

A Voz Neotênica: Possibilidades de voz não-fonocêntrica no cinema

Fabiana Paula Bubniak

Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil
fabibubniak@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6521-7743>

RESUMO Este artigo se situa no campo dos estudos da linguagem e propõe a existência de uma voz neotênica no cinema. Após uma revisão da literatura que trata de noções de voz, fala e silêncio, são discutidos conceitos de Jacques Derrida, Aristóteles, Steven Connor, Mladen Dolar e Jonathan Rée, bem como a definição de voz na psicanálise com base nas teorias de Jacques Lacan. A partir do conceito de infância da linguagem de Giorgio Agamben e de neotenia, torna-se possível conceituar a voz neotênica. Esta emerge quando se transcende o sentido (*logos*) e a materialidade (*phoné*), situando-se num hiato entre a língua e o discurso. A possibilidades dessa voz no cinema é explorada através da análise dos filmes *Amor* (2012) de Michael Haneke, *Ela* (2013) de Spike Jonze, *Um Lugar Silencioso* (2018) de John Krasinski, *Bastardos Inglórios* (2009) de Quentin Tarantino e *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (1977) de Woody Allen.

PALAVRAS-CHAVE Cinema; voz; linguagem; infância; fonocentrismo.

Introdução

Esse artigo se localiza no campo dos estudos da linguagem. Através de uma revisão de literatura e de análises fílmicas, ele propõe a existência de uma voz que está descolada do sentido e da estética. Essa voz é denominada de voz neotênica. Para chegar nesse conceito, inicialmente se discute noções como silêncio, voz e fala. Investiga-se de que forma elas se diferenciam e se tangenciam, suportando a discussão através de exemplos do cinema. O artigo reenquadra, assim, esta temática sob um ponto de vista pouco abordado no campo, nomeadamente, a análise da voz para além de diálogos e efeitos de sentido. Os trabalhos acadêmicos que abordam o cinema, em sua maioria, tendem a se desenvolver a partir de aspectos narrativos ou da imagem. Existe, também, uma tendência a acreditar que uma análise imagética seria mais complexa, enquanto a do diálogo não demandaria um maior aprofundamento. Esse trabalho

propõe um olhar para além de questões estéticas e do código verbal contido na voz. Ele pretende, portanto, contribuir para uma nova relação entre cinema e linguagem a partir de teorias estéticas, filosóficas e psicanalíticas voltadas à análise fílmica.

A literatura aqui explorada passa por autores que discutem a linguagem, como Jacques Derrida (1973), Aristóteles (2001), Steven Connor (2014), Mladen Dolar (2006) e Jonathan Rée (1999). Para estudar a materialidade da voz, recorre-se à teoria psicanalítica de Jacques Lacan (Miller, 2013). A diferenciação entre voz e sentido leva à noção de infância da linguagem de Giorgio Agamben (2005) e ao conceito de neotenia. Dessa forma chega-se, então, à voz neotênica, a qual será apresentada através de breves análises fílmicas que apontam possibilidades dessa voz no cinema. Os filmes analisados são *Amor* (2012) de Michael Haneke, *Ela* (2013) de Spike Jonze, *Um Lugar Silencioso* (2018) de John Krasinski, *Bastardos Inglórios* (2009) de Quentin Tarantino e *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (1977) de Woody Allen.

Voz, fala e silêncio

É possível encontrar, no senso comum, conceitos para voz, fala e silêncio. No entanto, uma análise mais criteriosa leva a perceber que tais conceitos não são fechados. Surgem questionamentos como: se toda voz implicaria som, se voz e fala seriam conceitos equivalentes e se a definição de silêncio seria realmente a ausência total de som.

