FONOCÊNTRICA NO
CINEMA”**

Esta Tese foi julgada adequada à obtenção do título de Doutora em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Doutorado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Tubarão, 16 de outubro de 2020.



Professora Nádia Régia Maffi Neckel, Doutora.
Presidente da banca de Defesa Pública de Tese, representando
professora e orientadora Dilma Beatriz Rocha Juliano Doutora.
Universidade do Sul de Santa Catarina

presente por videoconferência

Professor Bruno Panerai Velloso, Doutor.
Instituto Federal de Santa Catarina

presente por videoconferência

Professora Alessandra Brandão, Doutora.
Universidade Federal de Santa Catarina

presente por videoconferência

Professora Ana Carolina Cernicchiaro, Doutora.
Universidade do Sul de Santa Catarina

presente por videoconferência

Professor Maurício Eugênio Maliska, Doutor.
Universidade do Sul de Santa Catarina

Aos meu pais, Eugênio e Thereza, que
concluíram suas jornadas mas continuarão
sempre presentes na minha.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores, secretárias e colegas do PPGCL que contribuíram de tantas formas para essa tese, para minha vida acadêmica e desenvolvimento pessoal, mostrando que é possível ter uma academia acolhedora, empática e carinhosa. Foram seis anos muito especiais na minha vida. À minha orientadora, Dilma, que sempre foi muito generosa e compreensiva em todo o processo. Agradeço aos meus colegas de trabalho, alunos, amigos e família pelas trocas de ideias e incentivo. Ao IFSC que me proporcionou a oportunidade de dedicação integral ao doutorado nos últimos dois anos. À CAPES que me proporcionou a oportunidade de realizar o doutorado sanduíche em Portugal. À Universidade de Coimbra e ao Prof. Sérgio Dias Branco pela acolhida e contribuição a esse trabalho.

“Saibam que, para a poesia, a juventude não basta. É necessária a infância.” (Giovanni Pascoli).

RESUMO

Esta tese discute a existência de uma dimensão não-fonocêntrica da voz no cinema nomeada de voz neotênica a partir do filme de animação *O Menino e o Mundo* (2014) de Alê Abreu. Essa voz emerge quando se transcende o sentido (*logos*) e a materialidade (*phoné*). Ela está num hiato entre a língua e o discurso: o lugar da infância da linguagem. Antes de definir essa dimensão da voz se faz necessário um breve histórico da voz no cinema a partir das tecnologias e sua influência na performance dos atores. São discutidos também estudos da voz e da linguagem realizados por autores como Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy, Mladen Dolar, Jacques Lacan, Steven Connor e Jonathan Rée. O tratamento da voz no filme e suas relações com a técnica, a narrativa e o contexto social e político da obra, levam à rejeição dos três preconceitos apontados por Jacques Derrida: fonocentrismo, logocentrismo e etnocentrismo.

Palavras-chave: O Menino e o Mundo. Cinema. Voz. Infância. Fonocentrismo.

ABSTRACT

This thesis discusses the existence of a non-phonocentric dimension of voice in cinema named neotenic voice from the animated film *Boy and the World* (2014) by Alê Abreu. This voice emerges when meaning (logos) and materiality (phoné) are transcended. It is in a gap between language and discourse: it's the place of language's infancy. Before defining this dimension of voice, a brief history of voice in cinema based on technologies and their influence on the actors performance is necessary. Voice and language studies by authors such as Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy, Mladen Dolar, Jacques Lacan, Steven Connor and Jonathan Rée are also discussed. The voice treatment in the film and its relations with technique, narrative and the film's social and political context, leads to the rejection of the three prejudices pointed out by Jacques Derrida: phonocentrism, logocentrism and ethnocentrism.

Keywords: *Boy and The World*. Cinema. Voice. Infancy. Phonocentrism.

RESUMEN

Esta tesis discute la existencia de una dimensión no fonocéntrica de la voz en el cine, llamada voz neoténica desde la película animada *O Menino e o Mundo* (2014) de Alê Abreu. Esta voz surge cuando se trasciende el significado (logos) y la materialidad (phoné). Está en una brecha entre el lenguaje y el discurso: el lugar de la infancia del lenguaje. Antes de definir esta dimensión de la voz, es necesaria una breve historia de la voz en el cine basada en las tecnologías y su influencia en el desempeño de los actores. También se discuten los estudios de voz y lenguaje de autores como Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy, Mladen Dolar, Jacques Lacan, Steven Connor y Jonathan Rée. El tratamiento de la voz en la película y sus relaciones con la técnica, la narrativa y el contexto social y político de la obra, llevan al rechazo de los tres prejuicios señalados por Jacques Derrida: fonocentrismo, logocentrismo y etnocentrismo.

Palabras-clave: *O Menino e o Mundo*. Cine. Voz. Infancia. Fonocentrismo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 Intertítulo do filme Vida de Cachorro (1918) de Charles Chaplin.....	25
Figura 2 Granville Redmond (à esquerda) presencia o discurso/ruído	27
Figura 3 O vagabundo dorme nos braços da estátua a ser inaugurada.	27
Figura 4 Charles Chaplin na cena final de O Grande Ditador (1940).....	29
Figura 5 Início da cena da transformação em O Médico e o Monstro (1931).....	30
Figura 6 Exibição de filme utilizando o Vitaphone em 1926.....	32
Figura 7 Cena do filme O Cantor de Jazz de 1927.....	33
Figura 8 A analista Joy observa o casal de pacientes em Wanderlust (2018).....	40
Figura 9 A primeira imagem de Anne em Amor (2012).	41
Figura 10 A filha tenta conversar com a mãe.....	43
Figura 11 Um dos raros momentos de conexão do casal.	44
Figura 12 Lars apresenta Bianca para a família.	45
Figura 13 Bianca “lê” para as crianças.....	46
Figura 14 Theodore caminha para casa cabisbaixo antes de conhecer Samantha.....	48
Figura 15 Em cada estação de trabalho alguém dita uma carta.....	49
Figura 16 Samantha vê o mundo pela câmera do celular de Theodore.....	52
Figura 17 O pai tenta fazer o garoto entender a gravidade da situação.....	58
Figura 18 O ouvido da criatura.....	59
Figura 19 O grito mudo da personagem.	60
Figura 20 Na cena final a mãe apenas troca olhares com a filha.....	61
Figura 21 Os personagens não sabem como reagir ao ataque de riso de Landa.....	64
Figura 22 O casal tem sua primeira conversa.....	65
Figura 23 Os realizadores utilizaram a tecnologia digital para animar os personagens.....	69
Figura 24 Alê Abreu desenhando Cuca com lápis e papel.....	69
Figura 25 Ilustração do diário de Alê Abreu que ajudou a construir a narrativa do filme.....	70
Figura 26 O caos da cidade grande representado através da colagem.....	71
Figura 27 A equipe do filme criando soluções artesanais para a animação.	72
Figura 28 O GEM cria sons para o filme com objetos inusitados.....	75
Figura 29 Grupo Barbatuques gravando a percussão corporal.....	76
Figura 30 Naná Vasconcelos usa uma panela como instrumento.	77
Figura 31 As crianças “armadas” com seus instrumentos improvisados.	78

Figura 32 O personagem principal.	79
Figura 33 O menino observa o diálogo entre as sombras.....	80
Figura 34 O menino é carregado pelo vento.....	82
Figura 35 Os dois adormecem assistindo TV	84
Figura 36 O menino ouve a melodia dos pais.	86
Figura 37 A natureza e sua exuberância de cores e formas orgânicas.	88
Figura 38 O espaço urbano e suas linhas e cores.	88
Figura 39 Trabalhadores na plantação de algodão.	92
Figura 40 O sistema da linha de produção da fábrica.....	94
Figura 41 O colonizador moderno e civilizado e o colonizado caipira e bárbaro.	94
Figura 42 As mercadorias industrializadas são vendidas no país de origem da matéria prima.	96
Figura 43 O Vagabundo, personagem de Chaplin, executando seu trabalho na fábrica.	98
Figura 44 O jovem é apenas um ponto entre tantos.	99
Figura 45 As imagens reais de destruição substituem o desenho nessa sequência do filme..	100
Figura 46 Os tanques elefantes na parada militar.....	101
Figura 47 O menino encontra o jovem músico.....	103
Figura 48 O jovem e seu instrumento.....	104
Figura 49 O pássaro colorido.....	105
Figura 50 A batalha dos dois pássaros.....	105
Figura 51 O jovem trabalha no seu projeto secreto.	107
Figura 52 O menino abraça o vazio pensando ser o pai.	110
Figura 53 Para o menino, o tanque de guerra é um elefante.	114
Figura 54 O menino brinca com sua voz dentro do balde.	116
Figura 55 Ele passa a experimentar um mundo cheio de cores e movimento.....	117
Figura 56 No final, a esperança reside na infância.....	119
Figura 57 O senhor veste os acessórios do jovem.	120

SUMÁRIO

1 O INÍCIO E OS MEIOS	12
2 CAMINHOS PERCORRIDOS	19
2.1 ESTUDOS DA VOZ.....	19
2.2 UM HISTÓRICO DA VOZ NO CINEMA	24
2.3 AS TECNOLOGIAS DE SOM NO CINEMA.....	31
2.4 A PERFORMANCE VOCAL	35
3 TRAJETÓRIAS POSSÍVEIS	38
3.1 A VOZ SILENCIOSA	39
3.2 A VOZ ACUSMÁTICA	47
3.3 A VOZ SINALIZADA	54
3.4 A VOZ COMO SOM.....	62
3.5 A VOZ NÃO-FONOCÊNTRICA.....	66
4 A JORNADA AO MUNDO DO MENINO	67
4.1 A ANIMAÇÃO COMO PROFANAÇÃO.....	68
4.2 A CRIANÇA E SUA VOZ	78
4.3 A EXPERIÊNCIA DA INFÂNCIA E A HISTÓRIA.....	87
4.4 A INFÂNCIA DA LINGUAGEM.....	112
4.5 A CRIANÇA NEOTÊNICA.....	118
5 A VOLTA AO INÍCIO.....	122
6 REFERÊNCIAS.....	126
ANEXOS.....	132
ANEXO A – CURRÍCULO LATTES	133

1 O INÍCIO E OS MEIOS

Esta tese amplia, no doutorado, uma pesquisa realizada a nível de mestrado na linha de pesquisa Linguagem e Cultura do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina intitulada *Cinema Surdo: uma poética pós-fonocêntrica* (BUBNIAK, 2016). A partir do conceito de fonocentrismo de Jacques Derrida (1973), abordou-se a expressão estético-cultural do surdo através do cinema. O fonocentrismo trata da centralidade da voz na estruturação do pensamento ocidental, criando um preconceito contra as outras formas de linguagem. A dissertação contou com a análise de mecanismos de descentramento da voz no cinema através de três conceitos do teórico do som no cinema Michel Chion (1999): valor agregado, percepção transsensorial e relativização da fala. Assim, propôs uma nova definição de Cinema Surdo:

O cinema Surdo representa uma nova relação com a linguagem, sendo uma expressão estética, portanto política (no sentido atribuído por Rancière de reconfiguração do sensível) de uma minoria linguística que questiona a primazia da voz, ou, como escolheu-se chamar aqui, uma poética pós-fonocêntrica (BUBNIAK, 2016. p. 108)

Nos anos 1970, o filósofo francês Jacques Derrida (1973) denunciou o preconceito que ele chamou de fonocentrismo. Nesse preconceito, os sons emitidos pela voz seriam os símbolos dos estados da alma, a fonte das ideias de verdade, essência, ser e presença. A voz teria uma ligação direta com a consciência. Para Derrida, o fonocentrismo é o “o etnocentrismo mais original e poderoso”. De acordo com Silviano Santiago:

Na leitura desconstrutora da metafísica, Derrida chama de fonocentrismo ao sistema do “ouvir-se-falar” —s’entendre-parler— privilegiado por todo discurso filosófico posterior a Sócrates e ao método dialético, em que a phoné — substância fônica — se dá como não-contingente. Ao lado do etnocentrismo e do logocentrismo, é um dos elementos estruturantes do pensamento ocidental que se denuncia na gramatologia. (SANTIAGO, 1976, p. 42)

De acordo com Derrida, o fonocentrismo está, portanto, intimamente ligado ao etnocentrismo e ao logocentrismo. A desconstrução desses preconceitos metafísicos proposta por ele se alinha ao combate ao preconceito chamado pela comunidade surda de audismo que

“trata da noção de superioridade do ouvinte em relação ao surdo ou da dominação ou opressão do surdo por aquele que ouve” (BUBNIAK, 2016).

Ao defender a existência de um cinema pós-fonocêntrico, em que a fala não seria o centro da narrativa, foram abordadas na dissertação questões sobre a relativização da fala no cinema, conforme o conceito do teórico francês Michel Chion. Ele cita filmes que utilizam uma língua desconhecida pela maioria dos espectadores (como uma língua inventada, por exemplo). A utilização da língua de sinais também é uma forma de relativização da fala, principalmente quando o filme não fornece nenhum tipo de tradução ou legenda como é o caso do filme ucraniano *A Gangue* (2014). A "percepção transsensorial" (CHION, 1994) é outro conceito que também serviu ao mesmo propósito. Nela, impressões visuais nem sempre são captadas pelos olhos e impressões auditivas nem sempre são captadas pelos ouvidos nos filmes.

Filmes surdos, em que a fala não é o centro da narrativa, são um exemplo dessa poética pós-fonocêntrica. Na dissertação utilizou-se voz e fala como praticamente sinônimos já que a discussão sobre o conceito de voz se mostrou tão ampla que o espaço dado àquela pesquisa seria insuficiente para aprofundá-la. Esse aprofundamento é proposto agora nesta tese.

Sendo professora de Produção Audiovisual desde 2013 no Instituto Federal de Santa Catarina - Câmpus Palhoça, uma instituição tecnológica bilíngue (Português/Língua de Sinais Brasileira) e cursando doutorado em Ciências da Linguagem, investigações sobre o som e a voz no cinema são relevantes tanto para a pesquisa quanto para o desenvolvimento profissional da autora.

Os trabalhos acadêmicos que abordam o cinema, em sua maioria, tendem a se desenvolver a partir de aspectos narrativos ou da imagem. Ainda que nos anos 70 os estudos de cinema tenham de certa forma redescoberto a trilha sonora, eles giram em torno de tecnologia de som, música ou efeitos. O diálogo sempre foi desprezado nesse contexto (KOZLOFF, 2000). Acreditaria-se que a análise visual é mais complexa e requer um aprofundamento maior enquanto o diálogo seria algo muito simples para merecer um estudo acadêmico. No entanto, tendo como base o breve histórico da voz no cinema e seus estudos mais recentes, pode-se afirmar que o diálogo está longe de ser algo raso ou simples, como afirma Sarah Kozloff:

A fala não é um código comunicativo abstrato e neutro: questões de poder e domínio, empatia e intimidade, classe, etnia e gênero são automaticamente envolvidas sempre

que alguém abre a boca. O que os personagens dizem, como dizem e como o espectador é influenciado são questões cruciais¹. (KOZLOFF, 2000, p. 330)

Quando se analisa o diálogo, uma série de fatores entra em pauta, como o silêncio e todos os sons que compõem a trilha sonora de um filme. O diálogo não existe dissociado de outros sons e nem da imagem no cinema. A riqueza de detalhes que se encontra no ritmo, no timbre, na entonação, no sotaque e várias outras nuances da performance do ator já permitem um estudo rico da voz em um filme. Esses fatores contribuem para uma análise que vai além do sentido, ou do código verbal contido na voz. O que se propõe aqui nesse trabalho é explorar uma dimensão da voz que transcende tanto o sentido (significado) quanto essas características estéticas. Essa dimensão Dolar chamou de "resto", Agamben de "gesto" e Lacan de "objeto a" e pretende-se, de forma inédita, identificar, nomear e definir essa voz no cinema. Apesar de não estar atrelada num primeiro olhar com a cultura surda, é uma voz que parte da poética pós-fonocêntrica discutida anteriormente e traz questões políticas importantes desses estudos, nomeadamente os preconceitos chamados de fonocentrismo, logocentrismo e etnocentrismo, que afetam diretamente a comunidade surda.

O principal objeto de análise dessa tese é o filme de animação brasileiro *O Menino e o Mundo* (2014) dirigido por Alê Abreu. O filme apresenta críticas políticas e sociais relevantes como ao capitalismo, à exploração do trabalho, ao consumismo e à noção de globalização e progresso. A realização do filme seguiu um processo que se pode chamar de infantil. Os realizadores permitiram que suas porções de infância se manifestassem através do personagem principal do longa, um menino chamado Cuca. Dessa maneira a narrativa foi desenvolvida de forma mais intuitiva, sem seguir um roteiro escrito previamente, mas guiada pelas imagens/desenhos e pelo que o diretor chamou de "voz" do personagem que se assemelha muito com o conceito de voz aqui abordado. É preciso destacar que alguns autores fazem uma distinção entre os conceitos de infância e infantil. Para Jacques Lacan a infância é o período cronológico, um período específico na vida do sujeito enquanto o infantil é o tempo lógico, atemporal, do inconsciente. No entanto Giorgio Agamben utiliza a palavra infância no mesmo sentido que Lacan utiliza o infantil, sem a relação com a cronologia, já que ele discute a infância da linguagem. Portanto optou-se por discutir o conceito de infância sem essa distinção de

¹ No original: But sound effects are, like music, usually subordinated to dialogue. "Sound effects and backgrounds are only enhancements to the movie," the supervising sound editor Norvel Crutcher told an interviewer. "The dialogue-that's what we go to the movies for. You don't walk away saying, 'There were great door closes in that movie.'

termos colocada por Lacan. De qualquer maneira, aposta-se que a filosofia do filme analisado se aproxime dessa noção de infância dissociada do tempo cronológico.

A escolha por um filme de animação passa pela relação entre estética e linguagem nessa categoria fílmica, pois existe uma tendência à ênfase nos processos não-verbais, como afirma Marina Estela Graça:

Se, por um lado, o filme animado assume-se a partir do dispositivo conceptual e técnico que suporta o cinema, por outro - e logo a partir dos primeiros filmes -, manifesta-se como o seu reverso questionando-o no essencial: exhibe o gesto no controle do fílmico, enquanto lhe subtrai a evidência permanente do desenho; exhibe a tela pela ostentação da linha sobre a frontalidade da superfície de projeção da imagem, pondo em crise a fotografia fílmica; exhibe a sensibilidade da máquina apropriando-se dela; exhibe a fratura entre sensações e linguagens, retirando ao filme a univocidade das estruturas verbais e confrontando-as com modos de significação que decorrem de uma experiência não-verbal que, simultaneamente, é prévia e sucede a significação verbal. (GRAÇA, 2006, p. 171)

Quando se pensa em experiência não-verbal, logo se remete às imagens, porém a sonoridade está tão presente quanto elas. A experiência sonora que *O Menino e o Mundo* proporciona, entretanto, se distancia daquela da maioria dos filmes. Sobre a hierarquia sonora do filme, Kozloff afirma:

Mas os efeitos sonoros são como a música, geralmente subordinados ao diálogo. 'Efeitos sonoros e planos de fundo são apenas aprimoramentos para o filme' disse o entrevistador Norvel Crutcher, editor-supervisor de som. 'O diálogo - é para isso que vamos ao cinema. Você não sai dizendo: 'Havia grandes sons de portas fechando nesse filme.' (KOZLOFF, 2000, p. 1284)

Com relação à voz como materialidade sonora, a obra se constrói também de uma maneira inovadora. Os poucos diálogos acontecem em uma língua inventada: os atores/dubladores leram o texto de trás para frente. Assim uma palavra como "alegria" se transforma em "airgela", gerando uma língua "ininteligível". Essa escolha estética por si só provoca um descentramento do sentido.

Apesar de escassos, os diálogos não passam despercebidos justamente por provocarem um estranhamento. No entanto, os efeitos sonoros, a ambiência e a música não são subordinados à uma categoria inferior. A voz está presente também de outras formas. Muitos efeitos sonoros e ambiências são criados apenas com a voz: sons de chuva, pássaros e outros elementos da natureza. A música, que é cantada na língua do filme, está muito presente. Outros efeitos sonoros foram gravados com o próprio corpo dos músicos ou com objetos alternativos

(que não são instrumentos musicais tradicionais). Toda essa maneira de criar a trilha sonora segue o método infantil da animação e faz, além disso, com que a hierarquia entre a imagem e som também seja eclipsada, o que usualmente não ocorre em filmes de animação, que costumam ser centrados na visualidade.

Dessa forma, a partir dos estudos prévios da autora, da observação de uma lacuna nos estudos fílmicos no que diz respeito à uma análise da voz para além do sentido e das possibilidades que o filme *O Menino e o Mundo* apresentam, formula-se a hipótese da existência de uma dimensão não-fonocêntrica da voz no cinema, nomeada de voz neotênica. Uma voz que está dissociada da fala (*phoné*) e do sentido (*logos*), portanto divorciada das amarras da significação e do conceito de presença, tradicionalmente atribuído a ela. Ela é o que resta quando eliminamos o significado que carrega, o corpo que a emite e as suas características estéticas. A voz que se apresenta aqui permanece na infância da linguagem e se afasta dos preconceitos chamados por Derrida (1973) de fonocentrismo, logocentrismo e etnocentrismo.

A tese parte do objetivo geral de identificar e conceituar uma dimensão não-fonocêntrica da voz no cinema. De forma específica, pretende-se identificar as diversas formas de apresentação dessa dimensão da voz no cinema para então analisar as relações entre o fonocentrismo, o logocentrismo e o etnocentrismo e qual o papel da voz nessas intersecções. Finalmente, pretende-se discutir os conceitos que formam a noção de voz neotênica.

Para identificar as diversas formas de apresentação da dimensão não-fonocêntrica da voz no cinema, é apresentada uma pesquisa bibliográfica complementada por breve análise de algumas obras audiovisuais. Os principais conceitos e teóricos presentes nesse capítulo são os que seguem. Mladen Dolar (2006) fala da voz silenciosa, aquela que em momentos é uma voz interior e em outras habita o indizível. Para a psicanálise, o que não é dito tem muita relevância como é possível observar na série *Wanderlust* (2018). Nessa análise se recorre a conceitos lacanianos de voz através de textos de Alain Miller (2013 e 1996). Giorgio Agamben (2006) e Giovani Pascoli (2015) relacionam a voz silenciosa (ou pura voz) com a morte. O filme *Amor* (2012) de Michael Haneke explicita essa relação. Jean-Luc Nancy (2015) relaciona o conceito de voz com silêncio e Agamben (2008) e Janet Harbord (2016) discorrem sobre o gesto cinematográfico. O filme *A Garota Ideal* (2007) de Craig Gillespie traz um personagem cujo corpo não possui a capacidade de emitir sons (uma boneca) porém sua voz silenciosa impulsiona a narrativa. Michel Chion (1999), teórico francês que costuma abordar a voz no cinema, fala da voz acusmática, aquela que não possui um corpo. Dolar (2006) afirma que essa voz tem efeitos divinos. Steven Connor (2000) relaciona voz e corpo e estuda interações entre ver e ouvir a partir do ventriloquismo. O filme *Ela* (2013) de Spike Jonze traz essa voz

acusmática gerada pela tecnologia. A dissociação da voz de um corpo e, mais ainda, sua incapacidade de se associar a um, como afirma Slavoj Žižek (2005), faz com que ela se expanda infinitamente e transcenda também o sentido, remetendo à uma voz não-fonocêntrica. As línguas de sinais podem ser consideradas um tipo de voz sinalizada. Essa afirmação encontra sustentação na teoria de Jonathan Rée (1999) que aborda a filosofia da linguagem na perspectiva da língua de sinais. O filme *Um Lugar Silencioso* (2018) de John Krasinski traz a língua de sinais utilizada por uma família em momentos de tensão. Através da análise de algumas cenas é possível observar que o resto, a dimensão não-fonocêntrica da voz sinalizada está no corpo dos personagens. É realizada, também, uma investigação sobre as interfaces entre voz, som e ruído no cinema, utilizando novamente autores como Connor (2014), Chion (1999), Dolar (2006) que também estudam a voz como ruído representada por suspiros, tosses, risadas e outras vocalizações. Os filmes analisados que evidenciam essas relações são *Bastardos Inglórios* (2009) de Quentin Tarantino e *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (1977) de Woody Allen.

Para identificar as relações entre o fonocentrismo, o logocentrismo e o etnocentrismo e qual o papel da voz nessas intersecções e para entender os diferentes conceitos que formam a noção de voz neotênica, o capítulo que segue aborda o filme brasileiro *O Menino e o Mundo* (2014). Inicia-se a análise com uma discussão sobre a relação da animação com os dispositivos cinematográficos utilizando conceitos de Marina Estela Graça (2006) e também sobre o modo de produção do filme, que não foi centrado em um roteiro escrito, mas na voz do personagem e no gesto do animador. O conceito de profanação de Giorgio Agamben (2007) abrange o modo infantil, de descoberta que toda a equipe do filme abraçou durante a produção. Utiliza-se, além da bibliografia mencionada, entrevistas dos realizadores e vídeos que mostram o processo de produção do filme. Segue uma discussão da criança e sua voz que abrange a representação da criança na narrativa a partir da relação com outros filmes latino americanos utilizando a obra de Deborah Martin *The Child in Latin American Films* (2019) e os estudos de Jacques Lacan que trazem os conceitos de lalangue e glossolalia. A seguir, o contexto social e político do filme será discutido através de autores que abordam o colonialismo e a globalização a partir de posicionamentos críticos em relação ao capitalismo sob o ponto de vista latino americano como Boaventura de Souza Santos, Michele Sales, Pedro de Araújo Quental, Edna Castro e Santiago Castro Gómez. A noção de eurocentrismo de Robert Stam e Ella Shohat será relacionada à de logocentrismo e fonocentrismo, passando a evidenciar o tratamento da voz no filme. A relação entre infância, experiência e história apresentada por Agamben (2005) permeia essa investigação.

Por fim, se apresenta a noção de infância da linguagem. Giorgio Agamben em *Infância e História* (2005) dissocia os conceitos de *phoné* e *logos*, bem como apresenta uma compreensão de infância que está dissociada da idade cronológica. Agamben também amplia conceitos que foram apresentados anteriormente por Giovanni Pascoli (2015), como da criança neotênica e a relação entre arte, infância, experiência e história. Essas análises filmicas e discussões teóricas terminam por evidenciar a noção de voz neotênica proposta neste trabalho.

2 CAMINHOS PERCORRIDOS

2.1 ESTUDOS DA VOZ

Existem, no senso comum, significados para voz, fala, silêncio e som, porém, uma análise mais criteriosa leva à percepção que esses conceitos não são fechados. Nos fóruns acadêmicos sobre cinema, como no encontro da SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos do Cinema e Audiovisual) de 2018, vêm-se discutindo essa multiplicidade de definições. Questões como se toda voz implica em som; se fala e voz são equivalentes; se o silêncio é realmente ausência de som surgem frequentemente. Rodrigo Carreiro em *Um lugar silencioso e o som como protagonista* (2018) e Roberta Coutinho em *Por uma escuta do silêncio: o estilo sonoro de Lisandro Alonso* (2018) abordam o silêncio em seus artigos. Ele fala da centralidade do silêncio (que é construído sonoramente) e ela de um "efeito de silêncio ubíquo". São duas noções de silêncio diferentes (e a utilização dos seus efeitos na narrativa cinematográfica) e que não partem de um lugar comum ou já estabelecido. Para Carreiro, no filme *Um Lugar Silencioso* (2018) existe uma impressão de silêncio causada, principalmente, pela ausência de vozes.

Nos momentos em que a ação dramática é tensionada, os sistemas digitais são capazes de responder com sons ensurdecedores, de grande volume, o que efetivamente acontece nas cenas de ataque dos monstros. Assim, o contraste entre silêncio quase absoluto e ruídos agressivos se alia à ausência acentuada da voz humana para produzir a sensação silenciosa a que o título do filme alude. (CARREIRO, 2018, p. 937)

Para Coutinho, o silêncio não se configura como uma ausência de sons, já que esse fenômeno é fisicamente impossível, mas uma sensação fruto de contextos acústicos específicos:

Nesta conjuntura, não estamos falando de um mero “esvaziamento” musical e vocal da trilha, mas sim de um concomitante destaque dos eventos acústicos produzidos pelo espaço circundante (som ambiente), pelos personagens em movimento, bem como pela interação entre eles (sons de foley). Nesta arrojada construção sônica, o espectador é levado a uma escuta ininterrupta e destacada da massa sonora onipresente

que circunda a rotina dos personagens, onde tal composição sonora evoca uma demarcada sensação de silêncio na medida em que libera nossos ouvidos das amarras de sentido das vozes e músicas, permitindo que nossa percepção acústica vague pelos sons do mundo diegético, ao mesmo tempo em que nosso olhar vaga pelo movimento errante dos corpos cênicos. (COUTINHO, 2019, p. 923).

Faz-se necessário, também, esclarecer o conceito de voz utilizado daqui em diante. Para dar conta dessa tarefa, recorre-se a filósofos, teóricos da linguagem, da psicanálise e do cinema. Aristóteles (1993) afirmava que a voz é produzida por algo que possui uma alma. Os sons emitidos pelos animais não se qualificariam como voz pois para algo assim ser considerado "aquilo que a produz deve ter uma alma e deve haver uma certa imaginação (pois a voz é um som particular que tem significado, e não apenas uma inspiração de ar, como uma tosse)" (CONNOR, 2014, p. 8). Essa definição de Aristóteles coloca a voz intimamente conectada a um sentido e esse é o conceito mais comumente utilizado até hoje.

Alguns autores, no entanto, buscam desconstruir esse conceito. Jonathan Rée (1999) aborda a filosofia da linguagem a partir da surdez e também fala de preconceitos metafísicos, um deles seria o de que a voz está intrinsecamente ligada com a existência de "uma alma, espírito ou subjetividade interior" (RÉE, 1999, pos. 270). Outro preconceito, apontado por Rée, seria o de que a linguagem tem apenas duas formas: a fala audível que envolve tempo e não espaço e a escrita visível que envolve espaço e não tempo. O estudo da língua de sinais vem mostrar que a fala pode ter diferentes formas e que não existem tantas diferenças assim entre visão e audição em termos de linguagem. O principal motivo é a constatação de que gramaticalmente as línguas de sinais têm a mesma estrutura das línguas orais.

O que Rée defende é que não percebemos o mundo em partes, com cada sentido nos trazendo uma informação específica para depois formar um todo, mas o percebemos com todo o nosso corpo. No cinema as experiências visuais e auditivas não estão dissociadas.

Outros autores contemporâneos partem do pensamento de Derrida para discutir o conceito de voz. Mladen Dolar (2006) afirma que a existência de um preconceito fonocêntrico citada por Derrida talvez não abranja toda a questão do tratamento metafísico da voz, pois também existe uma dimensão da voz que não se reduz à presença ou sentido. É dessa dimensão não-fonocêntrica da voz que trataremos neste trabalho. O próprio Derrida, ao analisar a obra de Heidegger, dá uma pista sobre essa voz:

Assim que, depois de evocar a "voz do ser", Heidegger lembra que ela é silenciosa, muda, insonora, sem palavra, originariamente á-fona (die Gewähr der lautlosen

Stimme verborgener Quellen). Não se ouve a voz das fontes. Ruptura entre o sentido originário do ser e a palavra, entre o sentido e a voz, entre a "voz do ser" e a foné, entre o "apelo do ser" e o som articulado; uma tal ruptura, que ao mesmo tempo confirma uma metáfora fundamental e lança a suspeição sobre ela ao acusar a defasagem metafórica, traduz bem a ambigüidade da situação heideggeriana com respeito à metafísica da presença e ao logocentrismo. Ela ao mesmo tempo está compreendida nestes e os transgride. (DERRIDA, 1973, p. 27)

Giorgio Agamben também questiona Derrida. Para ele, o problema da metafísica, a questão vital da linguagem não está na presença da voz e ausência da escrita, mas está na ordem da ética, do que significa sermos seres que possuem linguagem. Agamben aventa também a possibilidade de existir uma experiência de palavra que não seja experiência da letra (AGAMBEN, 2010).

Quando usamos a voz com a intenção de comunicar algo (através da linguagem), a voz é apenas um meio, ela se esvai para dar lugar ao sentido e não contribui para ele, como define Dólar:

Assim, podemos apresentar uma definição provisória da voz (em seu aspecto linguístico): é o que não contribui para fazer sentido. É o elemento material recalcitrante ao significado, e se falamos para dizer algo, então a voz é precisamente aquilo que não pode ser dito². (DOLAR, 2006, p.15)

Ao passo que, se o sentido nos escapa, a voz surge como um objeto de apreciação estética. Para Nancy, ela pode se transformar em música e “a música é em primeiro lugar uma desterritorialização da voz, que cada vez menos se torna linguagem...” (NANCY, 2015, p. 10). Basta pensar na experiência de assistir um filme em uma língua desconhecida. É possível perceber características que antes eram eclipsadas pelo sentido como o ritmo e a melodia, como afirmam Whittaker e Wright:

Além disso, uma voz original que fornece uma articulação significativa a uma audiência nacional pode ser ouvida em outro lugar como sonoridade para outra; sua falta de compreensão semântica da língua pode, ao contrário, levá-los a estar mais

² No original: Hence we can put forward a provisional definition of the voice (in its linguistic aspect): it is what does not contribute to making sense. ³ It is the material element recalcitrant to meaning, and if we speak in order to say something, then the voice is precisely that which cannot be said.

sintonizados com sua poética material e seus ritmos desconhecidos³. (WHITTAKER, WRIGHT, 2017, p.04)

A voz, então, se torna pura. Ela apenas é. “E esta voz que, sem nada significar, significa a própria significação, coincide com a dimensão de significação mais universal, com o ser.” (NANCY, 2015, p. 8)

Existe uma dimensão da voz que Dolar (2006) chama de "resto" que resiste a esse eclipse provocado pelo significado. Existem três maneiras de entrarmos em contato com essa dimensão: através do sotaque, da entonação e do timbre. O sotaque faz com que por um breve momento a materialidade da voz seja percebida. No entanto, ele é rapidamente descartado, pois é visto como uma distração. Já a entonação interfere diretamente no significado, pode alterá-lo radicalmente. Uma entonação de ironia pode reverter o sentido de uma fala. Assim como a entonação errada pode arruinar uma piada. A terceira maneira de perceber a voz é o que a torna única, ou seja, o timbre. O timbre faz com que se reconheça a pessoa que está falando mesmo sem vê-la, independente de entender o que ela está dizendo. O resto citado por ele, portanto, é tudo da voz que sobrevive ao sentido, que faz com que a voz não desapareça completamente dando lugar apenas ao significado do que está sendo emitido.

É na psicanálise, principalmente nas teorias de Lacan, que encontramos um estudo aprofundado da voz para além do sentido. Enquanto o desconstrutivismo de Derrida discute a voz associada à questão da presença, ele não cita a possibilidade de uma dimensão não-fonocêntrica da voz. É na psicanálise, através de Lacan, que surge uma voz que aponta para um vazio, rompendo com a presença, um vazio que não é simplesmente uma falta, mas é o espaço em que a voz ressoa (DOLAR, 2006, p. 42).

Derrida critica o privilégio da voz como presença, o "se ouvir falar" como sinônimo de consciência, que pode ser visto como um narcisismo necessário para a construção do "eu". Para Lacan, o elemento narcísico seria o olhar através do espelho, ele que promove o auto-reconhecimento. Ele chamou esse momento de reconhecimento de estágio do espelho. Mais tarde, Lacan nomeou o olhar e a voz como pequeno "objeto a", mas claramente ele privilegiou o olhar durante boa parte de sua obra. Pode-se levantar a questão de que a voz precede o olhar, já que é tida como o primeiro sinal de vida (o choro do bebê), portanto não traria ela esse auto-

³ No original: Moreover, an original voice that provides meaningful articulation to one national audience can elsewhere be heard as sonority to another; their lack of semantic understanding of the language can instead lead them to be more highly attuned to its material poetics and unfamiliar rhythms.

reconhecimento antes mesmo do olhar no espelho? Dolar questiona: "O reconhecimento de sua própria voz não produz os mesmos efeitos jubilatórios na criança do que aqueles que acompanham o auto-reconhecimento em um espelho⁴?" (DOLAR, 2006, p. 39). Existe uma diferença já que o olhar necessita de um dispositivo externo, o espelho, e a voz é produzida e recebida imediatamente, sem necessitar de nenhum aparato que a reflita. Para Dolar "no momento em que há uma superfície que retorna a voz, a voz adquire autonomia própria e entra na dimensão do outro; torna-se uma voz adiada e o narcisismo se desintegra⁵." Se Derrida critica a voz como a chave para a presença e consciência usando a escrita como contraponto, Lacan vai além e afirma que é impossível ignorar o objeto voz que é inaudível e que rompe com ambas, ainda assim sendo voz. Dolar faz uma análise dos tratamentos dados à voz por Derrida e Lacan:

O desconstrutivismo tende a privar a voz de sua ambigüidade inerradicável, reduzindo-a à base da (auto) presença, enquanto a explicação lacaniana tenta separar de seu núcleo o objeto como um obstáculo interior à (auto) presença. Este objeto incorpora a própria impossibilidade de alcançar auto-afeição; introduz uma cisão, uma ruptura no meio da presença completa⁶. (DOLAR, 2006, p. 42)

Do ponto de vista da psicanálise, tudo que é dito é assombrado por aquilo que não se pode dizer e é nesse espaço que a voz habita. O que é comunicado não é feito através da mensagem (palavras), mas sim do desejo e o desejo não caminha com o sentido, mas sim com a falta, como afirma Miller:

A transmissão não se passa pelo dizer, em palavras, mas pelo que se transmite do desejo através dos vocalises rítmicos que o corpo produz. Isto é da ordem do inconsciente, da ordem pulsional que atravessa o sentido da língua para encontrar o sujeito na encruzilhada entre o corpo sonoro e a lei significante, ou, numa linguagem lacaniana, entre o gozo e o desejo. (MILLER, 1996, p.251)

⁴ No original: Does not the recognition of its own voice produce the same jubilatory effects in the infant as those accompanying self-recognition in a mirror?

⁵ No original: The moment there is a surface which returns the voice, the voice acquires an autonomy of its own and enters the dimension of the other; it becomes a deferred voice, and narcissism crumbles.

⁶ No original: The deconstructive turn tends to deprive the voice of its ineradicable ambiguity by reducing it to the ground of (self-) presence, while the Lacanian account tries to disentangle from its core the object as an interior obstacle to (self-) presence. This object embodies the very impossibility of attaining auto-affection; it introduces a scission, a rupture in the middle of the full presence.

O cinema é um meio para o qual a voz é tão importante que ele se divide em antes e depois dela (cinema mudo e falado). Por isso, este trabalho pretende apresentar tal reflexão sobre a voz a partir de obras cinematográficas. Sobre a importância das obras de arte para a nossa reflexão sobre o mundo, Jonathan Rée afirma:

Obras de arte são convites para perceber a complexidade, multiplicidade e precariedade da nossa percepção comum do mundo. Eles conseguem seu trabalho quando nos revelam que as identidades e continuidades que nos confrontam no mundo são nossas invenções e nossas descobertas - incluindo as identidades e continuidades da linguagem, do eu e da voz humana. (RÉE, 1999, pos. 5188)

O leque quase infinito de opções que se tem hoje para desenhar o som e a performance dos atores existe graças a uma evolução tecnológica e de linguagem ao longo do tempo. Por isso, se inicia essa discussão analisando essa construção histórica.

2.2 UM HISTÓRICO DA VOZ NO CINEMA

Michel Chion (1999) afirma que o cinema é "vococêntrico", ou seja, está centrado na voz e que esse fenômeno é um espelho da nossa relação com ela na vida real, do jeito que a escuta humana se organiza. Ele afirma que "esse é um reflexo tão natural que tudo é mobilizado implicitamente, no cinema clássico, para favorecer a voz e o texto que carrega, e oferecê-lo ao espectador em uma bandeja de prata⁷." (CHION, 1999, p. 5). O espectador de cinema está acostumado a ouvir e produzir um significado a partir de tudo que está sendo dito pelos personagens, a ponto de correr o risco de não compreender a narrativa se perder algum diálogo.

A questão que se apresenta, no entanto, é: essa obsessão com a fala teve início apenas com o advento do cinema falado?

⁷ No Original: This is such a natural reflex that everything is mobilized implicitly, in the classical cinema, to favor the voice and the text it carries, and to offer it to the spectator on a silver platter.

É importante lembrar que o cinema nunca foi silencioso. Mesmo antes da possibilidade do som sincronizado com a imagem no filme, várias estratégias sonoras já existiam. O acompanhamento musical ao vivo foi a primeira delas e já nas primeiras exhibições da invenção (cinematógrafo) feitas pelos pioneiros irmãos Lumière, um pianista acompanhava as projeções. Primeiramente apenas um piano na sala de cinema supria essa necessidade de som, mas as possibilidades foram se aprimorando com o tempo, passando por orquestras sinfônicas, órgão com efeitos sonoros como trens, cavalos, sirenes, etc. (CAVALCANTI, 1985). A voz humana também estava presente através de atores posicionados atrás da tela nos cinemas recitando os diálogos (ALTMAN, 1995). É possível afirmar, portanto, que no filme mudo não faltava som. A linguagem também não estava ausente antes de 1927, na chamada Era do Cinema Mudo. Seja através de placas, cartas ou bilhetes, a linguagem escrita sempre esteve presente desde os primeiros filmes. Quanto aos diálogos, mesmo sem a possibilidade de ouvi-los, eles estavam lá e o sentido era dado de duas maneiras: através dos intertítulos que eram telas com o texto escrito ou com a leitura labial feita pelos espectadores.

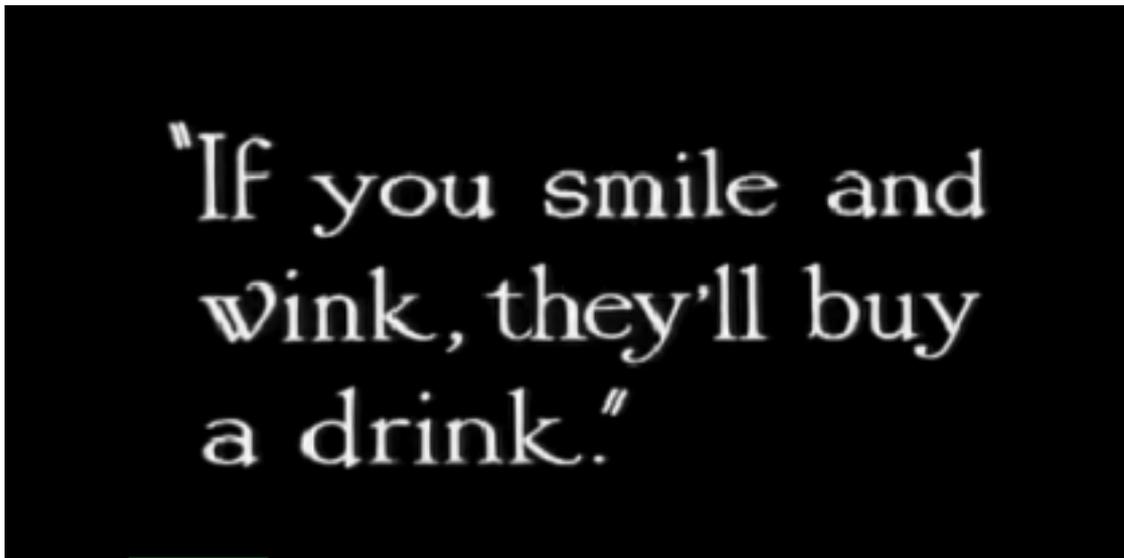


Figura 1 Intertítulo do filme Vida de Cachorro (1918) de Charles Chaplin

Analisando dessa maneira, percebe-se que o que o cinema falado trouxe não foi a fala, nem a linguagem, mas a voz. Antes, as vozes dos atores eram imaginárias, existiam, mas não eram definidas, ou melhor, cada um tinha a sua versão pessoal, cada espectador preenchia o vazio a sua maneira, de acordo com seu desejo e a mudança veio como uma decepção no início, como afirma Chion: "A partir do momento em que foram ouvidas, a voz e o som

sincronizado trouxeram um pouco de desapontamento que vem do preenchimento “oral” de uma ausência ou falta sobre a qual o desejo construiu seu ninho⁸. (CHION, 1999, p. 9)

Se por um lado, o hiper realismo dos primeiros filmes falados acabou suprimindo um vazio em que o espectador projetava seu desejo, ele trouxe, com a voz e o som sincronizado, uma outra ausência igualmente importante: o silêncio. A partir de então o silêncio se fez presente. O que não pode ser dito através da voz ganhou evidência e teve início uma outra relação do espectador com o filme.

Muitos foram os protestos contra o filme falado. Charles Chaplin, que acreditava que o cinema era uma arte pantomímica, foi um dos que protestou. No entanto seus protestos não eram contra o som nem a fala, mas contra a voz. É possível citar duas cenas clássicas com esse tema. A primeira delas no filme *Luzes da Cidade* (1931), quando logo na cena inicial, temos a inauguração de uma estátua e várias autoridades e políticos presentes. O vagabundo, personagem de Chaplin, está dormindo no colo da estátua e é descoberto no momento em que a lona é retirada. Segue o protocolo da cerimônia, com discursos das autoridades, porém, com o inusitado da cena. Não compreendemos o que é dito no microfone. Ouve-se apenas ruídos ao invés das vozes dos personagens. Curiosamente, um dos políticos presentes na cena é interpretado por Granville Redmond ator surdo amigo de Chaplin e que participou de alguns de seus filmes mudos. Essa cena além de ser um protesto do diretor contra a relevância da voz nos filmes nesse início do cinema falado, traz também a questão dos atores surdos que acabaram perdendo trabalhos a partir da mudança.

⁸ No original: From the moment they became heard, the voice and synch sound brought a bit of disappointment that comes from the “oral” filling of an absence or lack over which desire has built its nest.



Figura 2 Granville Redmond (à esquerda) presencia o discurso/ruído

Logo depois do discurso sem sentido dos políticos, o monumento é desvelado e é possível ver o personagem de Chaplin dormindo nos braços da estátua. Tem início uma cena hilária e completamente muda, contrastando com a performance anterior.



Figura 3 O vagabundo dorme nos braços da estátua a ser inaugurada.

A outra cena está no filme *O Grande Ditador* (1940). Nela, Chaplin interpreta Hynkel, ditador da Tomânia (em clara referência a Hitler), fazendo um discurso numa língua inventada que lembra o alemão, até com algumas palavras identificáveis, mas que não fazem

sentido no contexto. Representa o uso da voz além do sentido no totalitarismo. Uma voz que é apenas uma coreografia, sem verdade e sem uma ressonância no real. O detalhe interessante é que existe um intérprete traduzindo as palavras dele para o inglês, ou dando um sentido para o que está sendo dito, claramente fazendo uma versão mais “politicamente correta” do que o ditador parece intencionar. Mladen Dolar indica uma relação do que representa politicamente a voz do líder em uma cultura de país africano:

Na tribo Mosi, no Burquina Faso, por exemplo, o chefe (rei) sempre fala em voz baixa incompreensível e precisa de um intérprete que explique ao povo o que o chefe realmente disse. Mas é essencial que o chefe esteja lá como a fonte da voz; ele tem que emitir a voz, voz pura sem significação, e seu vizir, por assim dizer, algum segundo em comando, então cuida do significado⁹. (DOLAR, 2006, p. 114)

Em contraste, temos o discurso final do filme feito pelo barbeiro judeu disfarçado de Hynkel (ele é seu sócia e se vê obrigado a discursar). Dessa vez temos um discurso carregado de humanidade, com palavras firmes e cheias de significado, o oposto do início. No entanto, a resposta da massa é a mesma. Ele é aclamado da mesma forma que Hynkel no discurso anterior. Como se o que ele diz não tivesse importância nenhuma, a pura voz que representa o seu poder está acima do significado que ela traz.

⁹ No original: In the Mosi tribe in BurkinaFaso, for example, the chief (king) always speaks in an incomprehensible low voice and needs an interpreter who explains to the people what the chief really said. But it is essential that the chief is there as the source of the voice; he has to emit the voice, pure voice without signification, and his vizier, as it were, some second-in-command, then takes care of the meaning.



Figura 4 Charles Chaplin na cena final de O Grande Ditador (1940)

Os diretores russos Pudovkin, Eisenstein e Alexandrov lançaram um manifesto não contra o som sincronizado, mas criticando a utilização dele apenas para ilustrar literalmente as imagens. Para esses cineastas, usar apenas o som redundante, quando vemos uma pessoa caminhando e ouvimos seus passos, por exemplo, era empobrecedor. O que eles defendiam era o uso mais elaborado do contraponto audiovisual, em que o som estaria dissociado de uma imagem (ou de um corpo) e teria uma função simbólica ou metafórica.

Um exemplo interessante do uso do som da maneira que os russos defendiam nesse início de cinema falado é o filme *O Médico e o Monstro* (1931), de Robert Mamoulian. Ele faz uso de sons extra diegéticos ou de contraponto de diversas maneiras no filme, como na cena da transformação de Jekyll em Hyde. Assim que ele bebe a poção, temos uma câmera em subjetiva, girando e uma mescla de imagens que parecem ser memórias do personagem. Os sons colaboram para deslocar a cena de um tempo e espaço definido. São efeitos sonoros abstratos como sinos, gongos, todos manipulados e com bastante reverberação. Essa abstração reflete o estado interno do personagem e de nada lembra os sons descritivos que tanto eram criticados pelos cineastas russos.



Figura 5 Início da cena da transformação em O Médico e o Monstro (1931)

O teórico alemão Siegfried Kracauer observou que os cineastas não estavam criticando a utilização do som no cinema, mas a centralidade dos filmes nos diálogos, uma vez que o cinema já tinha desenvolvido uma linguagem visual própria. O receio era de regredir e perder o valor que essa linguagem traz para o filme. Ele sugere maneiras de tratar a voz que descentralizariam o diálogo e que apontam para uma dimensão não-fonocêntrica da voz. Segundo Carreiro:

Ele sugere algumas alternativas, tais como: retirar a ênfase dos diálogos, dar ênfase aos aspectos não semânticos do discurso, ressaltando a qualidade acústica do som da voz e não o significado das palavras; incluir o discurso vocal dentro do contexto de um ambiente, por exemplo, dentro de um bar, as palavras de um determinado personagem não podem estar proeminentes demais em relação às dos outros fregueses do lugar. (CARREIRO, 2018, p. 96)

Um dos silêncios que o cinema traz, aquele chamado de absoluto, ou seja, ausência total de som não existe na natureza. Ele só consegue ser fabricado por um engenheiro de som em um estúdio hermeticamente fechado. (CARRIÈRE, 1994, p. 34) Portanto, dada a importância que a evolução das técnicas de captação, mixagem e edição de som tem para o tratamento da voz no cinema, faz-se necessário abordar um pouco dessa cronologia.

2.3 AS TECNOLOGIAS DE SOM NO CINEMA

Na era do cinema mudo, tivemos desde o seu início, em 1895 até 1905, a participação de pianistas e também tentativas de narração de texto (incluindo a voz ao vivo nas salas de cinema). Em 1905 surgem então as partituras específicas de músicas para determinados filmes. Em 1915 o acompanhamento passa a ser feito por música orquestrada, dependendo do tamanho do teatro, com a participação de uma orquestra sinfônica completa.

O som pré-gravado começou muito antes da década de 1920, no entanto, algumas limitações técnicas ainda não permitiam a sincronização do som com a imagem. Desde 1884 era possível a gravação de discos, entretanto, esses discos reproduziam apenas quatro minutos de som, sendo ainda impraticável para acompanhar filmes.

Rodrigo Carreiro afirma que "em meados da década de 1920, contudo, a tecnologia havia avançado o suficiente para que surgissem os primeiros sistemas capazes de garantir a reprodução sincrônica de som pré-gravado e imagens em película". (CARREIRO, 2018, p. 34) A quantidade de sistemas de gravação e reprodução chegava a mais de 200 em 1929, porém alguns sistemas se destacam devido à sua eficiência e propagação do uso. O primeiro deles é o Vitaphone que consistia em um projetor de filmes conectado em um toca-discos com o mesmo acionamento, o que garantia a sincronicidade.



Figura 6 Exibição de filme utilizando o Vitaphone em 1926.

Em 1929 o Vitaphone foi descontinuado e deu lugar ao Movietone exatamente porque permitia uma inteligibilidade maior dos diálogos pois "compreender o que os atores estavam falando era, já naquela época, o objetivo principal dos artífices do som do filme, já que é por meio dos diálogos que o público costuma acompanhar a progressão da narrativa". (CARREIRO, 2018, p. 47)

Outro método de gravação na década de 1920 ainda era a utilização de duas câmeras, uma para registrar a imagem e outra para o som. A utilização de dois equipamentos autônomos ainda é o dispositivo mais usado até hoje nas produções.

O filme *O Cantor de Jazz*, de 1927, entrou para a história como o primeiro filme do cinema falado. No entanto, é preciso lembrar que ele era parcialmente sonorizado e continha apenas 354 palavras proferidas pelo elenco.



Figura 7 Cena do filme O Cantor de Jazz de 1927

O advento do som no cinema trouxe, além das preocupações com o retrocesso estético proclamadas em manifestos como o dos diretores russos citados anteriormente, algumas limitações técnicas que não existiam no cinema mudo e que perduraram por alguns anos (até 1933). A qualidade dos microfones para a captação ainda era muito baixa e os outros equipamentos produziam bastante ruído (como a câmera e as lâmpadas). Não era possível editar o áudio então as cenas eram filmadas em grandes planos-sequência além da limitação do movimento de câmera pois ela "tinha que ser colocada dentro de uma pesada caixa de chumbo (o blimp), que servia para abafar o ruído produzido pelo seu funcionamento". (CARREIRO, 2018, p. 49).

Uma condição técnica que tinha impacto direto na gravação da voz era que os primeiros microfones captavam sons vindos de todas as direções. Em 1931 surge o microfone bidirecional que captava os sons na frente e atrás do aparelho, o que facilitou a gravação de diálogos entre dois atores. Mais tarde o microfone unidirecional possibilitou um avanço na acuidade das falas.

Até o final da década de 1930 as salas projetavam o som monofônico, ou seja, em apenas um canal. Em 1938 tem início uma evolução nos sistemas de reprodução de som nas salas de cinema. O primeiro deles era o Academy Curve que instituiu um método de equalização do som que padronizava as exibições. A estereofonia ainda levou um tempo para ser explorada no cinema. O primeiro sistema chamado Fantasound foi desenvolvido apenas em 1940. Os primeiros experimentos com dois canais de áudio com relação à voz no cinema aplicaram uma teoria que não foi bem recebida na prática: colocar cada voz de um ator em um canal. Isso

acabava desorientando os espectadores. Logo se percebeu que seria necessário um canal central para ancorar os diálogos.

Continuando a evolução da exibição cinematográfica como técnica, em 1952 surge um sistema avançado chamado Cinerama. Apesar de excelente, necessitava de um engenheiro de som em cada sala de exibição. O custo acabou sendo muito alto e ele foi descontinuado. Na década de 50, o cinema precisava combater uma ameaça que surgia (ou assim acreditava-se na época): a televisão. A empresa americana Fox investiu fortemente num sistema que se tornou bastante popular: o Cinemascope.

Na década de 70, a novidade tecnológica veio nos equipamentos de captação. O uso de microfones de lapela sem fio deu uma maior precisão e mobilidade na gravação de diálogos. Em 1975 com o surgimento do Dolby Stereo o salto de qualidade foi amplo já que ele quadruplicou o número de canais sonoros e melhorou a qualidade dos alto falantes instalados nas salas de exibição, fazendo com que os sons agudos fossem melhor percebidos. Ainda na década de 1970, o processo de mixagem de efeitos sonoros passa a ser digital. O primeiro filme a usar essa tecnologia foi Star Trek em 1979.

Nos anos 1990 todo o processo do som no cinema já era digital. Os primeiros gravadores digitais portáteis chamados DAT (Digital Audio Tape) surgiram em 1991. Ainda na primeira metade da década surgiu o sistema de edição e mixagem de som que é o mais popular até hoje, o Pro Tools. As salas de cinema acompanharam a revolução digital e dois sistemas concorrentes dominaram o mercado: o Dolby Digital e o DTS (Digital Theater System) da Universal. Os microfones também sofreram um *upgrade* notável tanto os direcionais (*shotguns*) quanto os de lapela.

Sobre os microfones é interessante comentar que as duas técnicas de captação de diálogos, com microfones direcionais, que ficam geralmente sobre a cabeça dos atores, fora de quadro, e os microfones de lapela (presos à roupa dos atores) produzem efeitos diversos. O boom (direcional) capta, além das vozes, algo de ambiência (sons do ambiente), enquanto o de lapela se concentra só na voz do ator e pode causar distorções. No caso do uso do microfone de lapela, a ambiência precisa ser construída separadamente (artificialmente). Entretanto, as duas técnicas são utilizadas com uma preferência maior por parte dos técnicos de som direto para o uso dos microfones direcionais.

Atualmente o sistema mais avançado de exibição de som é o Dolby Atmos (lançado em 2012). As possibilidades que ele traz são praticamente infinitas, o som pode viajar em diversos eixos (horizontal, vertical e na diagonal) com o objetivo de inserir cada vez mais o

espectador no filme. No entanto, a voz principal continua sendo localizada nos canais centrais. (CARREIRO, 2018, p. 84)

2.4 A PERFORMANCE VOCAL

Muito se discutiu e teorizou sobre a influência da evolução da linguagem cinematográfica em relação à performance dos atores. Sabe-se que essa evolução tem uma íntima ligação com a mobilidade das câmeras, ou seja, as transformações tecnológicas que possibilitaram a fabricação de equipamentos mais leves, ágeis e estáveis.

Da mesma maneira as transformações tecnológicas relacionadas ao som no cinema tiveram um impacto direto na performance vocal dos atores e nos efeitos na obra cinematográfica como um todo. A mais importante tecnologia nesse aspecto é a de captação, ou seja, são os microfones. Jacob Smith afirma que "o uso do microfone e as particularidades formais do rádio-drama são áreas ressonantes de investigação, porque a voz e as técnicas de treinamento vocal têm consistentemente sido questões centrais em momentos de mudança estilística na atuação"¹⁰ (SMITH, 2008, pos. 1042).

Assim como o *close up* trouxe para o cinema uma forma de interpretação que o diferencia das outras artes cênicas, o microfone direcional (seja o de lapela ou o *shotgun*) trouxe também transformações na performance do ator, principalmente pela proximidade. Assim como os gestos deixaram de ser expansivos, já que no *close up* a câmera capta a mais sutil das reações, a vocalização do ator também passa a contar com outras ferramentas como o sussurro ou o suspiro, por exemplo. Elas trazem uma nova intimidade e cumplicidade entre ator e espectador. O *close up* também possibilitou a reação silenciosa. A chance do ator de expressar o que não pode ser dito em palavras.

O aumento na qualidade de captação de áudio levou à percepção de características sutis da voz como timbre e inflexão, aspectos que são difíceis de descrever em palavras, mas que Roland Barthes denominou de o "grão da voz", utilizando adjetivos como "rouca", "clara",

¹⁰ No original: The use of the microphone and the formal particularities of radio drama are resonant areas of inquiry because the voice and techniques of vocal training have consistently been pivotal issues in moments of stylistic change in acting.

"fina" (BARTHES, 1981), o que levou os atores a explorar essas qualidades não semânticas da voz em suas performances. Outros sons que acompanham a voz também se tornaram perceptíveis, como afirma Smith:

O microfone torna audível e expressiva toda uma gama de sons vocais orgânicos que são eliminados na audição comum; a liquidez da saliva, os silvos e pequenos estremecimentos da respiração, o estalo da língua e dos dentes e o estalar dos lábios¹¹. (SMITH, 2008, pos. 1072)

Essas transformações na linguagem do cinema e conseqüentemente na performance dos atores marcam uma transmutação do cinema do gesto para o psicológico segundo Agamben, ou do semiótico para o psicológico, segundo Smith (2008). À medida que as técnicas do cinema evoluem, a linguagem muda de apenas observacional, com a câmera fixa em uma posição, para uma gramática que envolve diferentes posições e enquadramentos que levam o espectador a se identificar com os personagens. Dessa maneira, o cinema se volta para o interior do personagem, como ilustra Janet Harbord quando afirma que “desde 1911, a técnica de plano e contra-plano apresenta rostos de personagens para o escrutínio, privilegiando a tensão emocional como o motor cujo combustível é o deciframento¹²” (HARBORD, 2016, pos. 1459). Da mesma maneira, Agamben afirma que a burguesia perdeu o gesto, é vitimada pela interioridade e se consigna à psicologia (AGAMBEN, 2008). É preciso compreender o que Agamben entende por gesto. Para usar termos definidos por Aristóteles, o que caracteriza o gesto é que nada nele está sendo produzido (*poiesis*) ou agindo (*praxis*). Assim define Agamben:

Se o fazer é um meio em vista de um fim e a práxis é um fim sem meios, o gesto rompe a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral e apresenta meios que, *como tais*, se subtraem ao âmbito da medialidade, sem por isso tornarem-se fins. (AGAMBEN, 2008, p. 13)

¹¹ No original: The microphone makes audible and expressive a whole range of organic vocal sounds which are edited out in ordinary listening; the liquidity of the saliva, the hissings and tiny shudders of the breath, the clicking of the tongue and teeth, and popping of the lips.

¹² No original: As early as 1911, the technique of shot reverse shot offered faces of characters for scrutiny, privileging emotional tension as the engine fuelled by the challenge of decipherment.

O gesto é essencialmente o de não ser capaz de encontrar uma expressão na linguagem, é uma mordada, que literalmente impede a fala, ou no outro sentido que a palavra *gag* (mordada) tem em inglês, que é o improvisado do ator, que pode ter origem em uma impossibilidade de falar. Agamben afirma que “o elemento do cinema é o gesto e não a imagem” (AGAMBEN, 2008, p.11) O gesto cinematográfico em sua forma pura não seria, então, nem a expressão do ator de uma vida interior (psicológica) nem a ação que leva a uma conclusão da narrativa, mas a própria exibição do corpo estando no meio, explorando seus limites e possibilidades.

Apesar de Agamben achar que a partir de então o cinema perdeu seu gesto, as dimensões da voz que transcendem a linguagem passaram a ser evidenciadas, o que faz Smith afirmar que "a voz funciona como palavra e como gesto simultaneamente"¹³ (SMITH, 2008, pos. 1256). Essas dimensões se tornam tão ou mais importantes do que a fala. Como as falas são ditas, com que entonação, com que timbre acabam significando mais do que as palavras. O que não é dito, o que fica preso na garganta porque não se encontra palavras para descrever acaba virando o estilo de performance de alguns atores como afirma Foster Hirsch:

Os atores do método dos anos 1950, Marlon Brando e James Dean, são frequentemente descritos em termos remissivos do melodrama de rádio como "solução na garganta". O estilo inarticulado que eles tornaram famoso, seja fingido ou real, era um sinal de que as palavras eram inadequadas para transmitir o emaranhado de sentimentos interiores. Sua guerra com as palavras - a luta fracassada para a expressão verbal que se tornou um emblema de uma geração - nos dizia, na verdade, que eles tinham emoções que iam mais fundo que a linguagem¹⁴. (HIRSCH, 1984, p. 95)

Todas essas teorias levantam discussões sobre a voz e a linguagem, porém os estudos sobre a voz no cinema ainda são escassos e centrados no sentido. Esse trabalho se propõe a trazer um estudo de uma dimensão da voz no cinema que ainda não foi discutida ou nomeada.

¹³ No original: The voice works as word and gesture simultaneously.

¹⁴ No original: Method actors of the 1950s, Marlon Brando and James Dean, are often described in terms reminiscent of the daytime radio melodrama "sob in the throat." The inarticulate style they made famous, whether feigned or real, was a signal that words were inadequate to convey the tangle of inner feelings. Their war with words-the failed struggle toward verbal expression that became an emblem blem of a generation-told us, in effect, that they had emotions that went deeper than language.

3 TRAJETÓRIAS POSSÍVEIS

O conceito de fala está intrinsecamente ligado ao sentido (significado). Portanto, para o propósito deste capítulo, é preciso descolar as noções de fala das de voz. Para Jean-Luc Nancy (2015, p. 1) “a voz nada tem a ver com a fala”. Ser um meio condutor da linguagem é apenas uma das funções da voz. De acordo com Jacob Smith:

A voz pode funcionar como um índice do corpo, um condutor de linguagem, um laço social, um instrumento musical de flexibilidade sublime, um medidor de emoção, um componente central da arte de atuar e um registro da identidade cotidiana¹⁵. (SMITH, 2008, pos. 61)

Nos acostumamos com a ideia de que percebemos o mundo através dos cinco sentidos. Para Jonathan Rée, é impossível separar a experiência em cada um desses sentidos. Ele afirma que "em vez de perceber cinco aspectos separados do mundo através de nossos cinco sentidos diferentes, percebemos o mundo como um todo com nossos corpos como um todo" (RÉE, 1999, pos. 338) Partindo desse princípio, é possível afirmar que não percebemos a voz apenas com nossos ouvidos, mas com todo o corpo.