Rodrigo Carreiro (2018) e Roberta Coutinho (2018), por exemplo, abordam o silêncio de maneiras diferentes. Ele cita um silêncio que é central na obra e que é construído sonoramente. Ao analisar *Um Lugar Silencioso* (2018), Carreiro afirma que existe uma impressão de silêncio acentuada pelos contrastes no desenho sonoro da obra:

Nos momentos em que a ação dramática é tensionada, os sistemas digitais são capazes de responder com sons ensurdecadores, 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, 937)

Já Coutinho analisa o estilo sonoro do diretor argentino Lisandro Alonso e afirma que o silêncio não se define pela ausência de sons, já que tal fenômeno é fisicamente impossível, mas é possível ter essa sensação através da construção de ambientes sonoros:

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 2018b, 923)

Em ambas as análises, a construção do silêncio passa pela ausência de uma voz conectada ao sentido. Torna-se fundamental, então, investigar também o conceito de voz nesse trabalho.

Segundo Aristóteles (2001), a voz é emitida por algo que possui uma alma. Outros sons produzidos por humanos ou animais não seriam considerados voz, pois “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, 8). Essa definição da voz intimamente ligada a um significado é a mais comumente utilizada até hoje. No entanto, vários autores contestam essa definição, como Jonathan Rée (1999), que escreve sobre a filosofia da linguagem a partir da surdez. Para ele, a noção de que a voz está intimamente ligada à existência de “uma alma, espírito ou subjetividade interior” (Rée 1999, 270) é um preconceito metafísico. Ele parte do estudo das línguas de sinais que, gramaticalmente, possuem a mesma estrutura das línguas orais para afirmar que a linguagem não é expressa de apenas duas formas: a fala, que envolve tempo, mas não espaço e a escrita, que envolve espaço e não tempo. As línguas de sinais envolvem espaço e tempo e podem também ser consideradas falas.

Outros autores partem de Derrida e de seu conceito de fonocentrismo para discutir a noção de voz. Mladen Dolar (2006) acredita que o preconceito fonocêntrico citado por Derrida em *Gramatologia* (1973)

não dá conta de toda a questão metafísica da voz, pois existe também uma dimensão da voz que não pode ser reduzida à presença ou sentido. É dessa dimensão não-fonocêntrica da voz que trataremos neste trabalho. Para Dolar, a voz é justamente o que sobra quando nos desfazemos do sentido:

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 dito. (Dolar 2006, 15)

O que sobrevive ao sentido pode ser chamado de dimensão estética da voz. Para Dolar, entonação, sotaque e timbre seriam maneiras de identificá-la. Já para Jean Luc Nancy, a voz pode ser música e “a música é em primeiro lugar uma desterritorialização da voz, que cada vez menos se torna linguagem...” (Nancy 2015, 10). Quando se assiste a um filme em uma língua desconhecida e sem nenhum tipo de tradução, por exemplo, é possível perceber essas características da voz que antes eram eclipsadas pelo sentido, o ritmo e a melodia, por exemplo, 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 sintonizados com sua poética material e seus ritmos desconhecidos. (Whittaker e Wright 2017, 04)

Contudo, é na psicanálise, principalmente nas teorias de Jacques Lacan, que se encontra um estudo mais aprofundado da voz além do sentido. Lacan traz uma voz que sugere uma falta, já que, na psicanálise, tudo que é dito é assombrado pelo que não o é. É nesse espaço vazio do indizível que a voz habita. O que é comunicado não é feito através de palavras, mas do desejo e o este não se alinha com o sentido, mas sim com a falta dele, como diz 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, 251)

A voz, portanto, é causa de desejo e não pertence ao registro sonoro. A voz “não somente não é a fala, como em nada é o falar” (Miller 1996, 4). É possível chamar de voz “tudo aquilo que, do significante, não concorre para o efeito de significação” (Miller 1996, 7). A voz que se pretende conceituar aqui, portanto, não está atrelada ao sentido e nem depende de uma materialidade sonora.

As discussões que envolvem diferenciações entre voz e sentido levam ao debate sobre *phoné* e *logos*, capacidades que constituem o modo como a civilização ocidental construiu sua compreensão de si mesma. Estudiosos da linguagem discutiram exaustivamente a relação entre elas. Saussure, por exemplo, questionou o que permitiria dizer que uma língua entra em ação como discurso e o que separaria as duas coisas. Benveniste abordou o semiótico e o semântico e afirmou que as duas ordens eram indiscutivelmente separadas e que nada na teoria explicaria a passagem entre uma e outra.

É possível afirmar, portanto, que essas noções, apesar de frequentemente serem confundidas, não são intrinsecamente unidas. Existe um espaço na passagem entre elas que, para Giorgio Agamben (2005), é ocupado pela infância.

Infância da linguagem

Agamben acredita que sua teoria da infância da linguagem solucionaria essa discussão, já que ela se encontra nesse hiato entre voz e sentido (*phoné* e *logos*): “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, 68).

É sabido que o homem se constitui pela linguagem, mas não é possível marcar cronologicamente o seu início. Ele remeteria à uma infância da linguagem, entretanto não é possível afirmar que ela seja pré-subjetiva nem tampouco pré-linguística. 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, 59).

O conceito de infância tratado aqui, portanto, fala de um modo de pensar a linguagem, de uma experiência essencial para a constituição do sujeito que não está associada a um período cronológico, como afirma Agamben:

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, 59)

Quando se transforma a pura língua em discurso, a infância é expropriada, mas não definitivamente. O lugar da infância da linguagem pode ser acessado a qualquer momento durante a nossa vida e remete ao ato de experimentar o mundo como se fosse a primeira vez, como se fosse através dos olhos de uma criança. Agamben chama 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, 15)

Essa possibilidade de estar permanentemente na infância remete ao conceito de neotenia.

Neotenia

O termo neotênico vem do grego *néos* (jovem) e *teínein* (estender). Na biologia, um animal neotênico é o que mantém as características da fase jovem já na fase adulta. O axolote é um desses animais, uma espécie de salamandra que mantém durante toda sua vida brânquias externas, característica que é exclusiva da fase larval. Devido a essa característica especial, eles permanecem no ambiente aquático e não passam a viver na terra, como os outros da mesma espécie. *Axolote* (2009) é também o título de um conto do escritor argentino Júlio Cortázar publicado originalmente em 1952. Nessa narrativa, um homem passa de intrigado a obcecado por esses animais que vai observar todos os dias no aquário

de Paris. O personagem, inicialmente um observador dos exóticos animais, destaca algumas características que percebeu, como: “Os olhos dos axolotes me falavam da presença de uma vida diferente, de outra maneira de olhar” (Cortázar 2009, 162). Mais adiante ele nota ainda: “Sentia-me ignóbil diante deles; havia uma pureza tão espantosa nesses olhos transparentes” (Cortázar 2009, 163). Ele parece identificar a infância presente (e perene) no olhar do bicho que o observa também do outro lado do vidro. Ao final da obra, não é possível mais separar o animal do homem. Ambos, que pareciam seres tão distintos, encontram uma essência comum que, para Ana Carolina Cernicchiaro, é a incompletude “[n]a medida em que, como o *axolotl*, o ser humano não é ser completo, mas larva perene, um entre, cuja forma é a forma do inacabável, sem origem ou destino, é que ele já está desde sempre exposto ao devir” (Cernicchiaro 2013, 196). A incompletude remete novamente à falta, aquela que está ligada ao desejo (Lacan) e, portanto, também à noção de voz que transcende o sentido e a materialidade abordada anteriormente.

Voz neotência

A partir dessas discussões iniciais, é possível, então, delinear o conceito de voz neotênica que esse artigo apresenta. Ela é o que sobra quando transcendemos o significado e a estética e está localizada em um hiato entre a língua e o discurso. Ela é, portanto, da ordem da infância da linguagem. É uma dimensão não-fonocêntrica da voz que é passível de ser acessada a qualquer momento da vida, pois não pertence a um período cronológico específico.