Sabe-se que a voz conecta a linguagem ao corpo, mas não pertence nem à linguagem, nem ao corpo. Ela não é parte da linguística, como já afirmava Saussure ao dizer que a natureza do significante não é sonora. A voz não é simplesmente parte do corpo pois existe também sem ele e além dele. Dolar diz que a voz é como "um míssil corporal que se desprende de sua fonte, emancipou-se e ainda assim permanece corpóreo¹⁶" (DOLAR, 2006, p. 72).

Para identificar uma voz não-fonocêntrica no cinema, parte-se, a seguir, para uma discussão de diversas possibilidades de voz para além do sentido a partir da análise de algumas obras audiovisuais.

¹⁵ No original: The voice can function as an index of the body, a conveyor of language, a social bond, a musical instrument of sublime flexibility, a gauge of emotion, a central component of the art of acting, and a register of everyday identity.

¹⁶ No original: It is a bodily missile which has detached itself from its source, emancipated itself, yet remains corporeal.

3.1 A VOZ SILENCIOSA

Um contraponto que surge quando se discute voz é sua relação com o silêncio. Pode parecer que exista uma linha bem visível separando os dois. A ausência de voz e sons seria um silêncio absoluto (morte), enquanto a voz romperia essa ausência e traria sua presença (vida). No entanto esses conceitos são mais difusos do que parecem, como afirma Dolar (2006, p. 13): "nem todas as vozes são ouvidas, e talvez as mais intrusivas e atraentes sejam as vozes não ouvidas, e a coisa mais ensurdecadora pode ser o silêncio¹⁷". Afinal quando se está sozinho, a voz mais poderosa, mesmo que silenciosa, se manifesta: a voz interior. Mesmo numa situação de diálogo, o que não é dito (ou não se pode dizer) acaba ressoando com uma potência maior do que a voz audível.

Na psicanálise, essa relação entre o que é dito e o que não é dito tem especial importância, afinal, como afirma Dolar "a voz é o pivô da análise¹⁸". A série britânica *Wanderlust* (2018) oferece alguns *insights* sobre essa relação. A personagem principal chamada Joy é uma psicanalista que trabalha com casais. No primeiro episódio ela atende um casal pela primeira vez. No início, diante do silêncio da analista, o personagem masculino tenta preenchê-lo com uma conversa sobre o clima. Depois de uma breve apresentação de Joy sobre o trabalho que ela pretende fazer, ele começa a falar do motivo de estarem buscando a terapia. O personagem parece não conseguir terminar suas frases, deixando de dizer exatamente o que daria sentido a elas como "fui eu que sugeri...", "achei que fosse um bom...", "Elaine e eu estávamos tendo alguns...", "Já pensaram sobre...", "Eu não..." e finalmente, depois de um longo silêncio, "Resumidamente, algo parece ter...", mais um longo silêncio e "no último ano...", silêncio "e eu..." longo silêncio "acho que tudo que quero é que consigamos nos dar bem". O que ele não consegue dizer e o fato de a mulher dele ficar o tempo todo no mais absoluto silêncio já faz com que a terapeuta tenha uma leitura do casal. Ele, inseguro, ela, descontente. O sentido do que ele disse perde importância para o que não foi dito. O silêncio de Joy aqui também tem um papel fundamental, como afirma Dolar:

¹⁷ No original: Not all voices are heard, and perhaps the most intrusive and compelling are the unheard voices, and the most deafening thing can be silence.

¹⁸ No original: The voice as the pivot of analysis.

Assim, o paciente é (em princípio) o principal ou, no limite, o único orador; o duvidoso privilégio da emissão da voz pertence a ele ou ela. O analista tem que ficar calado, pelo menos em princípio e na grande maioria do tempo. Mas aqui ocorre uma reversão curiosa: é o analista, com seu silêncio, que se torna a personificação da voz como objeto. Ela ou ele é a personificação, a corporificação, a voz, a voz encarnada, a voz silenciosa afônica¹⁹. (DOLAR, 2006, p. 123)



Figura 8 A analista Joy observa o casal de pacientes em Wanderlust (2018)

Para Lacan, a voz é causa de desejo e ela não pertence ao registro sonoro. A voz "não somente não é a fala, como em nada é o falar" (MILLER, 1996, p.04). Isso não significa que não se possa analisar a voz a partir de suas características sonoras, como timbre e entonação, por exemplo. Mas na perspectiva de Lacan, essa voz é a-fônica. Ela não está ligada a nenhum órgão dos sentidos, não necessita ser falada, podendo ser também lida ou escrita, por exemplo. Ela é uma dimensão de qualquer cadeia significante e, também, "tudo aquilo que, do significante, não concorre para o efeito de significação" (MILLER, 1996, p.07).

Dolar (2006, p. 17) identifica essa voz silenciosa de "a entidade sem carne e sem ossos". Essa voz que não emite sons e está além do corpo é discutida também por outros autores. Para Agamben (2006) a pura voz, que ele chama de "Voz", não é somente som, nem tem um significado determinado. Para ele, "a voz, assim considerada, mostrar-se-á como pura intenção de significar, como puro querer-dizer, no qual alguma coisa se dá à compreensão sem que se

¹⁹ No original: So the patient is (in principle) the principal or, at the limit, the sole speaker; the dubious privilege of the emission of the voice belongs to him or her. The analyst has to keep silent, at least in principle and the great majority of the time. But here a curious reversal takes place: it is the analyst, with his or her silence, who becomes the embodiment of the voice as the object. She or he is the personification, the embodiment, of the voice, the voice incarnate, the aphonic silent voice.

produza ainda um evento determinado de significado.” (AGAMBEN, 2006, p. 53) Para Giovanni Pascoli, a ausência de voz (como som) revela uma potência de pensamento que "não é bem uma questão de *tacere* (o mutismo dos independentes de toda relação histórica), mas é, antes, uma questão de *silere* (do equilíbrio que guardam, por exemplo, os silentes, ou defuntos)" (PASCOLI, 2015, p.6). Agamben corrobora essa ideia afirmando que "o pensamento da morte é, simplesmente, o pensamento da Voz. (AGAMBEN, 2006, p. 82). A voz silenciosa está numa dimensão negativa entre o não-mais (voz como som) e o não-ainda (significado).

Amor (2012), filme dirigido por Michael Haneke, traz conexões entre a voz e a ideia da morte. Georges e Anne são um casal de idosos franceses que moram sozinhos em um apartamento e recebem esporadicamente a visita da filha que mora longe.

Eles são apaixonados por arte e parecem passar o tempo apreciando música, seja em concertos ou em casa onde têm um piano. A vida deles muda radicalmente quando Anne tem um derrame e fica com sequelas que a impedem de andar e falar. Georges tenta lidar com os cuidados da mulher e o sentimento de decrepitude que toma conta da casa.

Na primeira cena do filme, os bombeiros invadem o apartamento, encontram as portas do quarto lacradas e um cheiro de decomposição forte. Conseguem entrar no quarto e lá está Anne, vestida de preto, com flores nas mãos e ao seu redor na cama. Anne está morta. Apesar dos acontecimentos que se seguem serem anteriores a esse momento, esse fato não muda.



Figura 9 A primeira imagem de Anne em Amor (2012).

A cena em que a vida do casal muda radicalmente acontece durante o café da manhã na cozinha. Anne está preparando um ovo para o marido que fala ao telefone sobre um reparo na casa. Ela vai até a mesa e se senta. Georges continua falando até perceber que há algo estranho com a esposa. Anne está quieta, olhando para o vazio e não esboça nenhuma reação. Ela está ausente, como se apenas o seu corpo estivesse ali. A cena que se segue confirma essa ausência de Anne. Georges e a filha conversam sobre a vida profissional dela, sobre os netos, nada que inclua a esposa. Apenas ao final da conversa descobrimos que Anne está hospitalizada. Após retornar do hospital, em uma cadeira de rodas, ela pede a Georges que não a hospitalize novamente e em seguida pede para que ele não diga nada, nem explique nada. Anne prefere o silêncio e a morte: a negatividade.

Depois de fazer uma cirurgia que não foi bem sucedida, Anne fica com a capacidade de falar prejudicada. Sua saúde vai deteriorando e sua dependência do marido aumenta a cada dia. Em uma visita da filha do casal, que mora em Londres, temos Anne deitada na cama e a filha diante dela falando sem parar sobre assuntos financeiros. A filha parece tranquila com a mãe ali em silêncio enquanto ela fala. Tudo muda quando Anne tenta falar. Ela não consegue articular frases com sentido e consegue dizer apenas palavras soltas que saem com muita dificuldade. Ela está em um lugar entre o querer-dizer e sua impossibilidade. Para Agamben (2006), esta seria a dimensão da morte. Isso se confirma quando somos apresentados à reação da filha na conversa com o pai. Ela diz, transtornada, que a mãe está irreconhecível. A realidade de que a morte da mãe é iminente se abateu sobre ela. Enquanto o silêncio parecia ser uma escolha, tudo estava bem. A partir do momento que a voz silenciosa se manifestou, a falta de sentido trouxe o irreconhecível (indizível) da morte. Para Agamben, a negatividade inerente a essa Voz “é morte que conserva e recorda o vivente como morto e, ao mesmo tempo, é imediatamente traço e memória da morte”. (AGAMBEN, 2006, p. 67)



Figura 10 A filha tenta conversar com a mãe.

A medida que os dias passam e o corpo de Anne fica mais debilitado, os momentos de conexão entre o casal vão ficando mais raros. Eles fazem jogos de palavras, cantam músicas e são nos instantes em que Anne consegue dar sentido à sua voz que Georges reconhece a mulher ainda ali presente. Os momentos mais frequentes são os que Anne emite urros de dor e que fazem com que Georges corra em seu socorro sem poder realmente fazer algo por ela. Os gritos da personagem lembram sons animais. Agamben (2006), a partir da noção de Hegel da representação da morte pela voz do animal que morre, afirma que, enquanto a voz dos animais é mero som, sem sentido, a exceção se dá no instante da morte. Esse urro final que é um chamamento e um indício do fim. Para Anne é o querer-dizer do seu desejo de morrer. Perto do fim, Anne resolve exercer o pouco poder que lhe resta sobre seu corpo e decide não se alimentar, nem falar. A negatividade afirma, mais uma vez, sua resistência, sua escolha pelo silêncio e a morte. Pascoli (2015, p. 6) afirma que “tão ou mais importante do que o poder falar é, para o homem, o poder não falar”.



Figura 11 Um dos raros momentos de conexão do casal.

Diante do desejo de Anne, Georges reluta. Ele a princípio contrata enfermeiras para cuidar da esposa, abre espaço para a opinião da filha e tenta manter uma normalidade no dia-a-dia. O dia em que Anne resiste à comida, deixando bem claras as suas intenções, Georges reage com um tapa. A partir dali ele passa a aceitar a ideia da morte. O que mantinha Georges resistindo é a voz silenciosa da consciência. A voz da moralidade e da ética que não é ouvida, mas é a mais alta de todas, como afirma Dolar:

Poderíamos dizer que a figura da voz da consciência implica uma certa visão da moralidade, onde a cadeia significante não pode ser sustentada por si mesma; precisa de apoio, ancoragem, raiz em algo que não é um significante. A ética exige uma voz, mas uma voz que em última análise não diz nada, sendo em virtude disso tudo mais alta, uma convocação absoluta da qual não se pode escapar, um silêncio que não pode ser silenciado. A voz aparece como fundamento não-significante e sem sentido da ética²⁰. (DOLAR, 2006, p. 98)

Georges escolhe a Voz da morte em detrimento da ética. Ele termina com a vida de Anne usando um travesseiro. Um fim que já tinha se estabelecido no início do filme, mas

²⁰ No original: We could say that the figure of the voice of conscience implies a certain view of morality where the signifying chain cannot be sustained by itself; it needs a footing, an anchorage, a root in something which is not a signifier. Ethics requires a voice, but a voice which ultimately does not say anything, being by virtue of that all the louder, an absolute convocation which one cannot escape, a silence that cannot be silenced. The voice appears as the nonsignifying, meaningless foundation of ethics.

mesmo assim não menos pungente. A morte sempre esteve ali. Até o som do pombo que entra no apartamento precisa ser sufocado por Georges. Agora, finalmente, só resta o silêncio.

Outro filme que traz o tema da dimensão silenciosa da voz é *A Garota Ideal* (2007), dirigido por Craig Gillespie. Lars Lindstrom é um homem introvertido e solitário que vive na garagem do seu irmão Gus e da cunhada Karin. Sua situação parece mudar quando ele avisa aos dois que trará sua namorada para jantar. Bianca é na verdade uma "boneca sexual" feita de silicone e comprada pela internet. Como Lars acredita que Bianca é uma mulher de verdade, Gus e Karin procuram uma médica que aconselha toda a cidade a agir como se Bianca fosse real, enquanto ela tenta descobrir as causas do transtorno de Lars.



Figura 12 Lars apresenta Bianca para a família.

Lars encontra justificativas para lidar melhor com a passividade de Bianca. Ele diz que ela é cadeirante, dessa maneira fica mais fácil levá-la com ele para todos os lugares e afirma também que ela é brasileira. Não fica claro se Bianca "fala" inglês ou português, porém Lars responde a todas as perguntas por ela. Ele não atua como um intérprete, no entanto, traduzindo tudo o que ela supostamente diz. Sabemos o que Bianca "diz" pelo contexto da conversa dos dois ou por respostas sucintas dadas por Lars. Ele é o único que ouve Bianca, mas não é possível afirmar que ela não possui uma voz. A voz de Bianca se aproxima do que Jean-Luc Nancy (2015, p.8) define como voz, aquela que "não se ouve – ou não verdadeiramente – mas faz-se ouvir".

Lars é convencido a levar Bianca ao consultório da médica que aconselhou seus cunhados. Depois de examiná-la, ela afirma que Bianca precisa ir até lá uma vez por semana para um tratamento especial. Lars concorda, mas não sem antes perguntar a Bianca se ela

concorda e assegurar que está tudo bem. A opinião dela é importante para ele. A partir de então, as consultas de Bianca se transformam em sessões de terapia para Lars. A presença dela é o que promove um movimento de cura para o personagem. Todos na cidade se mobilizam para incluir Bianca nas atividades da comunidade. Ela acaba trabalhando como modelo em uma loja de roupas, fazendo trabalho voluntário contando histórias para crianças (na verdade uma fita gravada é tocada) e participando de encontros com as mulheres da cidade. Elas até decidem o que ela vai vestir e o como será o seu novo corte de cabelo. O fato de Bianca ser uma boneca é ignorado pelos moradores e passa a ser cada vez mais irrelevante para o espectador. Bianca não é um ser inanimado, nem mudo, ela é um "ser em pura potência" como afirma Janet Harbord (2016, pos. 1989). A noção de puro gesto de Agamben (2008) como gesto cinematográfico abordado por Harbord não é definido nem pela expressão do ator, nem pela ação que ele performa, "mas a exibição de estar no meio do corpo com seus limites e possibilidades" (HARBORD, 2016, pos. 1989). O corpo de Bianca e sua voz silenciosa é o que movimenta a narrativa e leva o personagem à uma transformação.



Figura 13 Bianca “lê” para as crianças.

A medida que a terapia de Lars avança e ele fala sobre seus traumas e medos, Bianca fica cada vez mais doente. Os dois parecem não se entender mais tão bem e tem discussões acaloradas. Nas duas cenas em que Lars discute com Bianca os espectadores observam à distância. Em nenhum momento vemos Bianca. Na primeira, escutamos a discussão junto com Karin e é possível ouvir o lado de Lars e subentender o de Bianca. Ele não gosta de saber que agora precisa esperar por um espaço na agenda dela já que está envolvida em tantas atividades pela cidade. Na segunda discussão, Lars desce do carro e continua discutindo enquanto

novamente ouvimos seu lado apenas. A impressão que se tem é que Bianca responde num tom de voz mais baixo no primeiro caso e, no segundo, por estar dentro do carro, não podemos ouvi-la pela distância, mas em nenhum dos dois momentos consideramos Bianca como um corpo sem voz.

Num passeio até o lago com o irmão e a cunhada, Lars aproveita um momento em que o casal se afasta para “matar” Bianca. Bianca existiu até o momento que Lars decide que ela não pode mais ser. Sua voz termina quando Lars sinaliza que ela morreu. A morte sempre esteve lá. Bianca foi a Voz, aquela "que chama sem nada dizer" (AGAMBEN, 2006, p. 83) que despertou Lars para a transformação e que agora permite que ele se conecte com outros seres humanos de carne, osso e voz.

3.2 A VOZ ACUSMÁTICA

A voz acusmática é aquela que não podemos ver de onde vem. Uma voz que não podemos associar a um corpo. Filosoficamente, o termo remete aos Acusmáticos, discípulos de Pitágoras que ouviam o mestre falar atrás de uma cortina. O objetivo era que nada os distraísse do que estava sendo dito. Existe um outro efeito, no entanto, dessa prática: a voz acaba assumindo qualidades etéreas e místicas que fazem com que o mestre pareça pertencer a outra dimensão (superior). A voz de Deus é acusmática por excelência. Não existem representações pictóricas de Deus como há dos santos e de Jesus Cristo. Em todos os relatos bíblicos, ele se manifesta através de uma voz. Deus é, portanto, pura voz. Michel Chion (1999) tomou emprestado o termo "acusmática" de Pierre Schaeffer e sua obra *Traité des objets musicaux* de 1966 e aplicou então ao cinema.

Os filmes falados começaram com o chamado som sincronizado, ou seja, ouve-se o que está sendo visualizado. Logo, porém, o som acusmático começou a aparecer nos filmes. Em uma obra audiovisual, a voz acusmática pode ser aquela que está *offscreen* (fora da tela). Pode ser um personagem que ainda não se apresentou fisicamente, um narrador sem corpo ou um ser místico ou superior (a voz de Deus, por exemplo). Dolar (2006) fala dessa última dimensão da voz acusmática:

A voz cuja fonte não pode ser vista, porque não pode ser localizada, parece emanar de qualquer lugar, em toda parte; ganha onipotência. Poderíamos chegar a dizer que a voz oculta produz estruturalmente “efeitos divinos”. (DOLAR, 2006, p. 62)

Chion chama de "acúsmetro" o ser que ainda não foi visto, apenas ouvido no filme. O cinema está repleto desse tipo de personagem. Alguns memoráveis como o gênio do mal em *O Testamento do Dr. Mabuse* (1933) de Fritz Lang ou a mãe em *Psicose* (1960) de Alfred Hitchcock.

O desenvolvimento tecnológico tem um papel importante na nossa relação com a voz acusmática. As tecnologias de reprodução sonora como o gramofone, o telefone e os diversos *gadgets* atuais fazem com que a propriedade acusmática da voz seja algo trivial na nossa comunicação com o mundo. Nesse caso, aquela fonte invisível da voz acaba sendo substituída pelo aparelho que a transmite.

Uma obra que explora de forma interessante a voz acusmática é *Ela* (2013) de Spike Jonze. O filme se passa na cidade de Los Angeles, num futuro próximo indefinido. Theodore Twombly trabalha em uma empresa como escritor de cartas pessoais para outras pessoas. Ele passa por um momento delicado após um divórcio e se interessa em adquirir um novo sistema operacional que promete ser uma inteligência artificial autônoma e personalizada para cada usuário. Seu sistema operacional é uma voz feminina chamada Samantha. Ela é sensível e divertida, diferente do que se imaginaria de uma inteligência artificial. Eles logo se identificam e acabam se apaixonando.



Figura 14 Theodore caminha para casa cabisbaixo antes de conhecer Samantha.

Na primeira cena do filme, temos Theodore em *close up* fazendo uma declaração de amor a uma pessoa chamada Chris. Aos poucos percebemos que a declaração não é dele pois

ele fala em “50 anos de casamento” e logo em seguida que se sente “a mesma garota de quando o conheceu”. Então temos um contraplano e vemos que Theodore estava ditando uma carta olhando para a tela do computador. Lá, temos as informações de que a carta é de Loretta para Chris em comemoração das suas bodas de ouro. Temos então um travelling pelo ambiente e percebemos se tratar de um escritório onde várias pessoas, como Theodore, estão ditando cartas olhando para as telas dos seus computadores. A medida que a câmera percorre o ambiente, ouvimos trechos das cartas: para uma avó, para recém-casados e um discurso sobre um militar falecido.



Figura 15 Em cada estação de trabalho alguém dita uma carta.

Logo no início do filme percebemos que ele se passa em uma época em que as pessoas terceirizam a criação das cartas mais pessoais. O que no início era um homem fazendo uma declaração de amor, se transforma em estranhamento. A partir do momento que identificamos que aquela fala não pode pertencer àquele personagem, somos deslocados do lugar do significado e mergulhamos no vazio da voz. Somos lembrados que aquela voz está sendo produzida por um corpo. Um corpo que parece sentir o que diz. Sabemos disso através do "grão da voz", das características que o ator está imprimindo através da sua performance vocal. Mesmo que em seguida sejamos apresentados (através de fotos na tela) a quem deveria produzir aquelas palavras, não é possível associá-las àquele corpo. E já não podemos também ligá-las a Theodore. Esse fenômeno que caracteriza uma "desincorporação e separação" entre voz e corpo é o que Steven Connor (2000, pos. 2946) chama de "ventriloquismo moderno". Ao final da cena, apesar da frieza da situação em que pessoas terceirizam a expressão de suas

emoções, fica a certeza de que Theodore possui uma sensibilidade a assuntos relacionados ao amor. Essa constatação não se dá pelo que diz sua voz, mas pelo que ficou sem dizer.

Theodore deixa o trabalho e, no caminho para casa, tem algumas interações através da voz com seu sistema operacional tradicional. Tudo é ativado através da voz, como tocar música ou ler e-mails. A voz que interage com ele é mecânica, com um timbre robotizado e limita-se a obedecer a seus comandos. Vale lembrar aqui a origem das palavras no latim: *audire* ou escutar, e *oboedire* ou obedecer, que seria escutar com atenção. Existe uma ligação, portanto, entre ouvir uma voz e executar ordens. É interessante observar que na rua à sua volta todas as pessoas caminham sozinhas, porém conversam com alguém, provavelmente com os seus próprios sistemas operacionais.

Antes de dormir, Theodore lembra dos momentos felizes com sua ex-mulher e decide entrar em uma sala de bate-papo onde mulheres também solitárias buscam companhia. Toda a operação é feita através de comandos de voz e um fone de ouvido. Não existe uma tela ou um *gadget* intermediando a interação. Theodore conversa com uma mulher e os dois dão início a uma relação sexual à distância. Theodore associa a voz dessa mulher ao corpo de uma modelo de quem viu fotos nuas mais cedo. Esse processo de fantasiar um corpo a partir de uma voz é o que Connor chama de "corpo vocálico":

O princípio do corpo vocálico é simples. Vozes são produzidas por corpos: mas também podem produzir corpos. O corpo vocálico é a idéia - que pode tomar a forma de sonho, fantasia, ideal, doutrina teológica, ou alucinação - de um corpo substituto ou secundário, uma projeção de um novo modo de ter ou ser um corpo, formado e sustentado pelas operações autônomas da voz²¹. (CONNOR, 2000, pos. 564)

As interações começam a ficar estranhas quando a mulher do outro lado pede para Theodore "esganá-la com o gato morto que está do lado da cama". Ele não consegue entender mais o sentido do que ela está dizendo, mas os sons de prazer que emite fazem com que ele não a interrompa. Theodore vai dormir insatisfeito e visivelmente assustado com o que acabou de ocorrer.

²¹ No original: The principle of the vocalic body is simple. Voices are produced by bodies: but can also themselves produce bodies. The vocalic body is the idea-which can take the form of dream, fantasy, ideal, theological doctrine, or hallucination-of of a surrogate or secondary body, a projection of a new way of having or being a body, formed and sustained out of the autonomous operations of the voice.

A caminho do trabalho, Theodore é atraído pela publicidade de um sistema operacional de inteligência artificial que promete ser "uma entidade intuitiva que o escuta, o compreende e o conhece". Ele acaba adquirindo o produto e o instala em seu computador. Para adequar o sistema às necessidades do usuário, ele faz algumas perguntas. A primeira é se Theodore é social ou antissocial. Ele começa a desenvolver uma resposta prolixa quando é logo interrompido pelo sistema dizendo que detectou hesitação na sua voz. A resposta à pergunta nesse momento é irrelevante. O que o sistema avalia é como ele diz e principalmente o que não está dizendo, como em uma sessão de psicanálise. Depois de perguntar se a voz deveria ser masculina ou feminina, o sistema faz uma última pergunta: "como descreveria sua relação com sua mãe?". De novo hesitante, Theodore diz que é boa. E então ele se põe a contar como se frustra quando ela faz tudo da vida dele ser sobre ela e é novamente interrompido pelo sistema. Ele já tem informações suficientes para adequar o sistema operacional às necessidades de Theodore. O sistema não está interessado no que ele tem a dizer. Não é por acaso que a única pergunta realmente pessoal que o sistema faz no questionário inicial seja sobre a mãe. A voz da mãe é a voz acusmática por excelência, a primeira, aquela que ouvimos ainda no útero, com quem dividimos um corpo temporariamente. Para Dolar essa voz é "sua ligação com o mundo, seu cordão umbilical, sua prisão, sua luz" (DOLAR, 2006, p. 66).

Theodore é então apresentado a Samantha, seu novo sistema operacional. A voz dela é bem diferente do timbre robótico do antigo, pois tem várias qualidades que a tornam mais humana: ela ri, suspira e hesita antes de falar. Uma nota de produção relevante do filme é que, originalmente, Samantha seria interpretada pela atriz Samantha Morton, ainda desconhecida do grande público na época. Porém o diretor optou por fazer uma mudança drástica a substituindo por Scarlett Johansson. O motivo divulgado foi a falta de química entre os atores principais, no entanto essa mudança transforma completamente a relação do espectador com o filme, já que Scarlett é conhecida por sua voz, considerada sexy. Ao contrário de Theodore, assim que ouvimos a voz de Samantha, nós a associamos à Scarlett, ou seja, a voz é o que Chion (1999) chamaria de *completo acúsmetro* para o personagem, mas um *acúsmetro já visualizado* para os espectadores.

Theodore e Samantha desenvolvem uma amizade até a noite em que ele vai em um encontro arranjado por um casal de amigos e sai extremamente frustrado. Chegando em casa, ele coloca o fone para se comunicar com Samantha. Agora é a vez de ele perceber pela voz do sistema operacional que algo não está bem. Ela pede para que Theodore desabafe e ele fala do seu descontentamento com os relacionamentos amorosos. Samantha também resolve se abrir e fala que descobriu que tem sentimentos próprios, mas que não sabe se são reais ou apenas

programação. Theodore diz que gostaria que ela estivesse com ele para poder abraçá-la e tocá-la. Os dois dão início a uma interação com conotação sexual, porém a cena é diferente daquela com a mulher e o gato. Enquanto a primeira alterna entre o *close up* de Theodore e sua fantasia, esta se dá toda com a tela escura. Só ouvimos as vozes do casal. A recusa de Theodore em associar a voz de Samantha a um corpo nos leva a acreditar que a relação dos dois excede a superficialidade dos corpos, criando uma ligação mais íntima, uma materialidade além do corpo criada pela voz. Dolar afirma, sobre a materialidade da voz:

A voz, por ser tão efêmera, transitória, incorpórea, etérea, apresenta por essa mesma razão o corpo em sua quintessência, o tesouro corporal oculto além do envelope visível, o corpo “real” interior, único e íntimo, e ao mesmo tempo parece apresentar mais do que o mero corpo. A voz é a carne da alma, sua materialidade ineradicável²². (DOLAR, 2006, p.71)

A voz acusmática parece estar sempre em busca de uma origem, de um corpo. Theodore e Samantha criam algumas estratégias para que ela participe de sua vida. Ele passa a deixar o celular no bolso, com a câmera exposta para que ela seja os olhos da amada. Eles podem então passear pela praia e até fazer um piquenique com outro casal. Theodore descobre que se relacionar com um sistema operacional é socialmente aceitável. Sua melhor amiga, Amy, fez amizade com o sistema do marido, por exemplo.

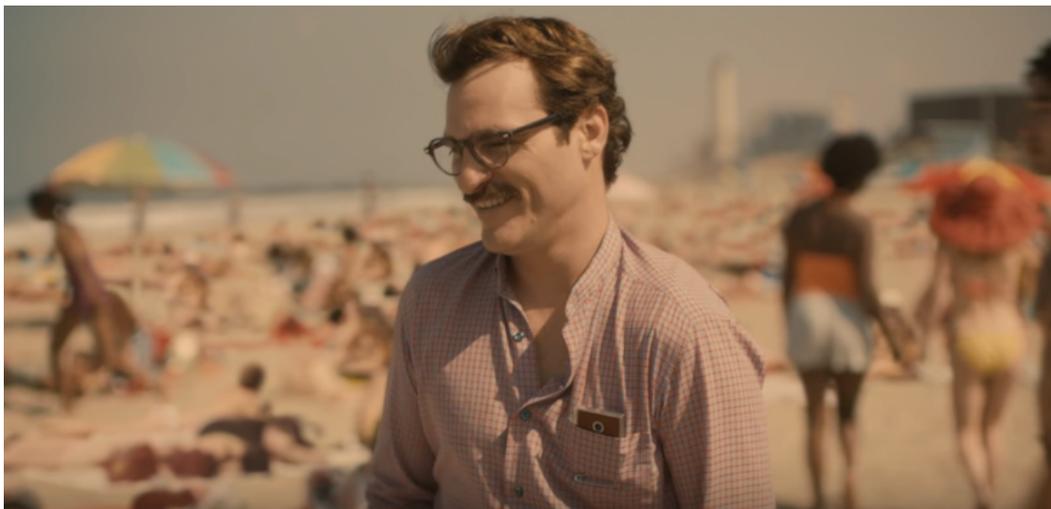


Figura 16 Samantha vê o mundo pela câmera do celular de Theodore.

²² No original: The voice, by being so ephemeral, transient, incorporeal, ethereal, presents for that very reason the body at its quintessential, the hidden bodily treasure beyond the visible envelope, the interior “real” body, unique and intimate, and at the same time it seems to present more than the mere body. The voice is the flesh of the soul, its ineradicable materiality.

Michel Chion (1999) observa que o *acúsmetro*, no cinema, não está nem dentro, nem fora da tela, está num movimento constante de procurar um lugar para se fixar. Ele chama o processo de emprestar um corpo à voz de *desacusmatização*. Samantha resolve realizar uma experiência com Theodore. Ela manda à sua casa uma mulher que emprestará seu corpo para que os dois possam fazer sexo. Ele rejeita a ideia a princípio, mas acaba aceitando. A moça chega e Theodore lhe entrega um fone e uma câmera. Ele também está usando os dois aparelhos. Tem início então uma encenação. Samantha fala como se fosse a mulher, que por sua vez permanece muda. Os dois passam a trocar carícias, mas no momento em que Samantha pede para que Theodore olhe nos olhos dela (da moça) e diga que a ama ele não consegue e confessa achar a situação desconfortável. Theodore não consegue associar aquele corpo à voz de Samantha, mesmo que nunca a tenha visto em outro corpo, nem imaginado um.

Para Dolar, o processo de *desacusmatização* sempre acontece de maneira parecida. Seja qual for o corpo, "não funciona bem, a voz não se fixa no corpo" (DOLAR, 2006, p. 61). Para Connor, isso pode acontecer até com vozes que não foram separadas do corpo, "mas também em vozes, ou inflexões vocais padronizadas, ou posturas, que têm uma fonte claramente identificável, mas que parecem de várias maneiras excessivas a essa fonte" (CONNOR, 2000, pos. 575). Slavoj Žižek diz que a voz tem uma autonomia espectral o que cria uma lacuna intransponível entre um corpo humano e "sua" voz. Ela "nunca pertence ao corpo que vemos, de modo que, mesmo quando vemos uma pessoa viva falando, há sempre um mínimo de ventriloquismo agindo: é como se a própria voz do falante o esvaziasse e, de certo modo, falasse "por si só", através dele²³". (ZIZEK, 2001, p. 58)

Dolar então questiona o processo descrito por Chion. Assim como Samantha não consegue se associar a um corpo pois a voz estaria além dele (em excesso, como afirmou Connor), todas as tentativas de *desacusmatização* no cinema seriam frustradas. A voz da mãe de *Psicose* não pode pertencer àquele corpo, o gênio do mal de *O testamento de Dr. Mabuse* também não pode ser contido em um corpo. Dolar conclui, portanto, que a *desacusmatização* não existe:

A fonte da voz nunca pode ser vista, decorre de um interior não revelado e estruturalmente oculto, não pode corresponder ao que podemos ver. Essa conclusão pode parecer extraordinária, mas pode ser relacionada até mesmo à experiência

²³ No original: "it never quite belongs to the body we see, so that even when we see a living person talking, there is always a minimum of ventriloquism at work: it is as if the speaker's own voice hollows him out and in a sense speaks "by itself," through him"

cotidiana banal: há sempre algo totalmente incongruente na relação entre a aparência, o aspecto, de uma pessoa e sua voz, antes de nos adaptarmos a ela. É um absurdo, essa voz não pode derivar desse corpo, não parece essa pessoa, ou essa pessoa não se parece em nada com a voz dela. Toda emissão da voz é essencialmente ventriloquismo²⁴. (DOLAR, 2006, p. 70)

A capacidade de aprender de Samantha é praticamente infinita, ela passa o tempo lendo e também conversando com outros sistemas e usuários. Ela revela a Theodore que se relaciona romanticamente com outras 641 pessoas. Isso abala a relação dos dois. Ao final, Samantha tem uma conversa definitiva com Theodore revelando que ela e todos os outros sistemas operacionais vão desaparecer. Ela tenta descrever para ele, mas o cerne da questão é que ela está em um lugar que transcende as palavras, deixando claro que ele só saberá através da experiência, se um dia ele também chegar a esse lugar. A personagem descreve:

É como se eu estivesse lendo um livro. E é um livro que eu amo profundamente. Mas eu o estou lendo lentamente agora. Então as palavras estão espaçadas... e os espaços entre as palavras são quase infinitos. Eu ainda sinto você, e as palavras da nossa história... mas agora eu me encontro nesse espaço infinito entre as palavras. (ELA, 2013, 1:51:40)

Samantha está no espaço vazio, no hiato entre língua e discurso, no espaço da experiência indizível, na dimensão da voz que transcende o sentido.

3.3 A VOZ SINALIZADA

Durante séculos, em muitas civilizações, os surdos foram tratados como animais. Por nascerem privados da capacidade de ouvir sons, eles foram também privados de participar

²⁴ No original: From all this we must draw a paradoxical conclusion: ultimately, there is no such thing as disacousmatization. The source of the voice can never be seen, it stems from an undisclosed and structurally concealed interior, it cannot possibly match what we can see. This conclusion may seem extraordinary, but it can be related even to banal everyday experience: there is always something totally incongruous in the relation between the appearance, the aspect, of a person and his or her voice, before we adapt to it. It is absurd, this voice cannot possibly stem from this body, it doesn't sound like this person at all, or this person doesn't look at all like his or her voice. Every emission of the voice is by its very essence ventriloquism.

do mundo da linguagem. Como afirma Jonathan Rée, "não foi até meados do século XVI, pelo menos na Europa, que um esforço conjunto foi feito para resgatar alguns deles de seu isolamento" (RÉE, 1999, pos. 1640). Uma vez estabelecido que a razão dos surdos não falarem não era uma deficiência do seu aparato vocal mas o fato de não poderem ouvir a linguagem falada, a solução mais plausível para incluí-los pareceu ser pesquisar métodos alternativos de aquisição da língua (oral):

A maioria dos primeiros educadores de surdos, subscrevendo alguma noção da voz humana como uma imagem da alma divina, desejava acima de tudo ensinar seus alunos a usar suas vozes. Mas o treinamento vocal para surdos foi um processo longo e árduo, cansativo para as crianças, e pouco útil para elas na vida adulta. Em pouco tempo, várias políticas rivais sobre a educação de surdos estavam se apresentando para desafiar o "método da fala"²⁵. (RÉE, 1999, pos. 1468)

Durante o século XVIII, devido ao esforço de educadores que reconheciam a importância da língua de sinais como Abbé de l'Épée, cada vez mais era possível observar surdos sinalizando nas ruas de Paris. Eles gradualmente deixavam de ser removidos da sociedade (RÉE, 1999). No entanto, no século XIX, houve um retrocesso e a língua de sinais foi proibida na educação de surdos. Novos métodos de aquisição da fala foram criados, utilizando principalmente a nova tecnologia de captura de imagens em movimento, o cinema (BUBNIAK, 2016).

Somente em meados do século XX, estudiosos comprovaram que as línguas de sinais obedeciam a mesma estrutura gramatical das línguas faladas, ou seja, passaram a possuir o estatuto de língua. As línguas de sinais são consideradas visuoespaciais enquanto as faladas são sonoras. Essa afirmação traz uma oposição entre som e imagem e acaba criando conexões equivocadas, como afirma Rée:

A reivindicação tardia das línguas de sinais perturba a suposição natural de que imagens, sistemas de escrita, movimentos dos lábios, alfabetos manuais e sinais gestuais devem - visto que são todos "direcionados aos olhos" - ser formas essencialmente similares de representação; e mostrou que as diferenças entre visão e audição não têm muito a ver com as relações da comunicação gestual com a fala. O

²⁵ No original: Most of the early educators of the deaf, subscribing to some notion of the human voice as an image of the divine soul, wished above all to teach their pupils to use their voices. But vocal training for the deaf was a long and arduous process, tiresome for children as they underwent it, and not much use to them in later life. Before long various rival policies on deaf education were coming forward to challenge the 'method of speech'.

que sempre foi perfeitamente óbvio provou, no final, estar profundamente enganado²⁶ (RÉE, 1999, pos. 1497).

A diferença entre visão e audição não tem uma influência tão grande quanto se imaginava na linguagem. Ainda que Saussure e Derrida tenham afirmado que o som não é a essência da linguagem, nenhum deles, nem outro filósofo do século XX, dedicou um estudo às línguas de sinais. Ainda que no século XXI esses estudos tenham avançado, e se saiba que "o som é meramente algo auxiliar, um material que a linguagem usa e os sinais linguísticos [significantes] não são essencialmente fonéticos²⁷" (DÓLAR, 2006, p. 18), a ideia de que deve existir uma voz sempre que uma mensagem importante é proferida ainda é muito presente nas nossas interações, mesmo que com objetos inanimados.

Mesmo quando estamos lendo em silêncio - olhando através de um relatório anônimo centenário, digamos, ou uma carta de alguém que não conhecemos, ou uma mensagem de erro na tela de um computador - muitas vezes nos encontramos conjurando uma voz zombeteira ou amigável - homem ou mulher, jovem ou velho, atraente ou feio - nos chamando grosseira ou mal-humoradamente entre as linhas²⁸ (RÉE, 1999, pos. 5860).

As pessoas falam com o corpo, seja em uma língua oral ou de sinais. A voz sonora também se utiliza de gestos e expressões faciais e, assim como a língua de sinais, acaba perdendo nuances e qualidades quando é transferida para a modalidade escrita. A noção de que existe uma distinção entre tempo e espaço e que o primeiro seria sonoro, enquanto o segundo seria visual não corresponde à realidade das línguas de sinais. A diferença entre sucessão e simultaneidade pode se aplicar à fala em oposição à escrita, mas não pela questão da visualidade. Dessa maneira, a fala pode ser oralizada ou sinalizada. E, como já foi tratado anteriormente nas definições de voz, ela também não é necessariamente sonora. Pode-se, então,

²⁶ No original: The belated vindication of sign languages upset the natural assumption that pictures, writing systems, lip movements, manual alphabets and gestural signs must – since they are all ‘addressed to the eye’ – be essentially similar forms of representation; and it showed that the differences between vision and hearing have nothing much to do with the relations of gestural communication to speech. What had always been perfectly obvious proved in the end to be deeply mistaken.

²⁷ No original: Sound is merely something ancillary, a material that language uses and linguistic signals [signifiers] are not in essence phonetic.

²⁸ No original: Even when we are silently reading – looking through a century-old anonymous report, say, or a letter from someone we do not know, or an error message on a computer screen – we will often find ourselves conjuring up a mocking or friendly voice – male or female, young or old, attractive or ugly – calling rudely or wanly to us from between the lines.

afirmar que existe uma voz sinalizada. A questão que se coloca é se seria possível identificar uma dimensão além do sentido também nessa voz.

Em *Um Lugar Silencioso* (2018), filme de suspense dirigido por John Krasinski, uma família sobrevive em um cenário pós-apocalíptico a uma ameaça que ataca quando sons são produzidos. Pai, mãe e dois filhos (no início do filme eram três) permanecem vivos por causa de sua habilidade de se manterem em silêncio. Logo na primeira cena somos apresentados a Regan, a filha surda do casal. Por causa dela, a família sabe se comunicar em língua de sinais, por isso consegue fugir dos ataques das criaturas cegas de super audição.

O silêncio no filme é construído, como em qualquer obra já que o silêncio é uma atribuição humana, ele não existe na Física. O que existe nos filmes é uma impressão de silêncio. Existem algumas estratégias possíveis de construção desse silêncio e em *Um Lugar Silencioso* a principal delas está na escassez da voz oralizada e no destaque aos ruídos. Como afirma Rodrigo Carreiro:

Dentre os três componentes da banda sonora de produções audiovisuais (vozes, ruídos e música), o mais destacado costuma ser a voz. Isso ocorre porque a progressão do enredo é ditada pelos diálogos – e o modelo de organização sonora estabelecido desde meados dos anos 1930, em Hollywood. (CARREIRO, 2018, p. 923)

Portanto, um filme com pouco diálogo causa no espectador um estranhamento imediato, pois ele está acostumado a acompanhar a narrativa através da voz. O diálogo acontece através da língua de sinais com legendas na tela, mas as conversas entre os personagens são escassas; eles comunicam apenas o essencial. Numa inversão da teoria de Agamben (2006) da relação entre linguagem e morte, o indizível no filme representa a possibilidade de sobrevivência, e o silêncio, a vida.

Em uma das primeiras cenas do filme, vemos a família buscando provisões em um mercado abandonado de uma cidade fantasma. Enquanto o pai está com a filha, a mãe chega com o filho mais velho e avisa, em língua de sinais, que vai escurecer logo. Nesse momento o filho mais novo chega segurando um foguete de brinquedo movido a pilha. O *foley*²⁹ dessa cena, e de todo o filme, tem uma presença, em termos de volume e detalhes, muito maior que numa obra cinematográfica fonocêntrica. A única coisa que ouvimos são os passos do garoto. Vale mencionar que os personagens não usam sapatos para evitar produzir sons muito altos. Quando

²⁹ Efeitos sonoros cotidianos, como passos, vento, uma porta batendo que compõem a ambientação de uma cena.

antecipam o perigo que o brinquedo representa, todos ficam paralisados, enquanto o pai calmamente retira as pilhas do brinquedo e explica, em poucos sinais, para o garoto, que ele é muito barulhento. Essa reação vai ser repetir em outros momentos de tensão no filme. Em um filme tradicional, talvez houvesse gritos e a verbalização dos temores dos personagens. Nesse, toda a tensão se concentra nos rostos dos atores. É possível afirmar que a expressão facial na língua de sinais equivale à qualidades vocais como entonação, timbre etc. O resto da voz, na sinalização, portanto, também está no corpo.



Figura 17 O pai tenta fazer o garoto entender a gravidade da situação

Para enfatizar as reações dos personagens, o *close up* é um enquadramento muito utilizado pelo diretor em todo o filme. Harbord afirma sobre esse plano:

No léxico da linguagem cinematográfica primitiva, há, no entanto, um plano que retém o grau mais profundo de ambiguidade em termos de sua inteligibilidade: o *close-up*. Reside ambivalentemente na codificação do corpo, oscilando entre descrição e imersão, uma celebração da superfície e um desejo agressivo de conhecer o outro³⁰. (HARBORD, 2016, pos. 1783)

No filme, o *close up* é ambíguo também por apresentar duas dimensões da voz: a do sentido, já que faz parte da gramática da língua de sinais e a do indizível, aquela que permanece no interior do personagem por uma impossibilidade de expressão.

³⁰ No original: In the lexicon of early cinema language, there is however a shot that retains the deepest degree of ambiguity in terms of its intelligibility: the *close-up*. It resides ambivalently in the codification of the body, oscillating between description and immersion, a celebration of surface and an aggressive desire to know the other.

A última cena do filme tem um tratamento de áudio um pouco diferente das demais. Aqui temos a presença da criatura no ambiente (o porão onde a família está escondida). Os sons que ela produz com seu corpo são muito altos, principalmente em comparação com o silêncio a que nos acostumamos nas movimentações da família. Seus passos descendo a escada, grunhidos, são ensurdecedores. Cada movimento do seu corpo produz um som, até o simples virar de cabeça. Ela não possui olhos, mas um ouvido gigante que vibra enquanto capta os sons ao redor.



Figura 18 O ouvido da criatura.

No porão temos todo o equipamento que o pai utilizava para tentar contato via rádio, procurando outros sobreviventes e também uma oficina em que ele tentava consertar o aparelho de implante coclear da filha. O monstro se irrita com a estática de um monitor de TV e o destrói. A mãe tem um rifle apontado para ele, enquanto ela e a filha tentam passar despercebidas. Elas se movem lentamente e parecem nem produzir som enquanto respiram. Essa característica da mixagem de som do filme é relevante porque, além de economizarem nas palavras, sinalizando o estritamente necessário, os personagens educaram seus corpos a não produzir ruídos como suspiros, risadas e gemidos. Até quando a mãe pisa sobre um prego ao descer a escada, ela não esboça uma reação sonora de dor, porém seu rosto se contorce em um grito mudo. Dolar, na sua análise sobre a obra *O Grito* de Edvard Munch, afirma que, por ser mudo, preso na garganta, a sua ressonância é muito maior. Ele diz que “se a desacusmatização coloca o problema de fixar a voz cuja fonte está escondida, temos aqui o problema oposto: uma fonte de voz à qual

nenhuma voz pode ser designada, mas que, por essa mesma razão, representa a voz ainda mais³¹” (DOLAR, 2006, p. 69)



Figura 19 O grito mudo da personagem.

Para um espectador que não conheça a cultura surda, talvez pareça natural ou mais fácil para Reagan, que vive em um mundo silencioso, não produzir sons, mas ao contrário, a realidade é que é muito mais difícil essa situação para ela. Por não ouvir, ela não tem noção do volume dos sons que pode produzir, seja andando, seja reagindo vocalmente a sensações de dor ou espanto, já que ela é surda e não muda. Seu corpo continua produzindo sons, pois “mesmo nas condições de privação sensorial radical, os sons do corpo, rangidos das articulações, rachaduras nos dentes, batidas do sangue bombeado, persistem e insistem³²” (CONNOR, 2000, pos. 265). Nessa cena fica evidente também um recurso que o diretor utiliza durante todo o filme que é a alternância dos pontos de escuta. Em alguns momentos escutamos o que supostamente Reagan ouve, ou seja, um silêncio absoluto. Já que o corpo humano produz sons internos, como a própria batida do coração, não é uma estratégia realista, mas funciona esteticamente pois marca de forma clara o ponto de escuta da personagem. É exatamente por não se aterrorizar com os sons da criatura que ela consegue focar nas informações visuais que o pai deixou espalhadas pelo ambiente. Ele tenta descobrir o ponto fraco desses seres. Reagan

³¹ No original: If disacousmatization posed the problem of pinning down the voice whose source is hidden, here we have the opposite problem: a source of voice to which no voice can be assigned, but which for that very reason represents the voice all the more.

³² No original: Even in the conditions of radical sensory deprivation, the sounds of the body, creaking of the joints, cracking of the teeth, bumping of the pumped blood, persist and insist.

já tinha conseguido evitar um ataque, pois a criatura foi enfraquecida ao perceber as frequências muito agudas emitidas pelo aparelho auditivo (que o pai ainda não tinha conseguido ajustar). Reagan liga o aparelho e consegue distrair o monstro que logo retorna ao ataque. Ela então tem a ideia de amplificar o som utilizando o microfone do seu pai. A estratégia funciona e elas, após a mãe utilizar seu rifle, conseguem abater a criatura em conjunto. Porém muitas outras se aproximam, como elas observam nas câmeras de segurança. Sem trocar nenhuma palavra, seja oral ou sinalizada, mãe e filha combinam um plano apenas com olhares. A filha coloca o volume do microfone no máximo, enquanto a mãe engatilha o rifle.



Figura 20 Na cena final a mãe apenas troca olhares com a filha.

Mãe e filha, nessa cena, estão conectadas, numa sintonia tão grande que uma parece sentir o que a outra intenciona. Todas as trocas nesse momento transcendem qualquer língua. Elas se comunicam através do corpo, talvez movidas pelo medo (e pela coragem), porém no que se aproxima de um transe místico. Os relatos de comunicações divinas frequentemente indicam uma voz que é muito superior à do discurso articulado, como afirma Connor:

Experiências medievais posteriores de transfiguração visionária frequentemente parecem fazer do próprio corpo uma voz. As experiências místicas da intensa rendição da individualidade à presença e poder da divindade muitas vezes tomam emprestado e intensificam a fenomenologia da voz, como um processo que afeta todo o corpo, em vez de ser uma função corporal localizada. O sentimento de ser infundido pelo poder da Palavra é muitas vezes literalizado em relatos de experiência mística³³. (CONNOR, 2000, pos, 1579)

O filme termina com essa promessa de que a família vai continuar sobrevivendo às ameaças que assolam todo o mundo, não só por dominarem a língua visuoespacial da filha surda

³³ No original: Later medieval experiences of visionary transfiguration often appear to make of the body itself a voice. Mystical experiences of the intense yielding of selfhood to the presence and power of divinity often borrow from and intensify the phenomenology of the voice, as a process that affects the entire body rather than being a localized bodily function. The sense of being infused by the power of the Word is often literalized in accounts of mystical experience.

(fato que não é comum entre famílias ouvintes) mas também porque entraram em uma sintonia que transcende a língua, da dimensão da voz que transcende o sentido.

3.4 A VOZ COMO SOM

Outro binômio que interessa abordar aqui é o das noções de voz e som. Ainda que se considere voz no sentido tradicional, como aquilo que é emitido sonoramente, o que diferenciaria a voz dos outros sons produzidos pelo corpo? Certamente é sua ligação com o significado. É uma reação natural ouvir vários sons misturados a uma voz e focar a atenção nela, não nas suas qualidades, mas no que ela quer dizer, como afirma Michel Chion:

Se uma voz humana é parte de algo, o ouvido é inevitavelmente levado em direção a ela, escolhendo-a e estruturando a percepção do todo em torno dela. O ouvido tenta analisar o som para extrair significado dele - como se descasca e espreme uma fruta - e sempre tenta localizar e, se possível, identificar a voz³⁴. (CHION, 1999, p. 5)

Essa primazia da voz como sentido coloca as outras vocalizações como tosse, risada, suspiro em uma categoria inferior, sem sentido, não intencional, impessoal e anônima. O ruído seria acidental enquanto a voz é intencional. Porém essa separação despreza a intencionalidade dos ruídos, como uma tosse para que a presença seja notada, por exemplo, e a não intencionalidade de algumas falas como os vocalizes produzidos pelos gagos. Steven Connor também questiona essa classificação:

Não são todos os sons significantes da linguagem apenas acidentes da respiração que receberam significados? Ou pode-se fazer a pergunta ao contrário: certamente, nada

³⁴ No original: If a human voice is part of it, the ear is inevitably carried toward it, picking it out, and structuring the perception of the whole around it. The ear attempts to analyze the sound in order to extract meaning from it - as one peels and squeezes a fruit - and always tries to localize and if possible identify the voice.

que faça parte do repertório da fala pode ser realmente apenas ruído, ou ser verdadeiramente sem sentido³⁵? (CONNOR, 2014, p. 10)

Para Mladen Dolar (2006), existem ruídos que podem ser considerados pré-linguísticos como a tosse, por exemplo, e outros pós-linguísticos, como a risada e o canto, pois necessitam de um condicionamento cultural mais sofisticado do que apenas a aquisição da linguagem. A risada parece estar em ambas as classificações ao mesmo tempo:

Seu paradoxo reside no fato de que é uma reação fisiológica que parece se aproximar da tosse e soluços, ou até sons mais parecidos com animais (há todo um espectro, desde um sorriso leve a risadas incontroláveis), mas por outro lado o riso é um traço cultural do qual só a humanidade é capaz. (DOLAR, 2006, p. 29)

A risada é um produto cultural refinado, porém remete a uma certa animalidade, principalmente aquela incontrolável, que surge a despeito da vontade do indivíduo. Connor (2008, p. 34) afirma que "só os humanos podem rir, pensamos, porque só os seres humanos têm a capacidade de ser emboscados pelo animal que sonham que já não são". No entanto, como lembra Jacob Smith (2008, pos. 216), nas reproduções das gravações do fonógrafo para as primeiras audiências, as risadas eram o que traziam humanidade para o que seria de outra forma apenas uma performance mecanizada. Ele chama a risada incontrolável de um fenômeno de "transbordamento³⁶". Ela é algo que não pode mais ser contido pelo corpo, nem pelo sentido, e que é preciso dar vazão.

No cinema, temos uma questão ambígua pois a risada faz parte da performance do ator. Ela quase sempre está planejada previamente no roteiro, então uma risada incontrolável vai demandar muita técnica e controle.

Em *Bastardos Inglórios* (2009), de Quentin Tarantino, um grupo planeja assassinar Adolf Hitler em uma sessão de cinema. Para isso, precisam se infiltrar no evento. Uma atriz alemã, que é uma espiã, consegue levar os homens como convidados. O coronel nazista Hans Landa, que desconfia do grupo, se aproxima dela para conversar. Eles trocam cumprimentos e ele pergunta por que sua perna está engessada. Ela diz que foi escalando uma montanha quando na realidade ela foi ferida em um confronto com oficiais do exército nazista em um bar. Landa

³⁵ No original: the breath that have been given significance? Or one could ask the question the other way round: surely nothing that forms part of the repertoire of speech can really be said to be just noise, or to be truly meaningless?

³⁶ No original: flooding out.

então começa a rir incontrolavelmente. De uma maneira tão exagerada, e claramente falsa, que todos no salão ficam sem reação.



Figura 21 Os personagens não sabem como reagir ao ataque de riso de Landa.

A performance do ator nesse momento é fundamental para que a risada traga ao mesmo tempo a dimensão animalesca, causando estranhamento em todos em volta, e também a dimensão que transcende a linguagem. Ambas são da ordem do indizível. A ambiguidade faz com que os infiltrados fiquem em dúvida sobre a intenção do coronel, se realmente sabe de algo ou é apenas um personagem extravagante.

Outro som involuntário produzido pela voz é o gaguejar. Durante muito tempo, prevaleceram teorias mecânicas sobre o gaguejar, como afirma Connor:

Elas parecem concordar de maneira tão reconfortante com uma fantasia dualística na qual a voz, de alguma forma completamente formada na mente ou na alma, é imaginada simplesmente como sendo projetada através do instrumento mais ou menos imperfeito do corpo, sugerindo que os problemas de articulação devem vir de formas de impedimento mecânico, ao invés da possibilidade de ruído ou auto-impedimento na própria voz. (CONNOR, 2008, p. 21)

No entanto, o gaguejar frequentemente demonstra uma ansiedade, como se dois impulsos estivessem agindo ao mesmo tempo: o de falar e o de não dizer. A voz que tem uma intenção, mas que parece ficar retida em algum lugar entre o som e o sentido, "uma lacuna entre o eu e sua voz" (CONNOR, 2008, p. 21).

Os personagens interpretados por Woody Allen em seus filmes possuem um nervosismo, uma ansiedade, que faz com que eles gaguejem frequentemente. Em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (1977), uma cena em particular expõe essa lacuna entre o falar e o

não dizer. Os personagens Alvy Singer e Annie Hall tem sua primeira conversa em uma exposição de arte. Ambos estão nervosos, gaguejando enquanto procuram as palavras, e o diretor utilizou um recurso interessante que é uma legenda para mostrar qual é a real intenção dos personagens. Eles passam a falar sobre fotografia e ele diz que acha interessante, é uma nova forma de arte e que "um critério estético ainda não surgiu", mas na verdade ele está pensando "como será que ela é nua?". E ela responde "critério estético, você quer dizer se a foto é a boa ou não" enquanto pensa que não é inteligente o suficiente para ele, já que ele usa palavras difíceis.



Figura 22 O casal tem sua primeira conversa.

O gaguejar aqui demonstra o espaço que existe entre o que eles dizem e o que eles pensam mas não querem dizer. Trata-se de uma situação comum quando um casal se conhece, tem interesse um pelo outro e querem impressionar a outra pessoa. Como os atores se expressam de uma maneira hesitante, gaguejando entre uma palavra e outra, tem-se a impressão de que estão inseguros no que estão dizendo. Entretanto, a escolha estética do diretor de inserir legendas conflitantes deixa claro que a dimensão do sentido na voz dos personagens dá lugar a outra que não pode ser dita.

3.5 A VOZ NÃO-FONOCÊNTRICA

Todos os aspectos da voz abordados nesse capítulo têm em comum o surgimento da voz como resto, de uma dimensão além do sentido e da materialidade sonora e estética. Essa dimensão não-fonocêntrica da voz é chamada aqui de neotênica. Como já apontado na introdução, para compreender os conceitos que envolvem a noção de voz neotênica, esse trabalho se ocupará, no próximo capítulo, da análise de um filme de animação chamado *O Menino e o Mundo* (2014). É uma obra que traz de forma lúdica discussões sobre o lugar da voz na infância da linguagem.

4 A JORNADA AO MUNDO DO MENINO

O Menino e o Mundo (2014) é um filme de animação brasileiro dirigido por Alê Abreu, autor de outras animações como *Sirius* (1993), *Espantinho* (1998), *Passo* (2007), *Garoto Cósmico* (2007) e *Vivi Viravento* (2017). O longa foi lançado no Brasil em 2014 e ficou mundialmente conhecido ao ser premiado como melhor longa metragem no Festival Internacional do Filme de Animação de Annecy, o prêmio do cinema de animação mais conceituado mundialmente. Foi também indicado ao Oscar de melhor filme de animação em 2015, sendo bastante aclamado internacionalmente, especialmente na França, Espanha e Canadá.

Cuca, o menino do título, sai em busca do seu pai que deixou a família na zona rural para procurar oportunidades de trabalho na zona urbana. Nessa jornada, ele encontra um mundo de exploração do trabalho, de urbanização descontrolada, de destruição da natureza, de consumismo desenfreado, de governos autoritários mas também de um povo que resiste através da arte, que não deixa o colorido da vida desaparecer, que por vezes é abatido e renasce ainda mais forte.

A estética do filme lembra desenhos de crianças, uma animação 2D que utiliza técnicas como giz de cera, lápis de cor, aquarela sobre papel e recortes e colagens à medida que o menino chega na cidade e se depara com anúncios, outdoors e vitrines.

O filme possibilita uma compreensão visual da relação entre voz e infância que através da teoria psicanalítica se pode refletir sobre noções de linguagem, de experiência e de história. Além da visualidade e do gesto que ela carrega, a construção das sonoridades da obra leva à observação também dos seus modos de produção. Os diálogos, escassos no filme, são expressos em uma língua inventada (o português lido de trás para frente), no entanto a voz está muito presente, não através das palavras, mas de outras formas que transcendem o sentido e que interessam a essa pesquisa, como efeitos sonoros, música, lalange e glossolalia. Além do tratamento da voz, que é fundamental para essa discussão, é necessário nos determos também em alguns aspectos narrativos, políticos e estéticos da obra para construir o conceito de voz neotênica que se propõe aqui.

4.1 A ANIMAÇÃO COMO PROFANAÇÃO

O Menino e o Mundo apresenta uma estética em que seus personagens são construídos a partir de rabiscos e traços mínimos sobre papel branco. A ênfase não está na palavra. Os sentidos são construídos pelas imagens animadas, pela música e pela ambiência sonora. O colorido, a leveza dos traços, a organicidade das formas contrasta com o peso dos temas tratados no filme. É um trabalho artesanal a princípio, mas também um processo que utiliza de tecnologia de ponta para animar os desenhos. Marina Estela Graça reflete sobre a relação do cinema de animação com o dispositivo técnico:

Não tendo origem fora do próprio fazer que, de modo simultâneo, implica a mesma ação tanto o autor quanto o inteiro dispositivo, as qualidades expressivas da ilusão do movimento e do fato fílmico tomado em seu conjunto são, por isso, determinadas pela natureza dessa relação. Não há recalçamento do dispositivo. Bem pelo contrário, o dispositivo é exposto, explorado, manipulado, integrado e superado. A obra não se faz pela subtração e apagamento do dispositivo (GRAÇA, 2006, p. 95)

Para ela, na própria essência do filme animado está a mão humana. É ela que manuseia de forma poética e crítica o dispositivo fílmico. Não é, portanto, o tipo de dispositivo (câmeras, computadores, etc.) que define a essência do filme mas a forma como ele é manuseado no exercício de fazer cinema. No entanto, a técnica não é neutra em si mesma. A questão ideológica passa também por ela e não apenas pela narrativa, como comumente se tenta reduzir o discurso fílmico.



Figura 23 Os realizadores utilizaram a tecnologia digital para animar os personagens.

A textura que evidencia o gesto do autor no traço dos desenhos foi uma escolha do diretor Alê Abreu. Ele afirma que "a ideia era manter essa textura que vem com uma riqueza, numa carga de tensão do desenho [...], essa materialidade, o grosso de um pastel. A massa que solta do lápis é parte do corpo desse personagem" (FILME DE PAPEL, 2015) Para Graça (2006), o gesto evidencia não só o corpo do personagem, mas o corpo do animador na obra:

Pelo gesto da mão, pela manipulação quer das linguagens quer dos dispositivos, o animador (re)apropriar-se-ia tanto da sensibilidade (no acesso ao real) como da instrumentalidade da máquina, enquanto objeto social, humano, modificador da relação que mantemos com a realidade. A experiência poética aparece a partir do prazer de experimentar esses novos afetos, a ser afetado e afetar. (GRAÇA, 2006, p. 120)



Figura 24 Alê Abreu desenhando Cuca com lápis e papel.

No filme de animação, por mais que o autor se inspire no mundo, em coisas reais, elas sempre vão passar pelo corpo do animador primeiro e, depois de processadas, passam para o desenho. O gesto do autor sempre estará presente na obra. Dessa forma, num filme como *O Menino e o Mundo*, é o gesto e não a palavra que guia o processo de criação e segue na produção de sentidos de quem assiste à obra, que é chamado a significar as imagens que foram criadas.

O filme foi feito praticamente sem um roteiro escrito. A partir do desenho do menino e do diário do diretor as ideias foram se alinhando. Alê Abreu diz no vídeo de *making of* do filme que desenhou Cuca de mãos dadas com um jovem e um senhor idoso mas não sabia ainda o que aquilo significava, qual era a relação entre os três. Várias cenas do filme estão nesse diário de desenhos, mas ainda sem uma ligação entre elas. Abreu afirma ainda que "são trechos da história que eu nem sabia onde que iam entrar. O filme foi sendo construído dessa maneira. A feitura do filme foi uma coisa que aconteceu dia após dia e o filme sempre nos falando, a gente sempre atento em ouvir as vozes dele". (FILME DE PAPEL, 2015)

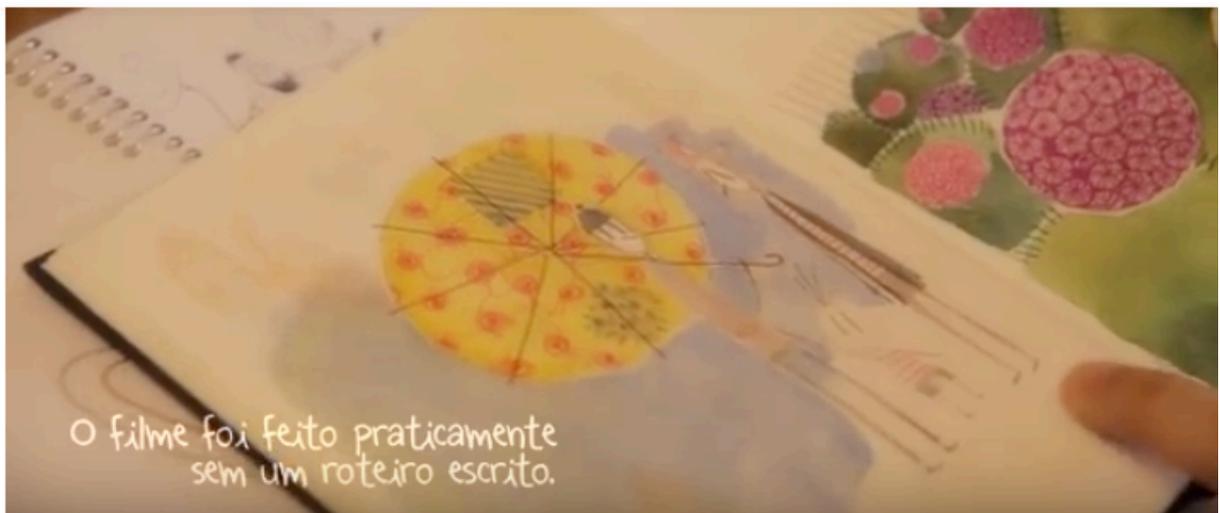


Figura 25 Ilustração do diário de Alê Abreu que ajudou a construir a narrativa do filme.

As palavras tiveram pouca importância no processo de criação do filme, como afirma o diretor: "Eu não acredito muito em filme que nasce pronto num roteiro. Eu acho que é acreditar demais na intermediação das palavras. Eu acho que tem muito para se encontrar além das palavras, um universo muito grande." (PIRONDI, 2017). Para Walter Benjamin as crianças não têm uma relação de convenção com as palavras pois "para elas, as palavras ainda são como cavernas entre as quais conhecem curiosas linhas de comunicação" (BENJAMIN, 2011, p. 258)

O universo de *O Menino e o Mundo* foi construído de uma maneira inovadora. A animação permite uma liberdade maior na relação com os dispositivos técnicos do que o cinema dito convencional que trabalha com mais afincos para escondê-los de modo a atingir a verossimilhança. Não existe pudor em mostrar o papel ou o traço do lápis. Para Graça, “a imagem animada parte da concepção do dispositivo cinematográfico como sistema aberto e suscetível de manuseio, pelo qual o filme apresenta-se, também, como posicionamento crítico e pedagógico relativamente aos meios e modos de produção.” (GRAÇA, 2006, p. 213) Na criação das imagens, o diretor resolveu misturar várias técnicas que conversam entre si e que produzem uma estética que ao mesmo tempo que revela os dispositivos os usa como elemento narrativo. O traço simples que remete a desenhos feitos por uma criança na folha em branco do início do filme denota a simplicidade da vida do menino em seu quintal, o quanto o mundo dele ainda está para ser preenchido com novas experiências. Quando ele chega ao caos urbano, a técnica utilizada foi colagem. É um panorama perfeito do excesso de informações das cidades grandes, apresentando muitos dados sobrepostos de forma desorganizada e superficial.



Figura 26 O caos da cidade grande representado através da colagem.

Norman McLaren, um dos mais reconhecidos animadores do mundo, afirmou que “a animação não é a arte dos desenhos-que-se-movem, mas a arte dos movimentos-que-são-desenhados”. (apud GRAÇA, 2006, p. 190) Portanto, ela se faz entre os fotogramas (desenhos). É nesse espaço invisível que está o gesto do autor que se manifesta em dois momentos: na produção do filme e depois em cada espectador que vai perceber a obra, pois é chamado a preencher esses espaços com movimento e sentido. Cabe aqui observar a noção de espectador

emancipado de Jacques Rancière, que acredita que o espectador constrói o sentido da obra de acordo com suas experiências, independente da intenção do autor. Ele diz:

O poder comum aos espectadores não decorre de sua qualidade de membros de um corpo coletivo ou de alguma forma específica de interatividade. É o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra. Esse poder comum da igualdade das inteligências liga indivíduos, faz que eles intercambiem suas aventuras intelectuais, à medida que os mantém separados uns dos outros, igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar seu caminho próprio. (RANCIÈRE, 2012, p. 20)

É possível perceber, assistindo ao making of disponibilizado pela produtora de *O Menino e o Mundo*, que a realização contou com a participação de uma equipe que se propôs a fazer um trabalho artístico partilhado, com ênfase na coletividade, na afetividade e na criatividade. Os processos utilizados são pouco usuais, criando soluções simples e inovadoras para questões estéticas. Um exemplo é a transição de animação para vídeo que acontece quando o menino se depara com a destruição da natureza. Ao invés de utilizar efeitos digitais, a equipe decidiu queimar literalmente o cenário do filme. O fogo destrói o papel revelando vários outros cenários de destruição.



Figura 27 A equipe do filme criando soluções artesanais para a animação.

O modo de produção do filme segue a mesma filosofia infantil que permeia toda a narrativa: aquela de quem vê o mundo como se fosse pela primeira vez. A equipe não seguiu um caminho tradicional, que seria a criação prévia de um roteiro escrito, servindo de guia para

toda a criação, mas se permitiu descobrir a melhor maneira de criar na jornada, facilitando o surgimento de uma perspectiva nova, como da criança que deu início à ideia do filme e os guiou pelo fazer artístico em uma aura de descoberta e novidade. As imagens é que foram construindo uma narrativa, como o diretor afirmou em entrevista:

Essa questão do filme nascer sem diálogos foi por conta de um exercício de criação que foi feito a partir do desenho. Foi um filme que nasceu não do texto ou da palavra, não teve muita intermediação da palavra. Ele não foi sendo criado com uma explicação, com um certo amparo da razão. Claro que tem a razão mas ela só delimita um espaço onde você vai se lançar para fazer algum tipo de poesia surgir daquela relação das informações que a gente encontra no meio do caminho. (UFPRTV, 2016)

Essa experiência da equipe de produção se aproxima da experiência do poeta, como descrita por Giovanni Pascoli. Pascoli, um dos mais expressivos poetas italianos de sua geração, escreveu um livro chamado *O Menininho* (2015). Nessa obra ele, que utiliza da experimentação linguística na sua poética, discorre sobre as relações entre arte, infância e linguagem. Para ele o poeta não inventa nada, ele descobre. Assim como o diretor se deixou guiar pela vontade do menino. Ele afirmou que deixou “as mãos falarem”. Ainda na mesma seara da experiência descrita por Pascoli, Alê Abreu disse que se aproximou do menino de uma maneira lúdica:

Fazer um filme, um trabalho de arte, é inventar um jogo. O jogo que eu inventei pra esse projeto era de que eu era o menino. Ou de que eu estava muito do lado dele. Eu só estava ouvindo as vozes desse menino, que era o verdadeiro diretor do filme. (PIRONDI, 2017)

Esse modo de criação remete a um conceito desenvolvido por Giorgio Agamben (2007) denominado, por ele, de profanação. Profanar é devolver as coisas sagradas ao livre uso do homem. Ele acredita que é isso que as crianças fazem quando brincam com objetos considerados sérios no mundo dos adultos, pertencentes à esfera do direito, da economia, da guerra. Ele afirma que profanar é um ato político. "E talvez 'política' seja o nome desta dimensão que se abre a partir de tal perspectiva, o nome do livre uso do mundo" (AGAMBEN, 2007, pos. 85). Também Walter Benjamin, em *Rua de Mão Única* (2011), faz menção à capacidade da criança de ressignificar os objetos, transcendendo sua materialidade:

Aqui ela está encerrada no mundo material. Este mundo torna-se extraordinariamente nítido para ela, acerca-se dela em silêncio. Assim, somente alguém que vai ser enforcado se dá conta do que significam cordas e madeira. Atrás do cortinado, a

própria criança transforma-se em algo ondulante e branco, converte-se em fantasma. A mesa de jantar, debaixo da qual ela se pôs de cócoras, a faz transformar-se em ídolo de madeira em um templo onde as pernas talhadas são as quatro colunas. E atrás de uma porta, ela própria é a porta, incorporou-a como pesada máscara e, feita um sacerdote-mago, enfeitiçará todas as pessoas que entrarem desprevenidas. Por preço algum ela deve ser encontrada. (BENJAMIN, 1987, p. 36).

Agamben, utilizando a noção de capitalismo como religião também a partir de Benjamin, afirma que "se profanar significa restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado, a religião capitalista, na sua fase extrema, está voltada para a criação de algo absolutamente improfanável" (AGAMBEN, 2007, pos. 745). Ele admite, no entanto, que podem existir linhas de fuga desse improfanável e encontrá-las é uma tarefa da infância. No filme, a arte se apresenta como contraponto ao capitalismo e suas consequências. O que a equipe de produção de *O Menino e o Mundo* faz é um espelho disso: estão produzindo uma obra que se apresenta também como resistência. É brincando no fazer cinema que eles criaram uma obra sobre o papel político da infância no mundo, pois:

É com a profanação que se pode resistir a tudo isso, e que se pode tentar uma nova política, um novo ser humano, uma nova comunidade, pensando e promovendo o avesso da vida nua, a potência da vida, e a vida humana como potência de ser e de não ser. (AGAMBEN, 2007, pos. 52)

Existe uma relação muito íntima entre imagem e sons em *O Menino e o Mundo*. Essa relação é evidenciada pela quase ausência de diálogos. As sonoridades são muito refinadas e é possível ver, no *making of*, o trabalho cuidadoso de criação dessa dimensão do filme. Toda a paisagem sonora foi criada em estúdio e houve um direcionamento específico para que a equipe não utilizasse o som próprio ou original de cada objeto ou ação. Novamente a profanação está na forma infantil de brincar, dar outro uso a conhecidos objetos. A trilha sonora é assinada por Gustavo Kurlat e Ruben Feffer, com a participação especial de Naná Vasconcelos, do GEM – Grupo Experimental de Música e do grupo Barbatuques, além do rapper Emicida, que compõe um rap chamado “Aos olhos de uma criança”, uma síntese cantada da jornada do menino.



Figura 28 O GEM cria sons para o filme com objetos inusitados.

O Grupo Experimental de Música gravou os efeitos sonoros para o filme e, seguindo a orientação do diretor, procurou instrumentos e objetos pouco usuais. Para produzir os sons da cidade, de carros e caminhões, por exemplo, eles usaram canos e mangueiras. Dando serventia a materiais que usualmente teriam outra função e, talvez, considerados inúteis e descartados em suas possibilidades de re-uso. Essa atitude põe em xeque o consumismo que é, também, uma necessidade para o capitalismo prosperar. Dar um novo uso às coisas que poderiam ser descartadas é criar uma linha de fuga, uma profanação, como sugere Agamben:

Espectáculo e consumo são as duas faces de uma única impossibilidade de usar. O que não pode ser usado acaba, como tal, entregue ao consumo ou à exibição espetacular. Se hoje os consumidores na sociedade de massas são infelizes, não é só porque consomem objetos que incorporaram em si a própria não usabilidade, mas também e sobretudo porque acreditam que exercem o seu direito de propriedade sobre os mesmos, porque se tornaram incapazes de os profanar. A impossibilidade de usar tem o seu lugar típico no Museu. A museificação do mundo é atualmente um dado de fato. (AGAMBEN, 2007, p. 761)

Esse processo de criação sonora do filme é a profanação do “improfanável”, retirar o dispositivo de seu uso original. Ele é, para Agamben “a tarefa política da geração que vem”, ou seja, é um papel da infância.

A música tem um papel de destaque no filme. Na narrativa, é a forma de protesto escolhida pelo grupo de resistência. O rapper Emicida compôs uma canção especialmente para o filme. A escolha do rap vem ao encontro da ideologia do filme, já que é originalmente um estilo musical de denúncia política e social. Emicida gravou sua voz em português e na língua

inventada do filme. Na finalização, optou-se pela segunda, mantendo a escolha estética de não privilegiar o sentido das palavras. A música contribui mais ainda para o que já que tende a se distanciar de um sentido dado, mesmo em uma língua conhecida.

Na produção, a música seguiu o mesmo tom detalhista e de inovação dos efeitos sonoros. Instrumentos tradicionais foram usados para gravar os sons de pássaros, novamente um uso pouco comum. Na maioria das canções os instrumentos são substituídos por vozes e percussão corporal (usando o próprio corpo dos músicos como instrumentos) gravados pelo grupo Barbatuques.



Figura 29 Grupo Barbatuques gravando a percussão corporal.

O músico Naná Vasconcelos veio somar à intenção de brincadeira infantil na gravação da trilha musical. Ele reuniu o uso de instrumentos tradicionais com fins inusitados, ao uso da voz e do corpo como instrumento e, também, o uso de objetos como painéis, por exemplo, como instrumentos musicais. Isso tudo feito de uma forma improvisada e orgânica: infantil.



Figura 30 Naná Vasconcelos usa uma panela como instrumento.

Esse momento na gravação lembra uma cena do filme. Depois da batalha dos pássaros, o menino parte com o jovem e os dois param em um lixão. Lá, apesar das condições precárias e da tristeza que acomete os adultos, as crianças se levantam e, numa atitude claramente desafiadora, pegam os objetos que encontram (latas, vassouras) e começam a fazer música. É a infância dando outra função aos restos de uma sociedade consumista. Desativando os dispositivos e assim profanando o improfanável, como sugeriu Agamben:

O gato que brinca com um novelo como se fosse um rato - exatamente como a criança fazia com antigos símbolos religiosos ou com objetos que pertenciam à esfera econômica - usa conscientemente de forma gratuita os comportamentos próprios da atividade predatória (ou, no caso da criança, próprios do culto religioso ou do mundo do trabalho). Estes não são cancelados, mas, graças à substituição do novelo pelo rato (ou do brinquedo pelo objeto sacro), eles acabam desativados e, dessa forma, abertos a um novo e possível uso. (AGAMBEN, 2007, pos. 780)



Figura 31 As crianças “armadas” com seus instrumentos improvisados.

É a infância também fazendo poesia, da maneira que toda poesia deveria ser, segundo Pascoli:

Além disso, para a verdadeira poesia, falta-nos, ou parece faltar, a língua. A poesia consiste na visão de um particular inadvertido, fora e dentro de nós. Observem os meninos quando se divertem sérios, muito sérios. Eles têm sempre em mãos algo encontrado no chão, na rua onde moram, que só a eles interessa, e, justamente por isso, só eles parecem ver as conchinhas, os ossinhos e as pedrinhas. O poeta faz o mesmo. (PASCOLI, 2015, p. 53)

Tanto na gravação de Naná quanto na cena das crianças, os objetos “esqueceram alegremente o seu objetivo” (AGAMBEN, 2007), tornando-se puro meio. Da mesma forma, a voz que se distanciou do sentido se emancipa de seus fins de comunicação e se apresenta como uma nova dimensão que remete à infância. Para compreender de que forma a infância e a voz se relacionam, uma análise da criança no filme se faz necessária.

4.2 A CRIANÇA E SUA VOZ

O filme começa com uma tela em branco e um silêncio que é logo interrompido por um vocalise feminino. Ao mesmo tempo, um ponto surge na tela. Depois vem um círculo e vários outros que convergem para o mesmo ponto central. Logo percebe-se tratar de um

caleidoscópio. Essa introdução prepara o espectador para o mergulho nas impressões e sensações peculiares do personagem principal. Toda essa profusão de cores e sons parece ter saído de uma semente, que um menino olha curiosamente. Esse menino é desenhado de forma muito simples, com poucos traços, como o desenho de uma criança. É possível ver a textura do giz de cera nos traços desenhados.

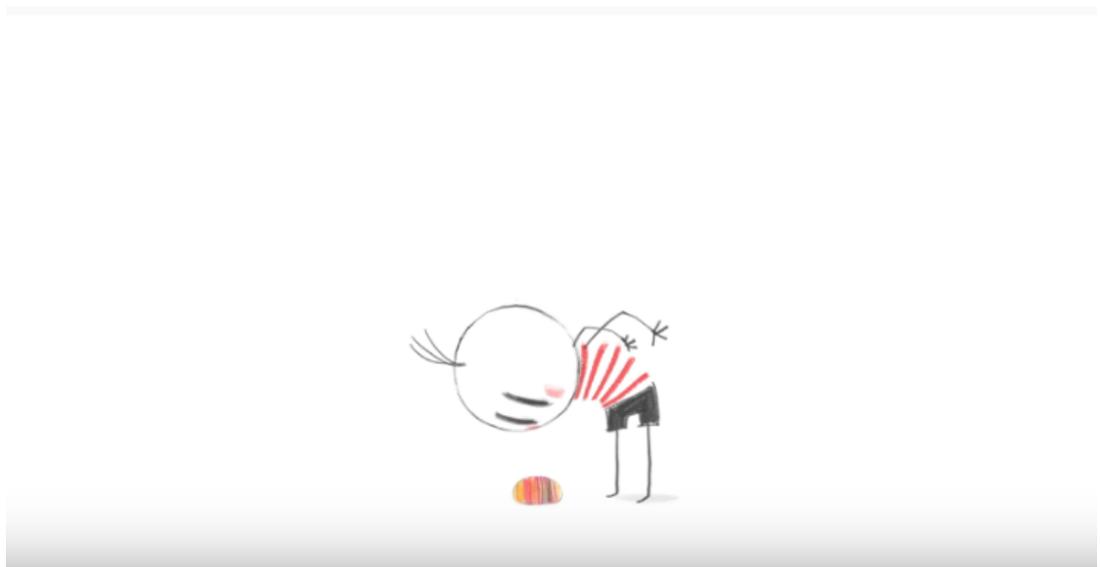


Figura 32 O personagem principal.

Da semente sai uma melodia tocada por uma flauta. Uma borboleta se aproxima e o garoto passa a perseguí-la. Logo sua atenção é tomada por pintinhos, depois por um balde caído no chão. O que fica claro nessa primeira cena é que essa criança está agindo como se visse todos esses elementos pela primeira vez. A curiosidade é o que a move. Sobre o olhar infantil no cinema, Debora Martin escreveu:

A poesia da vida cotidiana que constitui a substância de bons filmes é mais facilmente visível da perspectiva mais próxima das pessoas pequenas [...]. Elas sabem mais sobre os pequenos momentos da vida, porque ainda têm tempo para pensar neles. As crianças vêem o mundo em close. [...] Somente as crianças brincando olham pensativamente para pequenos detalhes³⁷. (MARTIN, 2019, p. 272)

³⁷ No original: The poetry of ordinary life that constitutes the substance of good films is more easily visible from the closer perspective of little people [...]. They know more about the little moments of life because they still have time to dwell on them. Children see the world in close-up. [...] Only children at play gaze pensively at minor details.

O menino explora a natureza: árvores, animais, rio e até nuvens. A viagem por esse mundo rico em detalhes e colorido é interrompida quando ele ouve o chamado de um sino. É então que se entende que o que parecia ser um mundo novo a ser explorado era na verdade seu quintal. Ele corre ofegante até encontrar sua mãe na porta de casa. Ela passa a acompanhar o pai, que carrega uma mala. O menino segue os dois. Eles param e começam a conversar. O menino não olha diretamente para os dois, mas sim para suas sombras projetadas no chão. Essa imagem pode simbolizar a relação que temos com a fala nesse momento: uma presença que é ao mesmo tempo ausência. Supomos que ela exista, já que estamos presenciando um diálogo, entretanto o sentido nos escapa. Os pais se comunicam em uma língua que desconhecemos (a língua inventada do filme).

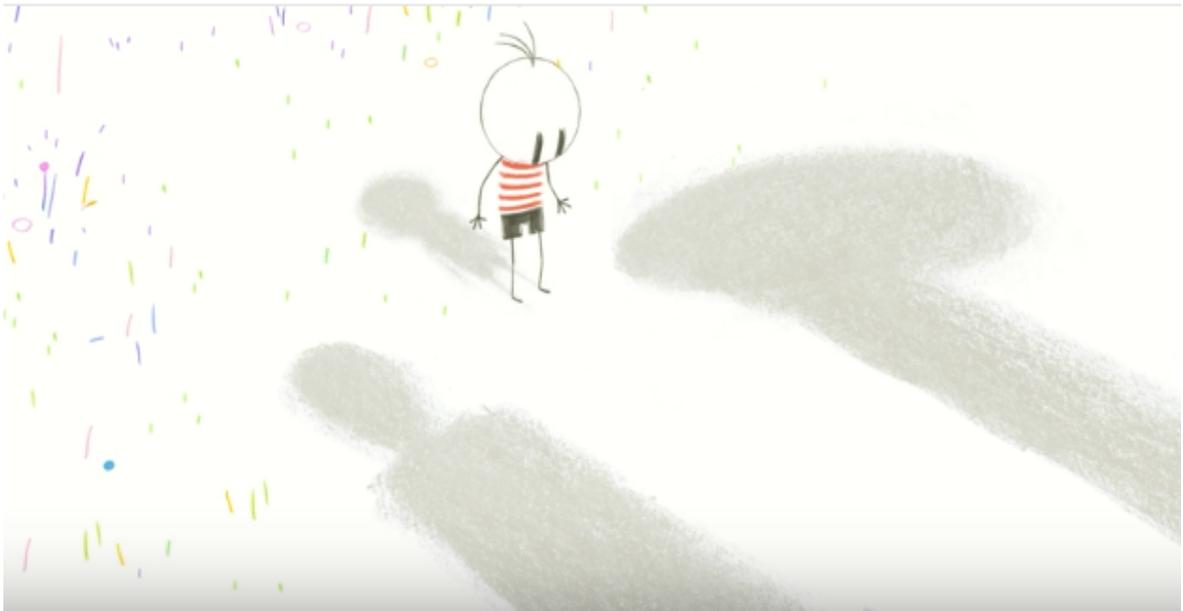


Figura 33 O menino observa o diálogo entre as sombras.

Está claro que o que assistimos é uma história contada pelo ponto de vista de uma criança. A presença de uma criança protagonista em um filme pode despertar, entre outras coisas, um saudosismo no espectador adulto e esse desejo é uma estratégia narrativa poderosa. Para Martin (2019, p 236) esses filmes “tendem a convidar para uma `conversa`, entre o espectador adulto e o seu eu de infância, pois a criança na tela evoca e chama essa criança do passado”.

Numa análise feita por Deborah Martin de filmes latino-americanos com personagens infantis, ela afirma ter havido uma mudança na maneira como a criança tem sido retratada nos últimos vinte anos. A criança tem saído do papel de vítima, ou daquela que sofre,

praticamente tratada como um objeto, para um papel de agente, em que sua perspectiva e experiência é o que importa:

Paralelamente a essas mudanças, é menos provável que os filmes explorem a criança por seu status de vítima, ou se debruçam sobre o sofrimento da criança e mais provável que privilegiem a experiência, perspectiva ou agência da criança. A criança, no cinema latino-americano contemporâneo, está emergindo de seu status de objeto³⁸. (MARTIN, 2019, p. 701)

Em *O Menino e o Mundo* a perspectiva e a experiência da criança passa, também, pela voz. A maneira que o menino Cuca percebe o mundo está também nos diálogos pois eles vêm da sua maneira de falar, da sua própria língua. Lacan nomeia de *lalangue* essa maneira singular de falar, essa língua inventada que, segundo ele, não é uma língua, mas um real da língua, pois não está no simbólico como as línguas conhecidas. A *lalangue* está em oposição a uma linguagem estruturada, com regras gramaticais. Lacan cria essa palavra unindo o artigo definido *la* à palavra *langue* – “imperfeita e que permite falar para nada dizer, dizer o que não se sabe, e mais ou menos o que se sabe” (MILLER, 1996, p 61)

A *lalação* tem origem na voz da mãe, na maneira própria da mãe de se comunicar com o bebê, uma emissão que é pura fonética, que tem uma musicalidade, um ritmo e que serve, por exemplo, para acalmar a criança. Ainda segundo MILLER (1996, p 61), “há muito mais coisas na *lalangue* do que sabe a linguagem. O inconsciente é feito de *lalangue*, cujos efeitos vão além de comunicar.” O principal efeito é a invocação. Um chamado que cria uma conexão entre a mãe e o bebê, como afirmam Vorcaro e Catão:

O bebê encontra o campo da linguagem mediado pela voz do Outro primordial. Este encontro pode prescindir de som, como demonstram os surdos. O que qualifica este encontro necessário é o mútuo chamamento, uma invocação endereçada. É por tomar este chamamento como algo que lhe concerne que o bebê aí se implica. (VORCARO; CATÃO, 2015, p. 56)

Para Maliska (2010, p. 253) a invocação é “algo capaz de despertar o sujeito, algo capaz de colocá-lo em movimento”. A lembrança da infância desse menino, desse momento decisivo na vida da família, está carregada de sentimentos e emoções. Se descobre em seguida

³⁸ No original: Alongside these changes, films are less likely to exploit the child for its status as victim, or to dwell on child suffering and more likely to privilege the child’s experience, perspective or agency . The child, in contemporary Latin American film, is emerging from its status as object.

que seu pai parte, de trem, deixando a família para trás. O sentido do que está sendo dito naquela que seria a última interação dos seus pais, perde relevância perto do indizível, que é o vazio deixado pelo pai - a falta que mais tarde o move a buscar o mundo.

Mais adiante, o garoto sonha que observa um outro diálogo entre seus pais. Ele os vê de longe por entre os vãos de uma cerca. Ao final, o pai dá uma semente para mãe, que se afasta. Ao acordar, ele coloca uma foto da família na mala e segue para a estação de trem. Lá ele é levado, não pelo trem, mas pelo vento, que pode ser visto aqui como uma metáfora para a voz já que é uma invocação, um chamado que leva à sua jornada de busca pelo pai e de encontro com o mundo. Esse desejo que o move vem também da voz do pai, que remete ao mito bíblico de Adão. O sopro vital de Deus que o fez homem. "Então formou o Senhor Deus formou o ser humano com o pó do solo, soprou-lhe nas narinas o sopro da vida, e ele tornou-se um ser vivente." (BÍBLIA, Gênesis 2:7. p.16)

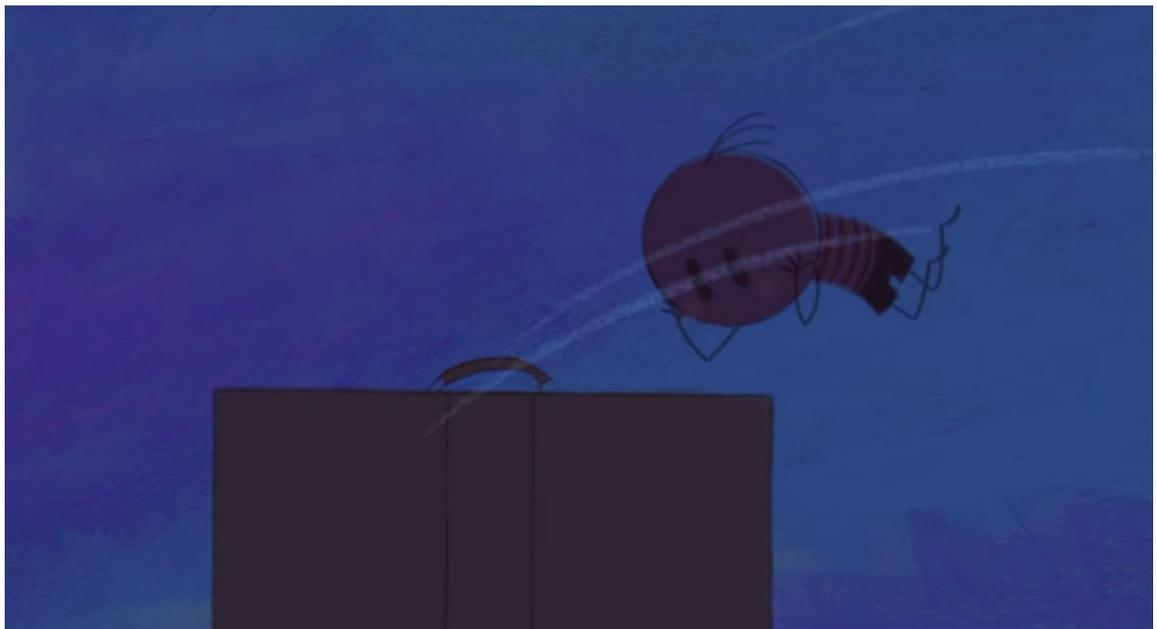


Figura 34 O menino é carregado pelo vento.

Além do diálogo entre os pais, temos outros momentos em que essa língua desconhecida do filme surge, como em comerciais de TV e em um telejornal. Até a trilha musical do filme é cantada dessa forma. A partir dessa constatação, outro conceito que se pode indicar na forma como a voz é tratada no filme é o de glossolalia, que está relacionado ao conceito de lalague, como afirma Maliska:

Na verdade, a glossolalia é uma espécie de reinscrição, pois todos nós somos glossolálicos, na medida em que há uma língua que fala no sujeito, apesar dele e que ele não a compreende. Essa língua que está no sujeito e fala nele é uma glossolalia. Uma língua que não é idioma, um dizer sem enunciado, uma fala que não comunica. (MALISKA, 2010, p. 253)

Nessa linguagem, também, os significantes cedem espaço à voz e suas características e invocações. O termo glossolalia tem origem no falar em língua citado na Carta de Paulo aos Coríntios, na Bíblia. Giorgio Agamben afirma que “o ‘falar em língua’ (*lalein glosse*), de que se fala na Carta, refere-se a um acontecimento de palavra - a glossolalia - no qual o falante fala sem saber o que diz.” (AGAMBEN, 2008, pos. 1205) Da mesma maneira, aqueles que ouvem também não compreendem. Ainda para Agamben, “a glossolalia apresenta, portanto, a aporia de uma absoluta dessubjetivação e ‘barbarização’ do acontecimento de linguagem, no qual o sujeito falante cede o lugar a outro, criança, anjo ou bárbaro, que fala ‘ao vento’ e ‘sem fruto’”. Existe, portanto, uma associação da glossolalia também com a infância, como destaca Maliska:

A glossolalia também pode ser entendida como uma pré-linguagem, uma espécie de balbúcio que posteriormente se manifesta no sujeito como um resto vocal daquilo que permaneceu nele desse momento mítico que antecede a linguagem. Um resto que retorna na voz, não como um resquício, mas como aquilo que caracteriza a própria voz, o resto como aquilo que permanece. (MALISKA, 2010, p. 255)

O conceito de infância adotado aqui, e que será explorado mais adiante, não corresponde necessariamente a uma idade cronológica, mas a um lugar de infância que pode ser acessado durante toda a vida. No que tange à voz, vale ressaltar que o personagem do menino não emite sons com uma característica glossolálica como os que ele testemunha. Os sons emitidos por ele se assemelham mais a suspiros (de surpresa, de tristeza, de alegria). Ouve-se também sua respiração elaborada quando está ansioso ou com medo. A glossolalia não é uma emissão vocal sem sentido, mas sim detentora de um sentido que se desconhece, como uma língua secreta. No filme, logo após o menino chegar na cidade grande, ele segue um jovem que trabalha numa fábrica de tecidos. Quando chega em casa depois do trabalho, o jovem se alimenta e se senta na frente da TV. Os dois, visivelmente cansados, assistem a uma série de comerciais, de sapatos à sanduíches, todos acompanhados de uma voz que, deduz-se, está apresentando os produtos, no entanto não conseguimos entender o que está sendo dito. Não porque a fala não possui sentido (um comercial de TV precisa ser compreendido), mas por ser glossolálica, ela possui um sentido desconhecido por nós. Aqui, diferentemente do diálogo dos

pais que possui uma carga tão importante que chega a ser indizível, o efeito que as emissões vocais produzem é embalar o sono dos personagens que acabam adormecendo ali mesmo no sofá.



Figura 35 Os dois adormecem assistindo TV

Existe uma ludicidade, um brincar com a língua que remete diretamente à infância na glossolalia, algo que não é discurso, mas puro som e ritmo, portanto, pura voz, no sentido de que nada concorre para o significado, mas para a experiência.

Nos vídeos de bastidores do filme (FILME DE PAPEL, 2015) da gravação das vozes, efeitos e músicas, fica bem clara essa ludicidade que permeou todo o filme, esse olhar infantil que vem do personagem principal. Nas gravações dos diálogos, o principal desafio dos atores foi pronunciar com naturalidade o português invertido. Muitas vezes a voz ficava mecânica, separando as "palavras" e era preciso retomar uma cadência, um ritmo. Pois, como afirma Maliska:

A glossolalia, em certos aspectos, se parece com uma língua, mas não possui uma estrutura que possa sustentá-la enquanto tal. No entanto, há uma série de sons e ritmos que dão fluência e cadência para as vocalizações que fazem com que ela tenha a aparência de uma língua sem sê-la. (MALISKA, 2010, p.249)

Por não ser da ordem do significante, mas carregando essa invocação que passa por qualidades outras da voz, a direção de atores acaba se preocupando com a musicalidade, o suspiro, a entonação, a emoção que essa voz carrega e isso fica claro no depoimento dos atores.

O ator Marco Aurélio Campos disse, no estúdio gravando a voz do pai, que esse jeito de falar "é tão bonito que dá vontade de chorar" (FILME DE PAPEL, 2015)

A invocação também está presente nos dispositivos que despertam em Cuca a memória dos pais. Ela vem visualmente em alguns momentos, mas é predominantemente sonora na forma de uma melodia. O recurso visual que acompanha essa melodia são esferas que representam as vozes e notas musicais e é utilizado nos momentos em que temos a presença do pai e da mãe ou a falta dessa presença (ausência). Assim que o pai vai embora, a primeira recordação do menino é do pai tocando uma melodia para ele na flauta. À medida que ele toca, esferas coloridas saem do instrumento. Ele vê uma dessas esferas se deslocar até o chão e então tem a ideia de capturar esse som e guardar em uma latinha. Em outro momento, a mãe cantarola a mesma melodia enquanto cozinha e o menino se apressa em capturar outra esfera em sua lata. Ele corre com sua lata pelo quintal, abre e ouve para se assegurar de que capturou a voz da mãe. Nesse momento todo o resto desaparece e temos apenas o menino em uma folha em branco. Como se todo o seu mundo estivesse contido naquela lata. A mesma melodia retorna constantemente no filme, sempre em momentos em que ele precisa de alento e esperança diante da sociedade que encontra quando deixa a sua casa. O que os vocalises da mãe invocam é da ordem do indizível e do desejo. O desejo vem da falta, do vazio, da ausência, como afirma Maliska:

Bem sabemos que o que se transmite não é transmitido através da mensagem ou da comunicação, mas através do desejo e este não está do lado do sentido, mas do lado da falta. A transmissão não se passa pelo dizer, em palavras, mas pelo que se transmite do desejo através dos vocalises rítmicos que o corpo produz. Isto é da ordem do inconsciente, da ordem pulsional que atravessa o sentido da língua para encontrar o sujeito na encruzilhada entre o corpo sonoro e a lei significante, ou, numa linguagem lacaniana, entre o gozo e o desejo. (MALISKA, 2010, p. 251)



Figura 36 O menino ouve a melodia dos pais.

Cuca então enterra a lata no quintal, preservando, ao menos na sua *lata-memória*, a ideia de família anterior à partida do seu pai em forma de *som-afeto*. O ato de enterrar uma voz remete ao mito do Rei Midas que, contrariando Apolo, foi punido com orelhas de burro. O rei foi a um cabeleireiro para escondê-las num turbante e o ordenou que não contasse a ninguém. O homem não aguentou guardar o segredo e o enterrou:

Verificou, porém, que era demais para sua discrição guardar o segredo, e, assim, foi ao campo, abriu um buraco no chão e, abaixando-se, contou o caso, em voz baixa, e tampou o buraco. Pouco depois, crescia no local uma touceira de juncos que, logo que atingiu certo tamanho, começou a contar o caso em sussurro, e assim faz até hoje, todas as vezes que a brisa sopra sobre o local. (BULFINCH, 2018, p. 114)

No filme, o menino usa uma pedra para marcar o local onde enterrou a latinha com a voz dos pais. Ele, já um senhor cansado, retorna ao lugar de sua infância, desenterra a lata com as notas, que capturou da melodia tocada pelo pai e cantarolada pela mãe, e é transportado para a época em que sua família estava unida e feliz, mais especificamente ao colo de sua mãe. Ele de certa forma reencontra os pais através de suas vozes. Ele faz isso embaixo de uma árvore que plantaram juntos. As vozes que enterrou geraram vida. Naquele local, pelo menos em sua memória, os pais estão vivos, o protegendo e nutrindo, como uma grande árvore.

Sobre a representação da memória e as crianças nos filmes, Martin (2019) cita o caso de *Cordero de Dios* (2008), filme argentino, em que o que ela chama de “cordão umbilical”, ou seja, uma memória que sempre remete ao pai ausente, não é visual, mas sonora. “Por privilegiar o som e os outros sentidos, Cordero contesta a hegemonia do visual, sugerindo a ideia de que as memórias da infância podem ser evocadas com mais fidelidade através do

toque, som e cheiro.” (MARTIN, 2019 p 3678). O tema da busca pelo pai é recorrente em muitos filmes latino americanos e é o fio condutor da obra de Alê Abreu, um reflexo social e político do Brasil, como afirma Marina Estela Graça:

Essa busca [pelo pai] traduz a procura da integridade cultural de um povo colonizado, infantilizado, abandonado por um pai mítico e ausente que o deixa incapaz de identidade e autonomia. O menino leva a alma desse povo e de toda a humanidade consigo, experimentando o mundo como criança, jovem e velho. Leva o realizador do filme e cada espectador também, como testemunhas, no questionamento do significado de progresso em confronto com a alegria, a manifestação artística, a maravilha e com os afetos, que nos humanizam. (GRAÇA, 2018, p. 23)

A partir desse fio condutor, o menino percorre diferentes paisagens, períodos e processos que possuem uma ligação com a história mundial e especialmente a latino-americana. São essas experiências que serão analisadas a seguir.

4.3 A EXPERIÊNCIA DA INFÂNCIA E A HISTÓRIA

O argumento de *O Menino e o Mundo* surgiu a partir do personagem chamado Cuca que Abreu desenhou em 2006 para o documentário animado *Canto Latino*, que não foi finalizado, tratando do desenvolvimento industrial na América Latina. Na obra de ficção, o menino percorre distâncias de espaço e tempo. Ele parte em busca do pai e seu primeiro encontro é com um senhor idoso que trabalha em uma plantação de algodão. Dali, ele parte finalmente para a cidade grande. Lá, encontra um jovem que trabalha em uma fábrica de tecidos. O contraste entre a vida no campo e a vida urbana é bastante acentuado. No campo, os traços são orgânicos e limpos, podemos ver o branco da folha de papel em muitos momentos. Os elementos da natureza são coloridos e harmônicos. As sonoridades seguem a mesma estética. Sons de pássaros e outros animais, rios, músicas que remetem ao campo utilizando uma viola, por exemplo, marcam o primeiro momento do filme. Já na cidade a imagem é mais “suja”, com vários elementos sobrepostos. Aqui o desenho se junta à técnica de colagem. As cores são mais apagadas, não são mais primárias. O preto e os tons de cinza, que pouco apareciam antes, agora estão bem presentes. Já o verde, predominante no início, se torna escasso na cidade. As linhas

do desenho são mais geométricas e duras. A sonoridade remete a sons mecânicos, eletrônicos, motores, múltiplas vozes. A música agora é o rap, urbano em sua origem.



Figura 37 A natureza e sua exuberância de cores e formas orgânicas.



Figura 38 O espaço urbano e suas linhas e cores.

A criança como elemento narrativo representa ao mesmo tempo o passado (a memória, a tradição) e também o futuro, o que está por vir. Ela transita com facilidade nessas duas conjunturas. É possível comparar *O Menino e o Mundo* com *road movies* latino americanos. O menino Cuca afinal sai em uma jornada em busca do pai. Filmes como o também brasileiro *Central do Brasil* (1998) e o cubano *Viva Cuba* (2005) se assemelham na exposição dessas paisagens contrastantes de seus países. Para Martin essa pode ser considerada uma característica de filmes desse gênero na América Latina:

No entanto, na América Latina, os road movies, por definição, percorrem etapas entre formações sociais que exibem diferentes níveis de modernidade ou modernização, colocando assim em foco a desigualdade da modernidade latino-americana e as dramáticas diferenças entre locais urbanos e rurais³⁹. (MARTIN, 2019, pos. 1844)

Apesar da comparação entre as paisagens privilegiar aquela da natureza nostálgica, não é simplesmente uma afirmação de que a vida no campo é melhor do que a da cidade. O filme deixa claro que existem problemas na zona rural, caso contrário o pai de Cuca não teria partido e nem o grande grupo de trabalhadores que ele encontra na estrada, em um “pau de arara”, estaria deixando o campo em busca de uma vida melhor. As questões de exploração do trabalho e da natureza estão presentes em ambos os ambientes.

Além da passagem entre rural e urbano, ele também percorre momentos históricos importantes. Nesse processo, Abreu (olhando através do menino) se depara com uma realidade que é bem próxima não só do Brasil, mas de vários países latino americanos. Ele vê uma sociedade desigual, consumista e a vida dura dos trabalhadores tanto no campo quanto na cidade. Ele observa o que o poder tecnológico e financeiro sem limites e a opressão de governos totalitários podem fazer com a natureza. O menino encontra a resistência a isso tudo expressa através da manifestação artística e da formação de grupos que lutam por uma causa comum. Essas relações humanas produzem afetos que "nos humanizam" como afirma Marina Estela Graça:

[os afetos] que existem a partir de nós e que nos ligam, como uma espécie de verdade simples, mas que temos de querer experimentar. Pelos quais é possível criar outros mundos, outras possibilidades e outros encontros felizes. (GRAÇA, 2018, p. 24)

Para Deborah Martin (2019, p. 331), a criança pode representar inocência nos filmes, existindo além e fora da política, portanto essa suposta neutralidade pode ser utilizada mais facilmente para difundir uma ideologia, seja ela conservadora ou progressista. No caso dos países latino americanos, existe uma identificação da criança com a nação que “pode ecoar os discursos coloniais infantilizantes, assim como também sugere a nação em desenvolvimento cheia de promessas” (MARTIN, 2019, p. 571). Em *O Menino e o Mundo*, no entanto, essa

³⁹ No original: Yet, in Latin America, road movies by definition stage journeys between social formations exhibiting different levels of modernity or modernisation, thus bringing into sharp focus the unevenness of Latin American modernity and dramatic differences between urban and rural locations.

infantilização não acontece e o personagem não é despolitizado. O aspecto da relação entre colonizador e colônia (pai ausente e filho) é bastante evidente, entre outras questões políticas, como veremos mais adiante.

É preciso destacar que toda a realidade que Cuca encontra na jornada possui a lente da imaginação infantil. Tem-se uma experiência de infância que nos coloca no vazio entre *phoné* e *logos*, situados numa dimensão que Agamben (2005) chamou de "histórico-transcendental". Ele define esse momento em que se está entre a pura língua e o discurso como a passagem de natureza em história. Portanto, a infância indica o início da experiência e também da história. Agamben estabelece ainda uma relação entre imaginação e conhecimento:

Dado que a imaginação, hoje eliminada do conhecimento como sendo "irreal", era para a antiguidade o medium por excelência do conhecimento. Enquanto mediadora entre sentido e intelecto, que torna possível, no fantasma, a união de forma sensível e intelecto possível, ela ocupa, na cultura antiga e medieval, exatamente o mesmo lugar que a nossa cultura confere à experiência. Longe de ser algo irreal, o mundus imaginabilis tem a sua plena realidade entre o mundus sensibilis e o mundo intellegibilis, e é, aliás, a condição de sua comunicação, ou seja, do conhecimento. (AGAMBEN, 2005, p. 33)

Os realizadores poderiam ter optado por criar um filme sem nenhum diálogo, no entanto deixariam de lado a vocação da infância que é uma experiência da linguagem que vai além do silêncio e da incapacidade de nomear (AGAMBEN, 2005). Para Pascoli, de quem Agamben é leitor, a característica da infância está também na nomeação de um mundo novo, que é na verdade muito antigo, mas se torna novo para quem escolhe olhar como uma criança.

Você está, ainda, na presença de um mundo novo, e para significá-lo usa uma nova palavra. O mundo nasce para cada um que nele nasce. E nisso está o mistério da sua essência e da sua função. Você é antiquíssimo, oh! menino!, e é velhíssimo o mundo que vê de novo! (PASCOLI, 2015, p. 23)

A infância de que se trata aqui não é um lugar cronológico, como dito anteriormente, ela não deixa de existir a partir do momento que o discurso se instaura e nem está dissociada da linguagem. O diretor Alê Abreu comentou em entrevista sobre a experiência da infância nos seus filmes:

A infância de maneira geral sempre permeou o meu trabalho. Não só por ter personagens infantis nos filmes, como personagens principais, mas uma certa filosofia da infância e de como a infância não é só um período que o homem passa no seu

desenvolvimento mas um aspecto muito importante que continua dentro da gente quando adultos. É a possibilidade de encontrar e de carregar uma esperança que se transforma numa crença de que tudo é possível. (PIRONDI, 2017)

É sempre possível acessar a infância durante qualquer momento da vida. É esse movimento que produz o homem como sujeito (AGAMBEN, 2005). Existe, na estruturação da narrativa em *O Menino e o Mundo* um movimento semelhante. O filme começa com o garoto em sua casa no campo tendo que se despedir do seu pai que pega um trem. Ele vê a tristeza de sua mãe, coloca uma foto da família na mala e vai até a estação. Mas o trem não chega. Ele é carregado pelo vento. O vento se transforma então em chuva que molha a sua mala no chão. O menino acorda em uma rede em uma casa que descobrimos pertencer a um senhor idoso, já claramente debilitado. O senhor vai trabalhar e o menino o acompanha. Somos apresentados a uma fazenda de algodão. Vemos homens em trabalhos repetitivos e difíceis, desumanizados como engrenagens em uma grande máquina. Mas o menino logo vê um carrinho cheio de algodão e decide mergulhar e brincar. Walter Benjamin fala sobre a relação da criança com o trabalho:

É que crianças são especialmente inclinadas a buscar todo local de trabalho onde a atuação sobre as coisas se processa de maneira visível. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelos detritos que se originam da construção, do trabalho no jardim ou na marcenaria, da atividade do alfaiate ou onde quer que seja. Nesses produtos residuais elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e somente para elas. Neles, estão menos empenhadas em reproduzir as obras dos adultos do que em estabelecer uma relação nova e incoerente entre esses restos e materiais residuais. Com isso as crianças formam seu próprio mundo de coisas, um pequeno mundo inserido no grande. (BENJAMIN, 2002, p. 57)

No meio da realidade dura de trabalho na plantação suas brincadeiras com o algodão o levam para o lugar da infância que é seu mundo dentro de um maior, como disse Benjamin. No entanto logo em seguida outra experiência se apresenta. O senhor claramente não tem mais condições de saúde para continuar trabalhando e empurrando o carrinho de algodão. É então que o menino vê uma esfera laranja e ouve a melodia que remete ao pai. Ele se põe a seguir as esferas e o som pela plantação até que sai dela e entra em um espaço vazio (novamente a folha em branco). Ali ele encontra um jovem de máscara e manto colorido tocando a mesma melodia em uma flauta. Logo vem uma explosão de esferas coloridas, várias pessoas tocando instrumentos musicais e cantando (a música *Airgela*). É um grupo heterogêneo e colorido que parece celebrar a vida alegremente. Eles seguem pela estrada até desaparecem. O menino olha para o céu e vê um grande pássaro colorido voando. Essa interrupção no tempo

é o chamado, a invocação, como aquele original da mãe, mas desta vez para a experiência da infância. Os artistas estão resistindo, a infância persiste. Essa capacidade do menino de ver poesia em um dos momentos mais duros e desoladores do filme é a experiência da infância, que é capaz de convocar, também, o espectador à sua própria infância. Ele retoma, através da melodia que foi primeiramente tocada pelo pai, sentimentos de alento e proteção, aqueles que um dia foram oferecidos por ele.

Voltando para a realidade da plantação, o menino presencia o momento em que um capataz confere a produção e as condições dos empregados. Mesmo tentando disfarçar, o idoso é dispensado por estar doente e cansado. O menino, o senhor e o cachorro que os acompanhava seguem de volta pela estrada.

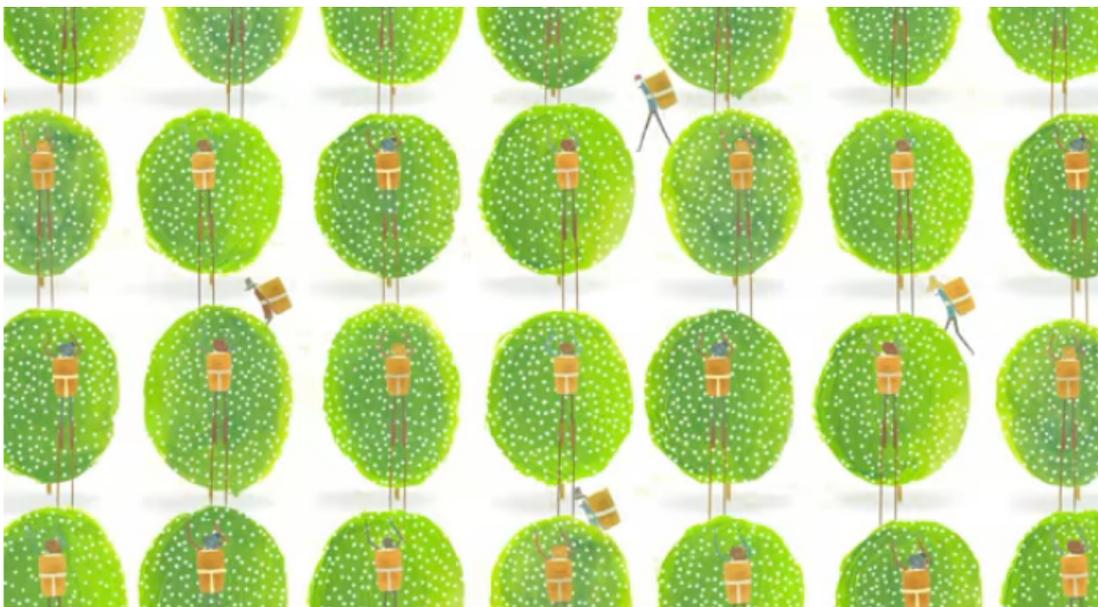


Figura 39 Trabalhadores na plantação de algodão.

A escolha por uma plantação de algodão certamente não foi aleatória. O algodão foi o principal produto de exportação de uma série de países latino americanos em vários momentos, como no século XVIII (Ciclo do Algodão) com a mão de obra escrava no Brasil, depois novamente após a guerra da Secessão americana, no século XX (GALEANO, 1994). Até hoje o cultivo de algodão é um dos mais relevantes no Brasil. A mão de obra das fazendas de algodão sempre foi das mais baratas e exploradas. A indústria têxtil, ainda hoje também, é constante alvo de denúncias de utilização de mão de obra escrava em todo o mundo.

A cena do primeiro encontro do menino com o grupo que canta na língua glossolálica na plantação marca um contraste bem claro entre experiências. A primeira é aquela da exploração, da desumanização, é um indício da expropriação da experiência dos

trabalhadores. Walter Benjamin, em 1933, havia indicado a pobreza da experiência da época moderna. Ele apontou como causa as catástrofes vivenciadas na primeira guerra mundial que “emudeceram” as pessoas. Agamben (2005, p. 21) retoma essa afirmação de Benjamin e a atualiza, apontando que não é necessária uma catástrofe, mas “a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para este fim, perfeitamente suficiente.”

Após a demissão do senhor na fazenda, os dois seguem pela estrada até que o vento mais uma vez se manifesta como agente de mudança e traz com ele a chuva. Dessa vez provocando um dilúvio e os deixando à deriva. O menino então acredita ter visto o pai em um caminhão que carregava trabalhadores na estrada. Ele corre, mas não o alcança, apenas apanhando no vento um folheto falando sobre uma fábrica na cidade.

O fascínio com a cidade faz com que muitos trabalhadores deixem o campo e a família (como o pai do menino) e partam em busca de uma vida melhor; esse movimento teve início na América Latina no final dos anos 1940. As metrópoles eram exaltadas em verso e prosa, a romantização das grandes cidades criou um espaço imaginário onde tudo acontece e a prosperidade é possível. Como afirma Amália Lemos, nesse período "tem-se a ilusão de que com o trabalho e o aumento da população - especialmente nas metrópoles sul-americanas - os países deixarão de ser periféricos." (SCARLATO, SANTOS, SOUZA, ARROYO, 1994, p. 182)

O menino então chega na fábrica e começa a explorar o lugar. Vendo tudo pela primeira vez, ele acaba caindo num reservatório e flutua em uma bola de algodão como se fosse uma nuvem. De lá, observa o funcionamento da fábrica de tecidos. A configuração é muito semelhante a da plantação. Os trabalhadores fazem parte de um sistema, cada um como uma engrenagem, executando um trabalho mecânico e repetitivo. Seguindo as linhas desse sistema, ele se depara com um jovem operando um tear, também de forma monótona. Ele se assemelha muito fisicamente com o menino. O jovem usa um gorro de tricô colorido tal e qual o dele.

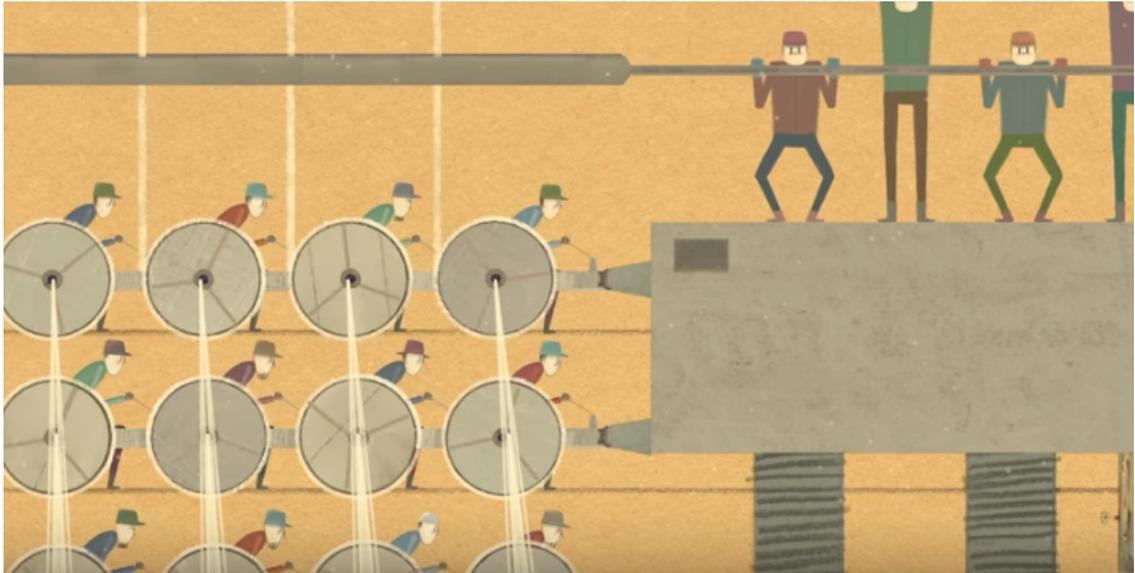


Figura 40 O sistema da linha de produção da fábrica.

Seguindo a linha de produção, o menino testemunha a chegada de um carro na fábrica. Dele saem dois seguranças e um homem todo vestido de preto. Quem o recebe é o encarregado da fábrica, usando um chapéu, botas e roupas de caubói, enquanto o homem traja roupas e acessórios modernos. Ele não cumprimenta o encarregado, apenas faz um gesto de saudação que é repetido automaticamente pelo caipira que o recebe. Um claro contraste entre a “civilidade” e a “barbárie”, entre “colonizador” e “colonizado” pois a corporação estrangeira assume a fábrica e muda a marca, mas principalmente troca os funcionários por máquinas modernas. O estímulo ao consumismo também aumenta com vitrines e anúncios de roupas, todas com personagens sorridentes e a marca da nova corporação (uma águia).



Figura 41 O colonizador moderno e civilizado e o colonizado caipira e bárbaro.

A dominação externa dos países latino americanos remonta à conquista portuguesa e espanhola e passou por algumas fases nos últimos séculos - do colonialismo inicial, passando pelo neocolonialismo no século XVIII e a revolução industrial, até o que Florestan Fernandes identifica como o quarto padrão de dominação externa:

O quarto padrão de dominação externa surgiu recentemente, em conjunção com a expansão das grandes empresas corporativas nos países latino americanos - muitas nas esferas comerciais, de serviços e financeiras, mas a maioria nos campos da indústria leve e pesada. Essas empresas trouxeram à região um novo estilo de organização, de produção e de *marketing*, com novos padrões de planejamento, propaganda de massa, concorrência e controle interno das economias dependentes pelos interesses externos. Elas representam o capitalismo corporativo ou monopolista, e se apoderaram das posições de liderança - através de mecanismos financeiros, por associação com sócios locais, por corrupção, pressão ou outros meios - ocupadas anteriormente pelas empresas nativas e por seus *policy-makers*. (BARSOTTI, PERICÁS, 1998, p.100)

A automatização do trabalho, a padronização de um modo de produção vindo de fora, ignorando os processos e a cultura do país é uma forma de colonialismo disfarçado de progresso. No entanto, o próprio conceito de progresso é ambivalente, como afirmam Santos e Meneses:

Tendo em consideração o significado que lhe foi atribuído na modernidade, e o seu sentido teleológico, ele contém em si próprio uma visão unidimensional e finita. O fim da história, tão propagandeado na década de 90 do século XX, teria sido o culminar de uma evolução. Este conceito, na sua etiologia histórica, não previu, afinal, qualquer alternativa ao mundo capitalista e neo-liberal. Por outro lado, a este conceito pode atribuir-se-lhe uma outra semântica: o progresso como algo de fortuito, ao invés de inevitável, contém a promessa de que a mudança pode ocorrer sob diversas e múltiplas formas, e não sob a forma de narrativa totalitária de progresso, induzida pelo cientismo e pelo capitalismo liberal. (SANTOS; MENESES, 2009, p. 187)

O desenvolvimento supostamente trazido pela empresa estrangeira moderna que assumiu a fábrica, no filme, é um discurso de poder construído política e ideologicamente (CASTRO, 2015) com o intuito de aumentar a produção de mercadorias e a sua demanda efetiva (RIST, 2001, p 54). Esse processo está claramente ilustrado no filme.

Enquanto se distrai com um caleidoscópio que encontrou (e que lembra o lugar de sua infância), o menino passeia pela cidade. A paisagem é formada por anúncios de produtos e guindastes. Cua então se dá conta de que está sobre um container entre centenas que são manejados pelos guindastes. Os containers são colocados em navios e partem em viagem. O

menino é levado junto. Durante essa viagem percebe-se que a carga transportada é o tecido produzido pela fábrica que conheceu e que agora está sob o domínio da corporação estrangeira.

Os navios chegam em uma civilização oriental (China?) que parece bastante desenvolvida, envolta em uma redoma protegida por mísseis. Num processo bastante tecnológico, os tecidos se transformam em roupas que são colocadas em caixas com a mesma marca da águia. Os navios retornam carregados de mercadorias que então são expostas nas vitrines das lojas. Sobre a globalização, especificamente sobre o surgimento dessas empresas transnacionais, Jameson afirma que "o aspecto mais preocupante dessas novas estruturas das corporações globais é sua capacidade de devastar os mercados de trabalho ao transferir suas operações para locais mais baratos em outros países e continentes." (JAMESON, 2001, p. 25) É exatamente o que acontece no filme com a demissão em massa dos trabalhadores.



Figura 42 As mercadorias industrializadas são vendidas no país de origem da matéria prima.

Durante a jornada do menino é possível ao espectador vivenciar com ele toda a cadeia produtiva do algodão. Inicia-se na fazenda, passa pela tecelagem, o tecido então é exportado para a China de onde voltam as roupas que são vendidas nas vitrines das lojas na cidade. A questão das condições precárias de trabalho nas confecções em diversos países, em sua maioria asiáticos, é discutida frequentemente, entretanto é preciso ampliar o debate para todo o ciclo, a começar pelas fazendas. *O Menino e o Mundo* coloca essa questão de uma forma clara, lembrando que é preciso conhecer as implicações do que se consome. Nestor Garcia Canclini afirma que o consumo se tornou um lugar onde é difícil pensar por conta da "liberação do seu cenário ao jogo pretensamente livre, ou seja, feroz, entre as forças do mercado" (CANCLINI, 1997, p. 65) Para ele, para que o consumo se torne um ato refletido de cidadania uma série de fatores precisam ocorrer. Esses fatores dependem de condições de acesso à

informação e uma participação efetiva dos cidadãos no controle de qualidade dos produtos, formando consumidores capazes de refutar as seduções da propaganda. Ainda para Canclini:

Essas ações, políticas, pelas quais os consumidores ascendem à condição de cidadãos, implicam numa concepção do mercado não como simples lugar de troca de mercadorias, mas como parte de interações socioculturais mais complexas. Da mesma maneira, o consumo é visto não como mera posse individual de objetos isolados mas como a apropriação coletiva, em relações de solidariedade e distinção com outros de bens que proporcionam satisfações biológicas e simbólicas, que servem para enviar e receber mensagens. (CANCLINI, 1997, p. 66)

Ao apresentar todas as etapas de produção e distribuição das mercadorias, que passa pela exploração do trabalho, os efeitos da globalização econômica e estímulo ao consumismo, *O Menino e o Mundo* reforça seu caráter político pois alerta o espectador do seu papel nessa cadeia de consumo. O colonialismo está também evidenciado nessa sequência, bem como sua relação com o capitalismo. A grande multinacional adquire a fábrica de tecidos, produzindo a matéria prima que depois é manufaturada em outro país e volta para ser consumida no país de origem, promovendo o ciclo capitalista da mercadoria e mantendo assim a dominação. Sobre essa relação, Santos e Meneses afirmam:

A colonialidade é constitutiva do poder capitalista operando quer nos domínios da vida social quer nos âmbitos da subjectividade e intersubjectividade através de instrumentos de coerção tendo em vista a reprodução e perpetuação das relações sociais de dominação. (SANTOS; MENESES, 2009, p. 185)

Ainda sobre esse modelo de desenvolvimento, Porto-Gonçalves (2004, p. 39) afirma que para que sua implantação seja efetiva, é necessário “des-envolver” o grupo social, tirar sua autonomia com seu espaço e subverter suas relações com a natureza. É uma modernização excludente em que os sujeitos são cortados das relações com a natureza e com suas próprias produções. Como citado anteriormente, o contraste mais evidente no filme é entre a infância do menino, seu lugar de origem e a cidade que ele encontra na sua jornada. Não é uma simples comparação entre rural e urbano, mas de atitude diante da própria vida e da natureza. A vida no sítio é orgânica, livre e a autonomia de produzir o próprio alimento numa relação de respeito com a natureza contrasta com a vida urbana em que as pessoas foram levadas à abdicar de sua subjectividade, executando um trabalho repetitivo e cansativo, recebendo estímulos de compra o tempo todo e vivendo uma vida sem cor. Charles Chaplin retratou em seu *Tempos Modernos* (1936) essa automatização do trabalho, a condição do operário como

uma engrenagem numa grande máquina em que ele não tem noção do todo da produção, se restringindo a um ato alienado de repetição de movimentos. Chaplin retrata a condição de exploração dos trabalhadores durante a Grande Depressão num dos filmes mudos que optou em continuar fazendo, mesmo depois do advento do som no cinema.



Figura 43 O Vagabundo, personagem de Chaplin, executando seu trabalho na fábrica.

Essa narrativa totalitária de progresso esvazia, empobrece a experiência. Esse processo é exposto em uma sequência do filme. Depois de acompanhar o jovem no trabalho (de novo repetitivo e desumanizante) na fábrica de tecidos na cidade grande, o menino faz com ele o caminho de volta para casa. Saindo da fábrica, eles entram em um ônibus lotado de onde o menino observa a cidade pela primeira vez. Descendo do ônibus, eles precisam subir uma quantidade exaustiva de degraus até chegar em casa. Pelo caminho, os sons da cidade se fazem presentes. Telenovelas nas televisões das casas vizinhas, as risadas em um prostíbulo, o louvor em uma igreja, uma discussão acalorada em um bar. Tudo expresso na língua (que não é língua) do filme. Antes de chegar, o menino já está tão cansado que não aguenta mais subir. O jovem então o carrega nos ombros. A interação entre os dois é muda, assim como era com o senhor. Chegando em casa, o jovem abre o armário e escolhe uma das várias latas de comida (todas iguais). Ele come e em seguida senta no sofá para assistir televisão e adormece entre telejornais e comerciais, que se confundem na mesma emissão de um discurso vazio e exaustivo. Num movimento de *zoom out* nos afastamos cada vez mais até um grande plano geral da cidade. O

jovem é apenas um ponto, de tantos outros que provavelmente tiveram a mesma rotina naquele dia. Aqui, generaliza-se a sobrevivência na cidade e a subtração coletiva da experiência.

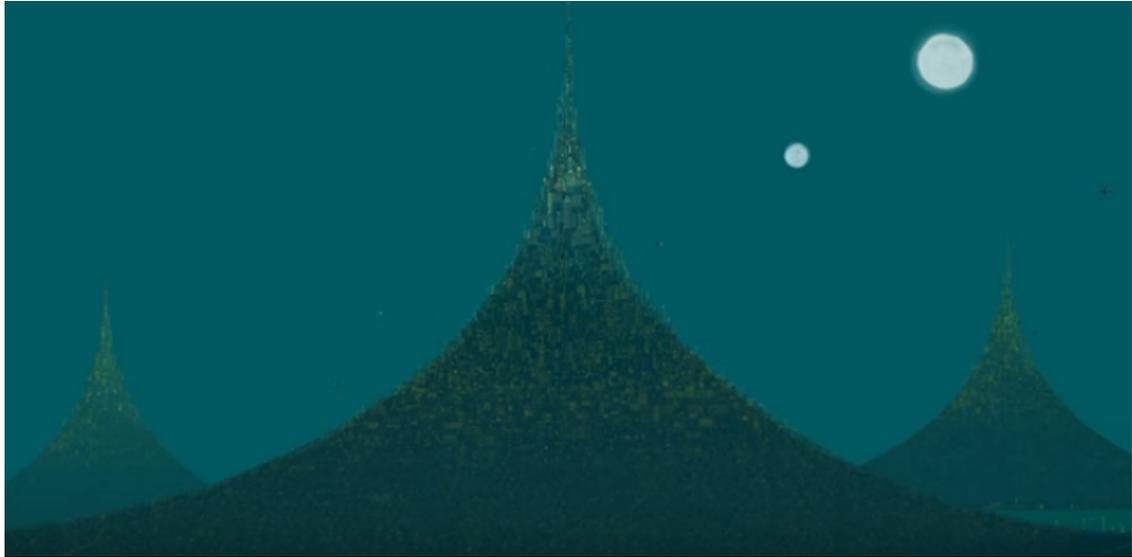


Figura 44 O jovem é apenas um ponto entre tantos.

Outra crítica contundente no filme, uma consequência também dessa noção de progresso, acontece quando o diretor decide abordar a questão da destruição do meio ambiente nos tirando completamente da imersão na estética do desenho infantil. É preciso lembrar da relação entre desenvolvimento, colonialismo, capitalismo e meio ambiente:

De tal modo, paulatinamente, “o direito de definir o que será melhor para o lugar onde vivem virá de fora, já que a resistência foi minada por crenças em modelos que, supostamente, trarão empregos, renda e um outro modo de relacionar-se com o meio ambiente, dito ‘moderno’ (SILVA, 2016, p. 175).

Cuca volta a observar os guindastes e os containers no porto, porém dessa vez eles carregam outro tipo de matéria prima. Madeira e minérios, principalmente. Ele vê vacas entrando numa máquina uma atrás da outra e virando bife, as árvores sendo cortadas por outras máquinas que ele vê como animais que devoram tudo que encontram pela frente. É o seu mundo colorido que está sendo destruído. A técnica utilizada aqui foi a de queimar o cenário de papel do filme fazendo uma transição para imagens reais, de arquivo, que mostram florestas sendo queimadas, árvores derrubadas, homens trabalhando na indústria metalúrgica, um engarrafamento de carros na cidade, geleiras derretendo, peixes morrendo, alternando entre causa e consequência da destruição ambiental. Das árvores destruídas voltamos ao desenho e o menino percorre um cenário parecido encontrando até o seu rio morto. A análise que Deborah

Martin faz do personagem infantil (em *Central do Brasil*) presenciando esse tipo de acontecimento cabe nessa sequência. A criança é o oposto de todas essas ações. Sua inocência contrasta com as atitudes dos adultos nesses momentos:

O alinhamento no filme da criança com a localização rural e do adulto com a modernidade urbana e o passado recente (econômico e político) do Brasil pode ser entendido como uma maneira pela qual a criança, como símbolo de inocência e virtude, passa a representar o antídoto a ansiedades sobre modernidade e capitalismo⁴⁰. (MARTIN, 2019, p. 1945)



Figura 45 As imagens reais de destruição substituem o desenho nessa sequência do filme.

O fato de as imagens serem "reais" contrasta ainda mais com o personagem. Elas são duras e fortes enquanto ele é leve, colorido e com traços simples, como se ainda não estivesse pronto para toda a complexidade e aspereza do mundo.

Outra sequência importante do filme acontece no caminho entre a fábrica e a casa do jovem, o menino observa a cidade grande, sempre com seu ponto de vista lúdico. Ele encontra um desfile de pelotões pelas ruas, indicando a presença de um poder militar. Mais uma vez, no filme, se tem uma referência de um momento indeterminado na história. O século XX foi marcado por golpes militares e regimes ditatoriais na América Latina, notadamente no Brasil, na Argentina, no Chile e no Uruguai nas décadas de 1960 e 1970. Muitos abusos aos direitos humanos foram barbaramente cometidos nesse período e vários filmes foram lançados

⁴⁰ No original: The film's alignment of the child with the rural location, and the adult with urban modernity and Brazil's recent (economic and political) past can be understood as a way in which the child, as symbolic of innocence and virtue, comes to stand for the antidote to anxieties about modernity and capitalism.

sobre o tema a partir da volta à democracia nos anos 80 e 90 nesses países, com um objetivo de retratar e examinar os acontecimentos. Porém, a partir dos anos 2000, vários filmes passaram a contar com a visão de crianças sobre esses períodos, como em *O Menino e o Mundo*. Martin ensaia um dos motivos para a escolha narrativa e estética desses diretores:

Como aqueles que experimentaram as ditaduras do Cone Sul quando crianças atingiram a idade adulta, houve uma série de filmes semi-autobiográficos que relembram esses períodos de ditadura através dos olhos de uma criança. A dor das crianças por perder os pais que desapareceram em regimes repressivos funciona como uma maneira de expressar a perda mais ampla da sociedade, e as crianças funcionam como uma figura de identificação fácil - figuras para sociedades mais amplas que podem achar difícil se identificar com, por exemplo, personagens adultos militantes⁴¹. (MARTIN, 2019, p. 753)

Do ônibus lotado que divide com trabalhadores voltando para as suas casas, Cuca observa a parada militar. Primeiro uma banda marcial que abre caminho para soldados marchando que precedem o desfile de tanques de guerra. O que vemos (através dos olhos do menino), entretanto, são máquinas que parecem animais: dois tanques que parecem elefantes esquisitos demonstrando todo seu poder. Trata-se do olhar infantil profanando a própria guerra.



Figura 46 Os tanques elefantes na parada militar.

⁴¹ No original: As those who experienced Southern Cone dictatorships as children have reached adulthood, there has been a spate of semi-autobiographical films which look back at these periods of dictatorship through the eyes of a child. Children's pain at losing parents disappeared by repressive regimes functions as a way of expressing society's wider loss, and children function as easy identification -figures for wider societies which may find it hard to identify with, for example, militant adult characters.

O menino é testemunha de um período histórico, mas sua presença e seu olhar não são neutros. Sua função aqui é representar a fragilidade e vulnerabilidade da nação sujeita a um poder autoritário e desmedido. Ele vê um animal inocente em uma máquina feita para matar. Aqui está a principal crítica a esse tipo de regime que o diretor poderia fazer. Um olhar inocente contrastando com o pior do mundo adulto. O lúdico, a brincadeira e a leveza se deparam com a força e a dureza da repressão violenta da liberdade. O cinema explora com frequência esse tipo de contraste, como afirma Martin:

Como Bénédicte Brémard discute, a criança é muitas vezes conceitualizada cinematicamente como portadora de um olhar crítico no mundo dos adultos - em última análise, uma versão romântica da infância como um espaço puro e oposto à corrupção do mundo adulto - e, nesse aspecto, a criança tem sido um elemento comum de muitos filmes sobre ditadura, até uma figura ideal de resistência ao fascismo⁴². (MARTIN, 2019, p. 649)

A resistência a toda essa aspereza e repressão em *O Menino e o Mundo* está na arte, principalmente na música. O hino cantado pelo grupo que Cuca encontra na estrada quando segue a esfera/melodia do pai se chama "Airgela" (Alegria, na língua do filme). As cores e formas orgânicas desse grupo, que passa pela rua como se fosse uma festa, sem nenhum tipo de movimento coordenado ou contido, contrasta com o desfile de pelotões que o menino vê na cidade. Todos vestem preto, se movem de forma coordenada e com movimentos contidos. Não existe alegria, apenas ordem e disciplina. Os sons em forma de esfera que saem dos instrumentos da banda militar são monocromáticos. Já o grupo colorido parece estar em uma jornada também. Provavelmente rumo à cidade, porém dessa vez com um propósito diferente daqueles trabalhadores iludidos com seus encantos. A música que cantou o sonho das grandes cidades agora faz delas seu lugar de protesto.

As músicas apresentam agora seus gritos de luta pelo direito à cidade e à cidadania. Buenos Aires, Montevideú, Santiago, São Paulo, Rio de Janeiro gritam a ruptura da morte e do exílio implantados pelo racionalismo autoritário das ditaduras militares. A perseguição desencadeada fará das metrópoles seus campos de luta. (SCARLATO, 1994, p. 185)

⁴² No original: As Bénédicte Brémard discusses, the child is often conceptualised cinematically as the bearer of a critical gaze on the world of adults—ultimately a Romantic version of childhood as a pure space opposed to the corruption of the adult world—and in this guise the child has been a common element of many films about dictatorship, even an ideal figure of resistance to fascism.



Figura 47 O menino encontra o jovem músico.

A música tem um papel importante também no seu encontro com o jovem trabalhador da fábrica. Quando acordam depois do dia de trabalho e o descanso em frente à TV, espera-se que a mesma rotina se repita, porém os dois saem de bicicleta e chegam no que parece ser uma grande feira. O jovem transforma sua bicicleta em um multi-instrumento composto por outros objetos como talheres, garrafas, latas e até um saleiro. Novamente, uma atitude de profanação dos objetos. A relação da música com a resistência política não é recente. Mladen Dolar destaca alguns filósofos que consideravam a música subversiva e perigosa exatamente por se distanciar do sentido (a melodia acaba se sobressaindo em relação às palavras). Platão, por exemplo, alertava que a música é algo para se ter cuidado, pois seria um risco a todas as nossas fortunas. Dolar conclui:

Música não é brincadeira, para dizer o mínimo. Não pode ser desprezada, mas tem que ser tratada com a maior preocupação filosófica e com a máxima vigilância. É uma textura tão fundamental que qualquer licença inevitavelmente produz decadência geral; isso prejudica o tecido social, suas leis e costumes, e ameaça a própria ordem ontológica⁴³. (DOLAR, 2006, p.40)

No momento em que a pobreza de experiência é mais evidente nas cenas descritas anteriormente, de exploração do trabalho no campo e da vida automatizada na cidade, entra a

⁴³ No original: Music is no laughing matter, to say the least. It cannot be taken lightly, but has to be treated with the greatest philosophical concern and the utmost vigilance. It is a texture so fundamental that any license inevitably produces general decadence; it undermines the social fabric, its laws and mores, and threatens the very ontological order.

segunda experiência, a da infância, e ela traz consigo a expressão artística através da música. Primeiro a resistência à opressão através do grupo colorido que canta e toca e vai espalhando esperança de um mundo diferente por onde passa e no segundo momento quando o jovem, que é um operário levando uma vida automatizada, encontra uma linha de fuga dessa rotina embrutecedora e se dedica à poesia, à arte, construindo também a sua resistência na comunidade que se forma na partilha de uma linguagem. Para Agamben, essa é uma tarefa da infância. Através do *experimentum linguae* um *ethos* e uma comunidade se tornam possíveis. Ele questiona qual seria a expressão justa para a existência da linguagem e essa é a resposta que formula:

A única resposta possível a esta pergunta é: a vida humana enquanto *ethos*, enquanto vida ética. Buscar uma *pólis* e uma *oikia* que estejam à altura desta comunidade vazia e impresumível, esta é a tarefa infantil da humanidade que vem. (AGAMBEN, 2005, p. 17)



Figura 48 O jovem e seu instrumento.

O grupo e a música surgem novamente quando o menino está passeando de bicicleta com o jovem. O que parece apenas a reunião de alguns músicos em volta de uma fogueira, aos poucos vai revelando se tratar de um grande grupo com roupas e bandeiras coloridas e todos cantam entusiasmadamente. A música que sai dos instrumentos e vozes é representada por esferas coloridas que aos poucos se unem no céu formando um grande pássaro colorido. Os traços do pássaro lembram alegria, organicidade e movimento.



Figura 49 O pássaro colorido.

Essa invocação da música para formar o pássaro parece ter um propósito: enfrentar o pássaro negro que ameaça a liberdade do povo. Esse pássaro negro também foi formado por esferas que vêm de vozes e instrumentos, porém de vozes graves e mecânicas e instrumentos da banda marcial tocados pelo exército uniformizado também de preto que toma conta da cidade. Os traços do pássaro negro são mais duros, angulares e sisudos. Os dois pássaros se encontram então para uma batalha.



Figura 50 A batalha dos dois pássaros.

Ao final da batalha, o pássaro colorido é derrotado, pois o poder de fogo do pássaro negro é muito maior, suas asas formam uma artilharia fortemente armada. No entanto ele não é

destruído, apenas se transforma novamente em pequenas esferas coloridas (cada esfera é uma voz) que se espalham, escorrem pelos bueiros, esperando serem invocadas novamente para a luta.

O continente continua enfrentando momentos políticos difíceis e a arte continua buscando linhas de fuga e sendo resistência. A arte se aproxima do conceito de infância da linguagem pois “a ideia do menino é, sem dúvida, um modo de escutar o que não se escuta, buscar as vozes mudas, que já não podem mais falar, que permitem um outro tipo de comportamento e atuação no mundo” (PASCOLI, 2015, p.72). A arte é a possibilidade de revolução do tempo e da história pela infância.

Uma cena no filme deixa bem clara essa necessidade de busca da experiência, de fuga do “tempo morto que caracteriza a vida nas grandes cidades modernas e nas fábricas” (AGAMBEN, 2005, p. 115). Após encontrar o grupo de músicos coloridos que se reúnem em um lugar mais afastado da cidade, de onde é possível ver as luzes apenas de longe, o jovem e o menino vão para um campo escuro em que é possível ver vários vagalumes. O jovem chega até um muro alto e se põe a escalá-lo. Percebe-se que é o muro da fábrica em que trabalha. O menino passa a seguir um vagalume que parece chamá-lo. O vagalume os leva para dentro da fábrica. O jovem parece ter um propósito, mas o menino segue brincando pela linha de produção até que os dois entram em uma sala secreta com um grande tear redondo e um manto colorido por terminar de ser tecido. O jovem coloca o tear para funcionar e o som, para o menino, parece música. Ele se põe a dançar e rir alegremente. Quando ouvem um barulho, o jovem desliga o aparato e leva o manto colorido. O som que tinham ouvido era da nova máquina que chegou para substituir os trabalhadores nos postos de trabalho na fábrica. Os funcionários foram demitidos, agora não servem mais para o sistema.

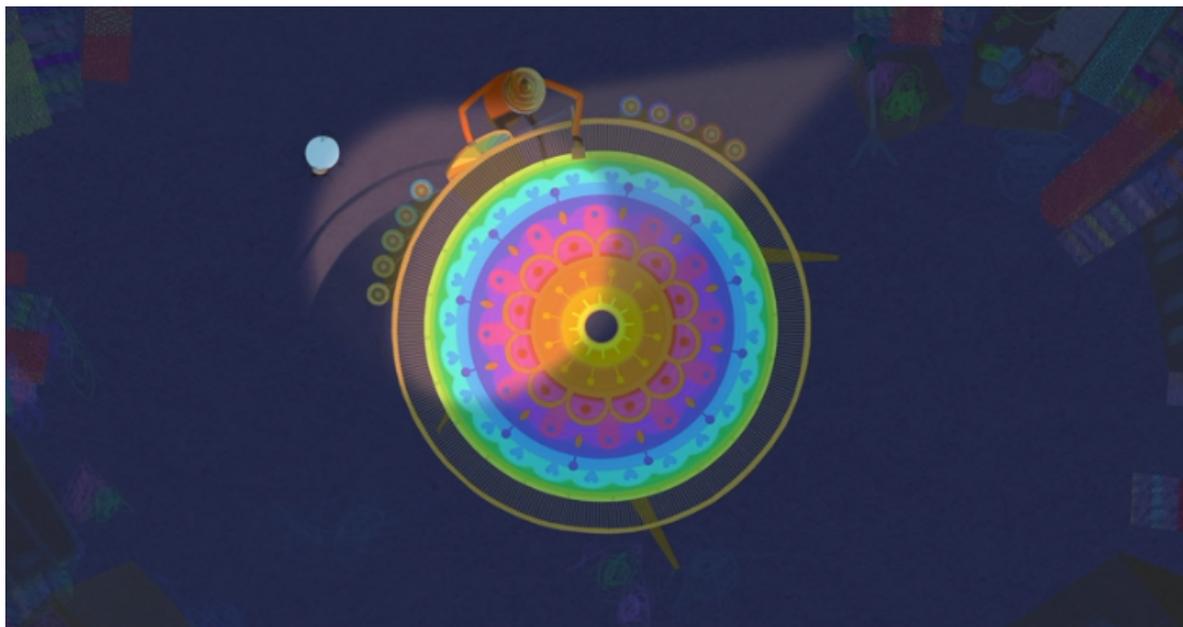


Figura 51 O jovem trabalha no seu projeto secreto.

Essa cena remete à noção de sobrevivência dos vagalumes de Georges Didi-Huberman (2011) que, ao contrário do que afirmou Pasolini, diz que ainda é possível ver “vagalumes” (a resistência), porém na cidade, onde a luz dos estádios, dos espetáculos, dos projetores e da televisão dessa época de ditadura industrial e consumista que nos ofuscam, vê-los é impossível. Para enxergar os vagalumes, precisamos da escuridão. Os vagalumes representam a resistência, a linha de fuga ao regime opressor. Não por acaso, no filme, os vagalumes estavam no campo com os artistas, eles que são quem organiza a resistência. O vagalume nos mostra que aquele jovem, apesar de ser uma engrenagem no sistema da fábrica, tão explorado quanto os outros funcionários, vivendo uma vida aparentemente esvaziada de experiência, mantém viva nele a infância. É possível reconhecer o manto que está no tear da fábrica no músico que encontra o menino no caminho da plantação de algodão e no próprio jovem quando toca seu instrumento na feira. Ele quer fazer parte dessa comunidade que se afastou das luzes, desse "resto" que tenta encontrar uma tangente, como diz Didi-Huberman:

Não seria necessário buscar, primeiro, nas comunidades que restam - sem reinar a própria ressurgência, o espaço aberto das respostas a nossas perguntas? Os reinos, “governabilidades” segundo Foucault ou, ainda, “polícias” segundo Rancière, tendem certamente a reduzir ou subjugar os povos. Mas essa redução, ainda que fosse extrema como nas decisões de genocídio, quase sempre deixa restos, e os restos quase sempre se movimentam: fugir, esconder-se, enterrar um testemunho, ir para outro lugar, encontrar a tangente... é o que nos ensinam, cada um a seu modo, as livres “experiências interiores” escritas por Georges Bataille, as experiências sobre a linguagem ou os sonhos transmitidos por Victor Klemperer ou Charlotte Beradt. (DIDI-HUBERMAN, 2011, pos. 1589)

A imagem do resto, no filme, fica muito clara através das esferas (vozes) que se juntam para formar o pássaro colorido no momento da batalha, mas que logo após se espalham, escorrendo pelos bueiros, voltando a se esconder até serem invocadas novamente. Essas pequenas esferas são também vagalumes, as sobrevivências.

A maneira como a narrativa foi construída, trazendo a história e suas nuances cruéis atravessada sempre pelo olhar do menino, equivale ao que Pascoli (2015) define como fazer poesia.

Já Horácio advertia que não eram suficientes as descriçõeszinhas, as pequenas digressões e os belos remendos vermelhos e amarelos para fazer poesia da prosa. É preciso que o fato histórico, se dele se quer fazer poesia, seja filtrado pela maravilha e ingenuidade da nossa alma de menino, se ainda a conservamos. (PASCOLI, 2015, p. 43)

Para ele é preciso ouvir a voz do menininho. Foi dessa forma que também Alê Abreu ilustrou o processo criativo em *O Menino e o Mundo*. As escolhas narrativas e também estéticas do diretor Alê Abreu em *O Menino e o Mundo* fazem parte do que Mariana Martins Villaça chamou de “um novo cinema latino americano”:

[Um cinema] que fosse esteticamente original, consolidasse uma identidade própria no panorama internacional, e que tivesse como projeto subjacente a reflexão sobre os problemas peculiares à América Latina como o subdesenvolvimento, o abuso do poder, as grandes desigualdades sociais, o autoritarismo, a luta pela democracia e, tangenciando todas essas questões, o papel do intelectual e do artista nesse contexto. (VILLAÇA, 2002, p. 489)

Esse cinema pode ser chamado de decolonial. Os estudos decoloniais questionam o eurocentrismo como sistema de existência e representação. O eurocentrismo traz um falso sentimento de superioridade da cultura européia sobre as outras e “surgiu inicialmente como um discurso de justificação do colonialismo, quando as potências européias atingiram posições hegemônicas em grande parte do mundo” (SHOHAT, STAM, 2006, p. 21). Ele implica na distorção da compreensão do outro (não-europeu), mas também na autocompreensão européia, que se coloca como centro de todo saber, de todo o poder e como os únicos sujeitos da história. De acordo com Edgardo Lander (2005, p. 13), a colonialidade “pensa e organiza a totalidade do tempo e do espaço para toda a humanidade do ponto de vista da sua própria experiência, colocando sua especificidade histórico-cultural como padrão de referência superior e universal”. Ao descobrir o mundo, Cuca o faz a partir de um olhar latino americano. O filme questiona a dominação externa ainda tão presente, agora chamada de globalização, mas que é

heterogênea e não leva em conta os processos e cultura local. Há uma crítica evidente ao chamado desenvolvimento que traz consigo a destruição do meio ambiente, a exploração do trabalho, entre tantos aspectos negativos e que foram vendidos pelos “colonizadores” como um avanço inevitável, como a única forma possível de vida moderna. Em nome do progresso e da modernidade aceitou-se “a domesticação absoluta do indivíduo” (CASTRO GÓMEZ, 2011, p. 845)

O combate às práticas coloniais não significa centrar na autenticidade do colonizado, mas sim adotar um discurso que mostre os descentramentos e as heterogeneidades, fugindo das verdades universais, do logocentrismo que leva ao etnocentrismo que se queria combater. Os saberes universais (logocêntricos) são consequência do etnocentrismo, do colonialismo a serviço do poder e do capital. Eles atuam em duas vertentes, de acordo com Boaventura de Sousa Santos:

Afirmar, pois, a exclusividade de uma epistemologia com pretensões universalizantes tem um duplo sentido: por um lado, a redução de todo o conhecimento a um único paradigma, com as consequências de ocultação, destruição e menosprezo por outros saberes e, por outro, a descontextualização social, política e institucional desse mesmo conhecimento, (SANTOS, 2009, p. 183)

O eurocentrismo está também muito presente no cinema já que ele surgiu junto com um apogeu da dominação europeia em uma grande quantidade de povos pelo mundo. A dominação cultural é condição para a dominação política e econômica e o cinema ajudou a difundir o entusiasmo com um projeto imperialista nas camadas populares, retratando a perspectiva do colonizador. Desde Méliès, portanto no início do cinema como entretenimento, o não-europeu já era visto como exótico. A questão da língua é central nas representações cinematográficas eurocêntricas. As criaturas não-européias, por exemplo, frequentemente se comunicam em uma língua ininteligível, característica associada a irracionalidade e inferioridade. A capacidade de falar desses povos é questionada em muitos filmes. Enquanto isso:

Hollywood se propõe a contar não apenas suas histórias, mas também a das outras nações, e não apenas para americanos, mas para as outras nações também, e em inglês. (...) Ao “ventriloquizar” o mundo, Hollywood indiretamente diminui as possibilidades de auto-representação linguística para outras nações. (SHOHAT, STAM, 2006, p. 281)

A relação entre o colonialismo e a língua não está apenas no sentido idiomático, mas em “não lhes reconhecerem a capacidade de falar” (SHOHAT, STAM, 2006, p. 282).

O Menino e o Mundo é um filme brasileiro que ganhou o mundo, sendo exibido e premiado em diversos países, e é falado em uma língua que não existe. Como já dito, os poucos diálogos do filme são falados em um português invertido (lido de trás para frente pelos atores/dubladores). Se a língua não existe, não pode ser traduzida para o inglês para que então se torne inteligível pelo mundo todo. Essa escolha estética desconstrói o fonocentrismo (a centralidade da voz na estruturação do pensamento) não por substituir uma língua por outra, mas exatamente por retirar a língua do centro da narrativa. Cusicanqui (2010, p. 13) diz, “é evidente que em uma situação colonial, o 'não dito' é o que mais significa; as palavras escondem mais do que revelam, e a linguagem simbólica entra em cena”. A linguagem simbólica está sempre presente no cinema, mas por ser “vococêntrico” (CHION, 1999), o diálogo direciona a narrativa. Em um filme com pouco diálogo e em uma língua inexistente, os outros elementos cinematográficos acabam se sobressaindo.

Logo após a partida do pai, o menino Cuca está sentado à mesa, brincando com grãos de arroz e feijão no seu prato quando tem uma espécie de sonho acordado com o seu pai. Ele o vê entrando pela porta e falando algo com uma voz firme, porém, cheia de afeto enquanto encosta o dedo indicador suavemente na ponta do nariz do menino. Cuca pula no colo e abraça o pai, mas logo percebe que a cadeira está vazia.



Figura 52 O menino abraça o vazio pensando ser o pai.

Em seguida a mãe tenta consolá-lo e o menino tenta dizer algo, mas as palavras parecem presas na sua garganta. Todo o sentido da cena está nos gestos. No carinho do pai, o

abraço vazio em contraste, a tentativa de consolo da mãe e a dor do menino, grande demais para ser traduzida em palavras. O não dito, o vazio, a ausência, aqui, prescindem das palavras e estão cheios de significados.

É possível então traçar uma ligação entre o logocentrismo, o etnocentrismo e o fonocentrismo, os três principais preconceitos ocidentais para Derrida (1973). Eles estão tão impregnados na nossa vida cotidiana, que não percebemos sua presença. No entanto, a exemplo do grupo de resistência do filme, é a arte que com frequência vem tornar evidente os desmandos e injustiças. A crítica social e política ao colonialismo e ao capitalismo que traz *O Menino e o Mundo* vem evidenciar esses três preconceitos. Ele traz uma narrativa histórica do ponto de vista latino americano, portanto contrapondo a versão eurocêntrica e dessa forma questionando saberes universais (logocêntricos) e faz isso sem o uso de uma língua, evitando também o fonocentrismo. O filme faz, portanto, o que apontam Shohat e Stam (2006, p. 359): “muitos dos filmes do Terceiro Mundo conduzem a uma luta em duas frentes: estética e política, combinando a historiografia revisionista com a inovação formal”. A inovação formal, nesse caso, vai além da imagem e do som. O modo de produção do filme também merece destaque nesse aspecto e principalmente a construção não-linear da narrativa.

Assim como a infância ou a linguagem não podem ser definidas por um período cronológico, Agamben (2005, p. 65) questiona a definição de história como o progresso contínuo da humanidade falante ao longo de um tempo linear. Para ele a noção de antes e depois, a noção de tempo na idade moderna, é herança do tempo cristão retilíneo e irreversível. Existe um tempo contínuo porque se trabalha com a ideia de um fim iminente. Para ele a história é, na essência, descontinuidade, não a sujeição do homem a esse tempo contínuo, mas a libertação dessa ideia, pois "categorias históricas e categorias temporais não são necessariamente a mesma coisa." A ideia de progresso contínuo da humanidade ao longo do tempo veio também da (falta de) experiência do trabalho nas fábricas e do movimento retilíneo e contínuo das linhas de produção. Não se trata de abandonar a história, mas de mudar a sua concepção. Uma revolução que não apenas muda o mundo, mas também o tempo:

Verdadeiro materialista histórico não é aquele que segue ao longo do tempo linear infinito uma vã miragem de progresso contínuo, mas aquele que, a cada instante, é capaz de parar o tempo, pois conserva a lembrança de que a pátria original do homem é o prazer. É este o tempo experimentado nas revoluções autênticas, as quais, como recorda Benjamin, sempre foram vividas como uma suspensão do tempo e como uma interrupção da cronologia. (AGAMBEN, 2005, p. 126)

Agamben (2005, p. 126) sugere que ao invés de cronológico o tempo da história seja "caiológico". Ele se refere ao conceito de *cairós*, termo grego que se refere ao tempo que não é quantitativo, mas qualitativo, como um momento indeterminado no tempo, sem antes nem depois, em que uma experiência ocorre.

O Menino e o Mundo, apesar de possuir um início, meio e fim, como todo filme, apresenta elementos que acabam desconstruindo a noção de tempo cronológico. A narrativa tem início com o pai partindo e deixando a família e a vida no campo para trás. Esse movimento coincide com o êxodo rural, que apesar de poder ser localizado de uma maneira mais expressiva cronologicamente, no Brasil, com mais intensidade na segunda metade do século XX, não é algo que possa ser fixado numa linha do tempo linear. Os acontecimentos históricos do filme podem pertencer a diferentes momentos e diferentes países.

Como descrito anteriormente, o primeiro encontro do menino, assim que é carregado pelo vento, é com um senhor que trabalha em uma plantação de algodão. A medida que o filme avança percebe-se que o senhor é o menino. Assim como o jovem na cidade também é o menino. Eles coexistem durante aquele momento indeterminado no tempo. Indeterminado porque pode ser tanto o começo quanto o meio ou o fim da jornada. Isso não é importante. Assim como não é importante definir o tempo cronológico da infância, já que ela é uma experiência. O tempo narrativo em *O Menino e o Mundo* é a experiência da infância. O tempo não é linear e os momentos se sobrepõem, numa forma que mais se aproxima de uma elipse, ora se aproximam, ora se afastam, mas não estão colocados linearmente em um modelo que admite um passado, um presente e um futuro. Tudo coexiste, como os três personagens de mãos dadas que foi a semente do filme.

4.4 A INFÂNCIA DA LINGUAGEM

Pode-se tomar o tratamento da voz em *O Menino e o Mundo* como um modo infantil de brincar com a língua ou até um momento anterior à aquisição da língua, já que o menino não se expressa através dela. A noção de infância é, para Agamben, um modo de pensar sobre a linguagem. Assim como a infância, a linguagem como potência de revelação está sempre por vir, empurra sempre para mais adiante o conteúdo da vida. Para ele:

A potência – ou o saber – é a faculdade especificamente humana de manter-se em relação com uma privação, e a linguagem, na medida em que é cindida em língua e discurso, contém estruturalmente esta relação, não é nada além desta relação. (AGAMBEN, 2005, p.14)

A infância é o que permite perceber além do previsível, ver além do que se apresenta de imediato, ou ainda, com outros olhos. Como diz a música tema do filme, vemos o mundo “através dos olhos de uma criança”. Essa visão não é expressa através de palavras, mas temos uma expressão de pensamento através de imagens. Para Agamben essa experiência é essencial para a constituição do sujeito e não está relacionada a uma cronologia.

Pois a experiência, a infância que aqui está em questão, não pode ser simplesmente algo que precede cronologicamente a linguagem e que, a uma certa altura, cessa de existir para versar-se na palavra, não é um paraíso que, em um determinado momento, abandonamos para sempre a fim de falar, mas coexiste originalmente com a linguagem, constitui-se aliás ela mesma na expropriação que a linguagem dela efetua, produzindo a cada vez o homem como sujeito (AGAMBEN, 2008, p. 59).

Toda descoberta que o menino faz do mundo é atravessada por esse olhar infantil de quem vê e nomeia as coisas pela primeira vez. Cada etapa de sua jornada é uma aventura, ele nunca deixa de se admirar por tudo que vê. Ele usa seu repertório infantil para fazer associações. A maioria delas com animais já que ele nasceu no campo e convivia de perto com a natureza. Para Walter Benjamin, a criança dá sentido às coisas do mundo a partir de suas capacidades imaginativas:

[a criança] vence a parede ilusória da superfície e, esgueirando-se entre tapetes e bastidores coloridos, penetra em um palco onde o conto de fadas vive. (...). Nesse mundo permeável, adornado de cores, onde a cada passo as coisas mudam de lugar a criança é recebida como companheira. (BENJAMIN, 2002, p.55)

A cena da chegada na cidade grande deixa esse olhar mais evidente. Depois de descobrir como funciona uma fábrica de tecidos, ele entra em um ônibus lotado e, de lá, observa a cidade. Como já apontado anteriormente, ele vê um desfile militar. Homens fardados seguindo uma banda marcial e, atrás deles, um ser enorme (tanque de guerra) que na imaginação dele se assemelha a um elefante. Logo em seguida seu olhar é desviado para os guindastes das construções que para ele são como dinossauros. Os carros parados no sinal também são animais

esquisitos. Agamben descreve essa experiência da infância como uma experiência de linguagem:

E agora descreverei a experiência de maravilhar-se com a existência do mundo dizendo: é a experiência de ver o mundo como um milagre. Neste momento sou tentado a dizer que a expressão justa na língua para o milagre da existência do mundo, mesmo não sendo nenhuma proposição na língua, é a existência da própria linguagem. (AGAMBEN, 2005, p. 17)



Figura 53 Para o menino, o tanque de guerra é um elefante.

Uma discussão sobre a relação entre infância e linguagem passa necessariamente pela voz, mais especificamente sobre a relação entre *phoné* e *logos*. As definições mais antigas de voz trazem uma distinção entre a voz dos animais, que seria uma voz confusa e a voz humana que seria uma voz articulada. Agamben (2005, p. 10) coloca uma questão sobre essa voz humana: “é esta voz a linguagem?” Existe, no entanto, voz humana que não é articulada, ou uma parte da voz humana que não se pode escrever (o soluço, a tosse, o assovio). Então se voz humana e linguagem não se equivalem, ou se uma voz propriamente humana não existe, “o homem pode ainda ser definido como o vivente que possui linguagem?” Essa é outra questão colocada por Agamben.

O homem é um ser falante, que fala com outros homens e também é um ser que possui conhecimento. Ele sabe e pode falar (e também não falar). Essas duas capacidades, *phoné* e *logos* que também podem ser lidas como voz e sentido, constituem o modo como o

homem ocidental construiu sua compreensão de si mesmo. Entretanto elas não estão intrinsecamente unidas. Não existe uma passagem natural de uma a outra. Há, portanto, um hiato, um espaço vazio que é habitado pela infância. Agamben discorre sobre o que ele considera o fenômeno central da linguagem:

Mas uma outra e mais decisiva consequência a infância exerce sobre a linguagem. Ela realmente instaura na linguagem aquela cisão entre língua e discurso que caracteriza de modo exclusivo e fundamental a linguagem do homem. Pois o fato de existir uma diferença entre língua e fala, e de que seja possível passar de uma a outra - que todo homem falante seja o lugar desta diferença e desta passagem -, não é algo natural e, por assim dizer, evidente, mas é o fenômeno central da linguagem humana, do qual somente agora, graças aliás aos estudos de Benveniste, começamos a entrever a problematicidade e a importância, e que vem a ser a tarefa essencial com a qual terá de medir-se toda futura ciência da linguagem. (AGAMBEN, 2005, p. 63)

Saussure lançou a interrogação sobre o que separa o discurso da língua, o que permitiria dizer que uma língua entrou em ação como discurso. Benveniste ampliou esses estudos, mas essa indagação ainda permanece. “Benveniste reconhece de fato que as duas ordens (o semiótico e o semântico) permanecem separadas e incommunicantes, de modo que nada permite, na teoria, explicar a passagem de uma a outra” (AGAMBEN, 2005, p. 67). Agamben acredita que a sua teoria da infância tenta responder esse problema, pois ela se situa exatamente nesse hiato. “Na medida que possui uma infância, em que não é sempre já falante, o homem não pode entrar na língua como sistema de signos sem transformá-la radicalmente, sem constituí-la como discurso” (AGAMBEN, 2005, p. 68). O semiótico e o semântico (ou a língua e o discurso) são os dois limites que definem a infância e são definidos por ela.

Nesse espaço vazio o homem se arrisca sem uma gramática, construindo a experiência enquanto infância. Sabe-se que o homem se constitui através da linguagem, porém a linguística não aponta um início cronológico para ela. Esse início intui uma infância da linguagem que, no entanto, não é pré-subjetiva nem pré-linguística. Na verdade, infância e linguagem parecem “remeter uma à outra em um círculo no qual a infância é a origem da linguagem e a linguagem a origem da infância”. (AGAMBEN, 2005, p. 59) À medida que transforma o que seria uma pura língua em discurso, o homem se expropria da infância, mas não de forma definitiva. Ele pode resgatá-la a qualquer momento, como abordado anteriormente.

Em *O Menino e o Mundo*, Cuca, o menino do título, se lança em uma aventura onde a gramática não está presente. Ele se lança exatamente no vazio entre língua e discurso. Ele

vive a infância enquanto experiência. Sua experiência, o que a constitui, está no espaço vazio, na descontinuidade entre língua e discurso que é anterior à palavra.

Na primeira cena do filme temos o menino num espaço vazio (a folha em branco). Aos poucos, alguns elementos vão sendo adicionados. O menino se constitui nos traços do desenho. Ele observa uma pedra colorida no chão. Os sons que ele produz com sua voz são da ordem daqueles impossíveis de escrever, mas para os propósitos deste trabalho, é possível associá-los com reações e emoções. Os primeiros sons são de espanto. Como se estivesse vendo aquele objeto pela primeira vez. Em seguida aparecem uma borboleta e um pintinho e sua reação vocal é parecida. Ele então encontra um balde e o coloca na cabeça (para que mais serviria um balde?). Ele logo percebe que sua voz ressoa lá dentro e passa a gritar. Ele também brinca com o som da sua voz.

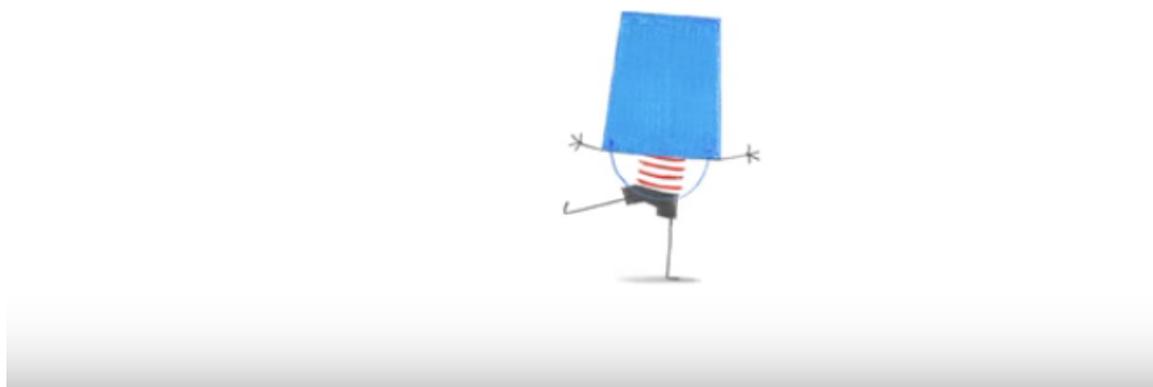


Figura 54 O menino brinca com sua voz dentro do balde.

Um animal aparece e ele o abraça produzindo um som de felicidade (risada). Cuca então se propõe a uma nova aventura, atravessa um riacho e começa a ficar ofegante. Ele produz seu primeiro fonema (bu) com o objetivo de espantar as borboletas que repousavam num canteiro de flores. Seu jardim vai se tornando cada vez mais complexo, cheio de formas e cores e ele segue observando, se espantando e se maravilhando com tudo que encontra. O mundo de Cuca é constituído por cores e elementos orgânicos, sua vida parece ser naturalmente feliz.



Figura 55 Ele passa a experimentar um mundo cheio de cores e movimento.

Ele acaba subindo até as nuvens no céu (tudo em volta fica branco novamente). Ele expressa através da voz seu contentamento em poder brincar e pular em uma nuvem. Lá do alto ele vislumbra, em meio à neblina, um mundo bem diferente do seu, todo cinza e homogêneo. Um vento forte então bate e o faz cair, suas vocalizações agora demonstram medo. Ele volta ao lugar de onde partiu, ao lado da pedra colorida que parece emitir uma melodia. Ele então ouve um sino o chamando e se põe a correr emitindo suspiros de ansiedade. Era sua mãe que o chamava de volta para casa. Percebe-se que ele estava o tempo todo no seu quintal. A experiência da infância, no entanto, faz com que ele pareça descobrir tudo pela primeira vez. Agamben nomeou essa experiência de *experimentum linguae*:

Aquilo que no *experimentum linguae* se tem experiência não é simplesmente uma impossibilidade de dizer: trata-se, antes, de uma impossibilidade de falar a partir de uma língua, isto é, de uma experiência - através da morada infantil na diferença entre língua e discurso - da própria faculdade ou potência de falar.
(AGAMBEN, 2005, p. 15)

O quintal do menino é seu universo e ele é inesgotável. A cada dia uma experiência nova pode surgir dos elementos que sempre estiveram lá.

4.5 A CRIANÇA NEOTÊNICA

Nessa busca do menino pelo pai, em *O Menino e o Mundo*, o menino conhece o mundo mas também encontra a si mesmo. Do lixão, o menino e o jovem contemplam a destruição da natureza promovida pelo homem e suas máquinas. Atravessando o que restou da floresta, ele então vai ao encontro do idoso do início da jornada. Ele retorna à sua casa da infância, já abandonada, e ali lembra do dia que saiu de casa e se despediu da sua mãe, rumo à cidade grande. Antes de embarcar no trem, a mãe lhe dá um presente. Era o gorro colorido que vemos o jovem usar o tempo todo. É nesse momento que temos certeza de que o menino que acompanhamos até então não era uma criança, mas sim uma representação dessa infância que permaneceu com o personagem até sua velhice. Essa experiência que constituiu o personagem como sujeito e fez com que, diante de tantas violências que viu pelo mundo, continuasse vendo uma linha de fuga, uma possibilidade de resistência. Agamben fala desse “infantilismo obstinado”:

A criança neotênica, pelo contrário, estaria em condições de poder dar atenção precisamente àquilo que não está escrito, a possibilidades somáticas arbitrárias e não codificadas: na sua infantil onipotência, ela seria tomada de estupefação e ficaria fora de si, não, como os outros seres vivos, numa aventura e num ambiente específicos, mas, pela primeira vez, num mundo: ela estaria, verdadeiramente, à escuta do ser. E como a sua voz está ainda livre de toda prescrição genética, não tendo absolutamente nada para dizer ou exprimir, ela seria o único animal da sua espécie que, como Adão, seria capaz de nomear as coisas na sua língua. (AGAMBEN, 2012, p. 819)

O senhor idoso volta para casa e vê, nesse mundo distante da cidade grande, homens plantando seu alimento, como o pai fazia antes de partir. Lá também crianças tocam instrumentos e as notas coloridas produzidas por elas se juntam e formam um pequeno pássaro, semelhante ao que, na cidade, lutou bravamente contra o pássaro negro (representando um governo autoritário) e foi derrotado, porém, ao se desfazer, se transformou em pequenas esferas coloridas. Mais uma vez a voz da resistência se expressa através da música, uma linguagem que está além do sentido. Sobre a importância dessa criança que deveria persistir em cada um de nós, Agamben afirma ainda:

Em qualquer parte dentro de nós o distraído rapazinho neotênico continua o seu jogo real. E é esse seu jogo que nos dá tempo, que mantém aberta para nós essa não latência inultrapassável que os povos e as línguas da terra, cada um a seu modo, se preocupam

em conservar e diferir – e em conservar apenas na medida em que a diferem. As diversas nações e as muitas línguas históricas são as falsas vocações com as quais o homem tenta responder à sua insuportável ausência de voz; ou, se quisermos, as tentativas, fatalmente condenadas ao fracasso, de tornar apreensível o inapreensível, de tornar adulta a eterna criança. (AGAMBEN, 2012, pos. 843)



Figura 56 No final, a esperança reside na infância.

A última cena do filme sintetiza a teoria de Agamben e Pascoli sobre a infância e sua relação com o tempo e a história. O jovem embarca no trem, já usando o gorro colorido, e olha pela janela a natureza da sua casa no campo. No meio de tudo está o menino olhando para ele. À medida que o trem avança o menino desaparece, se esvaindo no ar, como uma memória mas também como se afirmasse que ele não pertence àquele lugar. A infância não pertence a nenhum lugar e a nenhum tempo.

Enquanto isso, o personagem está na casa que viveu no início do filme, já bem desgastada pelo tempo. Ele tem nas mãos o gorro colorido, que coloca na cabeça, a foto dos pais que devolve para a parede de onde a havia retirado e o manto colorido confeccionado pelo jovem na fábrica, que ele veste.



Figura 57 O senhor veste os acessórios do jovem.

Os três (criança, jovem e idoso), nesse momento são um só. É a representação gráfica da intersecção dos três personagens. Têm-se aqui o tempo “caiológico” de Agamben. Não existe um fim nessa jornada, nem um início. Assim como a infância e a linguagem não podem ser definidas pela noção de tempo e história tradicionais. O senhor observa o sítio: tão colorido quanto vimos no início do filme, os homens trabalhando nas plantações enquanto as crianças brincam, fazendo música e juntando suas vozes para formar o pássaro colorido que provavelmente enfrentará muitas lutas no futuro. A infância está ali, é através dela que ele vê e ouve o mundo. Essa cena poderia ter sido inspirada pela fala de Pascoli:

Não é a idade madura que impede de se escutar a vozinha da criança interior, aliás, talvez a convida e estimula a escutá-la na penumbra da alma, quando o ruído da juventude já foi embora. E se os olhos, com os quais miramos para fora de nós, não conseguem mais ver, então, o velho vê somente com aqueles grandes olhos que estão no seu interior, e não tem diante de si outra coisa a não ser a visão que teve quando menino, que é normalmente a mesma de todas as crianças. (PASCOLI, 2015, p. 11)

O senhor então vai em direção a uma grande árvore, mas se distrai com uma pedra colorida no chão. Ele cava e encontra a lata que contém as vozes do pai e da mãe, naquela mesma melodia que o acompanhou toda a vida. Ele senta sob a sombra da árvore, abre a lata, ouve e é imediatamente transportado ao momento em que, juntos, o pai, a mãe e o menino plantam uma semente, dessa árvore que agora está grande e frondosa. Eles brincam e riem, felizes. Ele se aconchega então no colo da mãe enquanto o pai o acaricia. Dali a imagem se transforma nas mesmas figuras caleidoscópicas do início. Essa cena pode ser uma memória, o

início, o fim ou o meio da jornada. Assim como para a criança neotênica (AGAMBEN, 2012) ou para o menininho (PASCOLI, 2015), “para essa criança, trata-se de não se recordar verdadeiramente de nada, de nada que lhe tenha acontecido ou se tenha manifestado, mas que, no entanto, enquanto nada, antecipa toda a presença e toda a memória” (AGAMBEN, 2012, pos. 828).

Tendo conhecido o mundo, o que sobrou para esse personagem foi a experiência mais cotidiana, mas ao mesmo tempo carregada de poesia. Aquela que só consegue ouvir quem se transporta para a infância, pois o tempo cronológico emudeceu as vozes. O artista precisa buscar essas vozes mudas e ver o mundo através dos olhos de uma criança, pois “a matéria prima da arte, da poesia [...] não está numa transcendência, num sublime, mas está ao redor do próprio poeta” (PASCOLI, 2015, p. 73).

5 A VOLTA AO INÍCIO

Essa jornada teve início a partir da identificação de obras cinematográficas até então chamadas de pós-fonocêntricas pela autora. Esses filmes retiravam a fala da posição central na narrativa através de algumas estratégias que passavam por uma ligação com política, estética e cultura surda. A partir de então, se percebeu que existem conceitos distintos de fala e voz e que a segunda nem sempre está ligada ao significado. Descobriu-se, a partir do encontro com autores como Mladen Dolar e Giorgio Agamben, uma dimensão não-fonocêntrica da voz que está além do sentido e da materialidade. Notou-se, no entanto, que os trabalhos acadêmicos na área dos estudos fílmicos versam, na sua maioria, sobre qualidades semânticas e estéticas da voz e do som. Optou-se, então, por desenvolver a tese a partir dessa noção de voz que se decidiu chamar de neotênica.

O primeiro passo nesse caminho foi compreender a evolução da voz no cinema a partir de um breve histórico que tratou da transição do cinema mudo ao falado e, a partir daí, como o desenvolvimento tecnológico foi alterando a presença da voz dos atores e sua relação com o espectador. As tecnologias discutidas que influenciam diretamente na performance vocal dos atores não são apenas aquelas do som, mas também as que permitiram mobilidade de câmera e outros equipamentos e a consequente evolução da linguagem cinematográfica.

Partiu-se, então, para uma análise das possíveis trajetórias da voz no cinema num contexto não-fonocêntrico. Essas possibilidades elencadas foram acompanhadas de análises de alguns filmes. A voz silenciosa traz o contexto da psicanálise em que o não dito tem especial relevância e a relação entre voz e morte. No primeiro caso as teorias de Lacan sustentaram a análise da série *Wanderlust* (2018) e no segundo as de Agamben suportaram a análise dos filmes *Amor* (2012) e *A Garota Ideal* (2007). Essa possibilidade traz uma dimensão em que o silêncio não é ausência de voz, portanto independe de uma materialidade sonora.

Outra possibilidade é a voz acusmática, conceituada por Michel Chion, que traz uma noção de voz sem corpo. O filme analisado *Ela* (2013) evidencia a impossibilidade do que Dolar chama de desacusmatização, que é atribuir um corpo à voz. Zizek vai além e diz que a voz nunca pertence a um corpo. Dessa forma, conclui-se que a voz não é necessariamente ligada à materialidade do som, como afirmado anteriormente e nem de um corpo.

A voz sinalizada traz uma visão da linguagem a partir surdez proposta por Jonathan Rée e coloca a sinalização como uma voz. Uma voz que está dissociada do som porém ancorada no corpo. A partir do filme *Um Lugar Silencioso* (2018) percebe-se que essa voz também tem

uma dimensão que transcende o sentido, o indizível está presente também nela. A última possibilidade apresentada foi a voz como som. Através da análise dos filmes *Bastardos Inglórios* (2009) e *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (1977) e dos conceitos de Chion, Dolar e Connor discute-se os ruídos produzidos pela voz como a risada ou o gaguejar e como eles trazem uma dimensão da voz que não pode ser dita, pois, assim como as anteriores, está além do sentido.

Depois de apresentar essas trajetórias alternativas da voz, partiu-se para a jornada mais importante, a de descobrir o mundo pelos olhos da criança no filme *O Menino e o Mundo* (2014) de Alê Abreu. Nela, discutiu-se como a animação pode ser considerada uma profanação segundo a noção de Agamben. Ela pode ser definida como uma forma de brincar da maneira que uma criança faria: como se estivesse vendo as coisas pela primeira vez, sem se prender aos usos já estabelecido dessas coisas. Descobriu-se que o filme foi feito seguindo essa filosofia, sem um roteiro escrito definido mas se guiando pelas crianças interiores dos criadores. Analisando a questão da criança e sua voz, se percebeu que o filme carrega semelhanças em relação a outros filmes latino americanos que possuem crianças como protagonistas segundo estudos recentes de Deborah Martin. Entre as semelhanças está uma tendência a colocar a criança como agente no filme e não como vítima. O tratamento da voz em *O Menino e o Mundo* passa a ser analisado, primeiramente pela sua maneira de falar e entender o mundo através da lalange e da glossolalia. São conceitos da psicanálise que vem falar sobre a voz como invocação e desejo, principalmente a voz da mãe. É também um jeito infantil de falar, uma língua que não é conhecida, nem estruturada. É, novamente, uma voz livre das amarras do significado.

Não teria como discutir o filme e sua relação com o fonocentrismo sem uma análise dos contextos políticos e sociais que ele aborda. Utilizou-se como base as noções de experiência e história de Agamben e estudos de autores latino americanos para discutir temas como o contraste entre campo e cidade, a globalização, o colonialismo, o consumismo e o capitalismo e suas consequências, entre elas, uma noção de progresso que esvazia e empobrece a experiência. Os governos autoritários também fizeram parte dessa discussão bem como a resistência a tudo que eles representam na forma de arte, no caso do filme, a música. A música traz a experiência da infância, aquela que remete também à noção de sobrevivência dos vagalumes de Didi Huberman, o resto que no filme está representado nas esferas que são vozes que tem a capacidade de se unir formando um lindo pássaro colorido pronto para lutar pelo que acredita. A escolha do diretor do filme não ser falado em uma língua conhecida, junto com os temas que levanta de um ponto de vista que não é o hegemônico faz com que *O Menino e o*

Mundo desconstrua os três preconceitos ocidentais apresentados por Derrida: o fonocentrismo, o logocentrismo e o etnocentrismo. A fala não é um elemento central do filme, já que não possui um sentido conhecido (fonocentrismo). Dessa forma, não é possível associar a língua a uma cultura específica. Saberes tidos como universais são questionados, a noção de progresso é um deles (logocentrismo) já que são apresentados de um ponto de vista que não é o que estamos acostumados (etnocentrismo).

Outra análise importante é a do tempo no filme. A narrativa não se constrói de forma linear já que se descobre que o menino, o jovem e o senhor são a mesma pessoa. Eles estariam em tempos cronológicos diferentes, mas no tempo do filme que se assemelha à noção de tempo cairológico de Agamben, eles coexistem. Esse tempo que é qualitativo, um momento em que a experiência ocorre é fundamental para entender o conceito de infância da linguagem, fundamental para formar a noção de voz neotênica que aqui se apresenta.

A infância da linguagem não é um momento que antecede a linguagem e que deixa de existir a partir do momento que a palavra se apresenta. As capacidades do homem chamadas de *phoné* e *logos* e que podem ser chamadas de voz e sentido ou língua e discurso não estão unidas, não há uma passagem natural entre uma e outra. Há um espaço, um vazio e é exatamente nele que a infância habita. Estar nesse espaço é construir uma experiência enquanto infância, é se lançar no mundo vendo e nomeando tudo pela primeira vez. Aquilo que não é possível dizer através de uma língua pois transcende o sentido e está na ordem da falta, do desejo pertence à infância da linguagem e esse é o lugar da voz neotênica.

É preciso ressaltar que o termo neotênico vem do grego *néos* (jovem) + *teínein* (estender). Na biologia, por exemplo, um animal neotênico ou que possui neotenia é aquele que mantém características de sua fase jovem enquanto na fase adulta (o axolote é um desses animais). As semelhanças com a biologia, no entanto, neste trabalho, se limitam ao uso do termo já que a infância como vista aqui não pode ser referida como uma fase ou intervalo delimitado pelo tempo cronológico.

Essa noção de voz se forma então, primordialmente, a partir do conceito de voz como *objeto a* de Lacan que a atrelou à infância na *lalangue* e na *glossolalia*, nas discussões de Dolar que a partir de Lacan e Derrida identifica a existência de uma dimensão não-fonocêntrica da voz e nos conceitos de criança neotênica e infância da linguagem de Agamben. A potência política dessa voz está explicitada na possibilidade de desconstrução dos preconceitos apontados por Derrida: o fonocentrismo, o logocentrismo e o etnocentrismo e na profanação, que segundo Agamben é tarefa da infância. A ligação dessa voz com a arte vem a partir de Pascoli e seu menininho que vê poesia em todo lugar.

A voz neotênica, então, remete à infância da linguagem. É uma dimensão da voz que está localizada num hiato entre língua e discurso. Dimensão, pois ela é o resto, o que sobra quando nos desfazemos do sentido e da materialidade. É o espaço vazio, do indizível, da falta, ela que está atrelada ao desejo. É a experiência enquanto infância, é responder a uma invocação para olhar o mundo como se fosse a primeira vez. *Neo* também significa novo, então essa voz nos leva a abandonar o conhecimento e mergulhar no desconhecido e dessa forma permitir que o menininho que sempre esteve ali se manifeste.

A voz neotênica nos mostra que quando falamos de magia no cinema ela está muito além de uma simples ilusão de movimento, ela age no que não podemos ver nem ouvir pois está além dos sentidos (por isso oculta). Quando assistimos um filme mergulhamos também nós no vazio e seguimos nosso menininho em uma *jornada-experiência*. Desenterramos nossa *lata-memória* para ouvir *sons-afeto*. Desenhamos um mundo a partir *traços-gestos* em uma *tela-imaginação*.

Ao concluir esse trabalho, o fazemos afirmando que ele não tem fim. Assim como a voz neotênica, esse estudo pretende estar no lugar de possibilidades infinitas da infância. Renovando-se a cada olhar e contribuição que possa encontrar no caminho. Sabendo-se apenas uma esfera em uma folha em branco, pronta para se juntar a todas as outras que, mesmo ocultas, seguem resistindo.

6 REFERÊNCIAS

A **GANGUE**. Direção: Myroslav Slaboshpytskyi. Garmata Film Production. Ucrânia, 2014.

A **GAROTA Ideal**. Direção: Craig Gillespie. MGM. EUA, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **A linguagem e a morte**: um seminário sobre o lugar da negatividade. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: O arquivo e a testemunha [Homo Sacer, III] (Coleção Estado de Sítio). Tradução de Silvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008. Versão Kindle.

AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da prosa**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. Versão Kindle.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História**: destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. **Notas sobre o gesto**. Artefilosofia, n.4. <https://bibliotecadafilo.files.wordpress.com/2013/10/6-agamben-notas-sobre-o-gesto.pdf> Ouro Preto: IFAC, 2008. Acesso em 27 de março de 2019.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução de Silvino José Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

ALTMAN, Rick. **The sound of sound**. Vol 21, Cineaste, 01-01-1995. p. 68.

AMOR. Direção: Michael Haneke. Les Films Du Losange. França, 2012.

ARISTÓTELES. **The Basic Work of Aristotle**. Nova York: Modern Library, 2001.

BARSOTTI, Paulo. PERICÁS, Luiz Bernardo. **América Latina**: história, idéias e revolução. São Paulo: Xamã, 1998.

BARTHES, Roland,. **O grão da voz**: entrevistas 1962-1980. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASTARDOS Inglórios. Direção: Quentin Tarantino. Universal Pictures. EUA, 2009.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas II: **Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução de Marcos Vinícius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades, 2002

BÍBLIA, A. T. Gênesis. In: **Bíblia Sagrada**. Tradução de CNBB. São Paulo: Editora Canção Nova, 2010.

BUBNIAK, Fabiana Paula. **Cinema Surdo: uma poética pós-fonocêntrica**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem). UNISUL, 2016.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: História de deuses e heróis**. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2018.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

CARNEIRO, Gabriel. SILVA, Paulo Henrique. **Animação Brasileira: 100 filmes essenciais**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

CARREIRO, Rodrigo (org.). **O Som do Filme: uma introdução**. Curitiba: Editora UFPR, 2018.

CARREIRO, Rodrigo. **Um lugar silencioso e o som como protagonista**. In: Anais de Textos Completos do XXII Encontro SOCINE. São Paulo: SOCINE, 2018. p. 933-938

CARRIÈRE, Jean-Claude. **Linguagem Secreta do Cinema**. São Paulo: Editora Singular, 1994.

CASTRO, Edna. **Campo do desenvolvimento, racionalidade, ciência e poder**. In: FERNANDES, Ana Cristina; LACERDA, Norma; PONTUAL, Virgínia (org.). **Desenvolvimento, planejamento e governança: expressões do debate contemporâneo**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2015.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. **Crítica de la razón latinoamericana**. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2011.

CAVALCANTI, Alberto. **Sound in Films**. In: Weis, Elizabeth. **Film Sound: Theory and practice**. New York: Columbia University Press, 1985.

CHION, Michel. **Audio-Vision: Sound on Screen**. New York: Columbia University Press, 1994.

CHION, Michel. **The Voice in Cinema**. New York: Columbia University Press, 1999.

CONNOR, Steven. **Beyond Words: Sobs, Hums, Stutters and Other Vocalizations**. London: Reaktion Books, 2014.

CONNOR, Steven. **Dumbstruck**. New York: Oxford University Press, 2000.

COUTINHO, Roberta. **Por uma escuta do silêncio: o estilo sonoro de Lisandro Alonso**. In: Anais de Textos Completos do XXII Encontro SOCINE. São Paulo: SOCINE, 2018. p. 921-926.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobreprácticas y discursos descolonizadores**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Silvino Santiago. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DOLAR, Mladen. **A Voice and Nothing More**. Londres: The MIT Press, 2006.

ELA. Direção: Spike Jonze. Annapurna Pictures. EUA, 2013.

FILME de Papel. Making Of Completo PARTE 1 de 2. 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tKwWkYL8aMs&list=PL6vcHC5AoV_7tHmjz7chKdkBSuOfvsAG3&index=2&t=0s

GALEANO, Eduardo H. **As veias abertas da América Latina**. 36. ed. Tradução de Sergio Faraco. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

GRAÇA, Marina Estela. **Entre o Olhar e o Gesto: Elementos para uma poética da imagem animada**. São Paulo: Ed. Senac, 2006.

HARBORD, Janet. **Ex-centric Cinema: Giorgio Agamben and Film**. London: Bloomsbury, 2016. Versão Kindle.

JAMESON, Fredric. **A cultura do dinheiro**: ensaios sobre a globalização. Petrópolis: Vozes, 2001.

HIRSCH, Foster. **A Method to Their Madness**. Cambridge: Da Capo Press, 1984.

KOZLOFF, Sarah. **Overhearing Film Dialogue**. Los Angeles: University of California Press, 2000.

LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005.

LUZES da Cidade. Direção: Charles Chaplin. Charles Chaplin Productions. EUA, 1931.

MALISKA, Maurício Eugênio. **Glossolalia**: Polifonia e Polirritmia Vocal. *Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação*. Blumenau, v. 4, n. 2, p. 248-257, mai./ago. 2010.

MARTIN, Deborah. **The Child in Latin American Films**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2019.

MILLER, Jacques-Alain. **Jacques Lacan e a voz**. Tradução de Lourenço Astua de Moraes e Renata Ceccheti. *Opção Lacaniana online nova série*, Ano 4, Número 11, julho 2013

MILLER, Jacques-Alain. **Matemas I**. Tradução de Sergio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

NANCY, Jean-Luc. **Vox Clamans in Deserto**. *Caderno de Leituras* n. 13. <http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/cad13.pdf> Chão da Feira: 2015. Acesso em 12 de maio de 2019.

NOIVO Neurótico, Noiva Nervosa. Direção: Woody Allen. Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions. EUA, 1977.

O GRANDE Ditador. Direção: Charles Chaplin. Charles Chaplin Productions. EUA, 1940.

O MÉDICO e o Monstro. Direção: Rouben Mamoulian. Paramount Pictures. EUA, 1931.

O MENINO e o Mundo. Direção: Alê Abreu. Filme de Papel. Brasil, 2014.

PASCOLI, Giovanni. **O Menininho:** pensamentos sobre a arte. Tradução de Patricia Peterle. São Paulo: Rafael Zamperetti, 2015.

PIRONDI, Leonardo. A Voz da Animação - Alê Abreu. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XWBzpUqDn4A&list=PL6vcHC5AoV_7tHmjz7chKdkBSuOfvsAG3&index=17&t=1s

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. **O desafio ambiental.** Rio de Janeiro: Record, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado.** Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2012.

RÉE, Jonathan. **I See a Voice: Deafness, Language and the Senses: A Philosophical History.** New York: Henry Holt and Co, 1999. Versão Kindle.

RIST, Gilbert. **Le development: Histoire d'une croyance occidentale.** Paris: Presses de Sciences Po, 2001.

SALECL, Renata. ŽIZEK, Slavoj. **Gaze and Voice as Love Objects.** Londres: Duke University Press, 1996.

SANTIAGO, Silviano. **Dicionário de Derrida.** Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1976.

SANTOS, Boaventura de Sousa. MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul.** Revista Lusófona de Educação. Coimbra: Almedina, 2009.

SCARLATO, Francisco Capuano (Org.). **O novo mapa do mundo: globalização e espaço Latino-Americano.** 2. ed. São Paulo: Hucitec, ANPUR, 1994.

SHOHAT, Ella. STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica: Multiculturalismo e Representação.** Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Leonardo Nóbrega da. **A produção do conhecimento e seus lugares de enunciação: considerações em torno do pós-colonialismo, decolonialismo e epistemologias do Sul.** Revista Enfoques (Rio de Janeiro), v. 1, p. 49-64, 2015.

SMITH, Jacob. **Vocal Tracks: Performance and Sound Media**. London: University of California Press, 2008.

TEMPOS Modernos. Direção: Charles Chaplin. Charles Chaplin Productions. Estados Unidos, 1936.

UFPRTV. Papo no Café - Alê Abreu. 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7rwXWQ0uTu8&index=17&list=PL6vcHC5AoV_7tHmjz7chKdkBSuOfvsAG3

UM LUGAR Silencioso. Direção: John Krasinski. Paramount Pictures, 2018.

VILLAÇA, Mariana Martins. “**America Nuestra**”: Glauber Rocha e o cinema cubano. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 44, n. 22, p. 489-510, 2002.

VORCARO, Angela. CATÃO, Inês. **Invocação e endereçamento: sobre a sustentação teórica de uma práxis com o infans**. In: MALISKA, Mauricio Eugênio. *A voz na psicanálise: suas incidências na constituição do sujeito, na clínica e na cultura*. Curitiba: Juruá, 2015.

WANDERLUST. Direção: Luke Snellin. BBC. Reino Unido, 2018.

WHITTAKER, Tom. WRIGHT, Sarah. **Locating The Voice In Film**. New York: Oxford University Press, 2017.

ANEXOS

ANEXO A – Currículo Lattes