Giovanni Pascoli, poeta italiano, em seu livro *O Menininho* (2015), discorre sobre a relação entre arte, infância e linguagem. Para ele, o poeta não inventa nada; ele descobre, assim 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, 23)

A arte é a possibilidade de revolução do tempo e da história através da infância, 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, 72). Para ouvir a voz do “menininho” (a criança) em cada um de nós é preciso acessar a voz neotênica. A seguir, a partir de análises de algumas obras cinematográficas, serão apresentadas possibilidades dessa voz no cinema.

Voz silenciosa

A linha que divide voz e silêncio pode parecer bem definida à primeira vista. A ausência de voz poderia ser considerada um silêncio absoluto (ligado à morte) enquanto a sua presença romperia o silêncio trazendo vida. No entanto, essas noções são mais difusas do que parecem, pois para Dolar “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 silêncio” (Dolar 2006, 13). Afinal, a voz mais poderosa, ainda que silenciosa, pode ser a interior e a voz neotênica pode ser encontrada nela.

Essa voz que não emite nenhum som e que está além do corpo é abordada por alguns autores. Para Agamben “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 produza ainda um evento determinado de significado” (Agamben 2006, 53). Ele chama essa expressão de “Voz” e a relaciona com o pensamento de morte, pois se encontra em uma dimensão negativa entre o não-mais (que seria a voz como som) e o não-ainda (que é o significado).

Amor é um filme de 2012, dirigido por Michael Haneke, que traz ligações evidentes entre a voz e a ideia de morte. A obra narra a história de um casal de idosos que vivem na França e se chamam Georges e Anne. Eles moram sozinhos em um apartamento e recebem esporadicamente a visita de sua filha que mora longe. Eles parecem ter uma vida bastante ativa, principalmente a nível cultural. Vão a concertos de música e possuem um piano em casa. Há uma mudança brusca no estilo de vida dos dois quando Anne sofre um derrame que a deixa com algumas sequelas na fala e também motoras. Georges luta para lidar sozinho com os cuidados da mulher e um clima sombrio invade a residência.

O filme inicia com a invasão do apartamento pelos bombeiros. É possível sentir o cheiro de decomposição mesmo com o quarto lacrado. No

quarto está Anne, preparada para seu velório. Anne está morta. Tudo que a história contará a partir desse momento não altera esse fato.

O momento que alterou suas vidas para sempre aconteceu no café da manhã. Anne está preparando ovos para o marido, vai até a mesa e se senta. Ela tem o olhar vazio e não esboça nenhuma reação. O marido demora a perceber que algo está errado, pois estava distraído ao telefone. Anne está ausente, apenas seu corpo está ali.

Dias depois, ela retorna do hospital em uma cadeira de rodas e faz o marido prometer não a hospitalizar novamente e deixa claro que não quer discutir o assunto. Anne escolheu o silêncio. Seu destino se cumpre depois de que uma intervenção cirúrgica mal sucedida a deixa com a fala prejudicada. Sua saúde deteriora a cada dia e a dependência do marido só aumenta. Certo dia, a filha do casal vem fazer uma visita e tudo parece correr bem enquanto ela fala sem parar de assuntos aleatórios e a mãe, deitada na cama, permanece em silêncio. Tudo muda quando Anne tenta falar e só consegue articular algumas palavras soltas e aparentemente sem sentido. Ela está agora no lugar do querer-dizer e da impossibilidade de fazê-lo: a dimensão da morte segundo Agamben (2006).

A filha então fica transtornada: a morte iminente da mãe agora se apresenta para ela. Enquanto o silêncio era uma escolha, tudo parecia bem. À medida que a voz silenciosa se manifesta, a filha não reconhece mais a mãe. A falta de sentido revelou o indizível da morte.

O filme mostra como, à medida que a doença avança, o casal vai perdendo sua conexão. Nos raros momentos em que, através de uma música, Anne consegue dar sentido à sua voz, Georges reconhece a presença da mulher ainda ali. Os únicos sons que ela emite com frequência são urros de dor que fazem com que Georges atenda seu chamado, mesmo sem saber o que fazer para os silenciar. É a expressão (querer-dizer) do seu desejo de morte.

Em um dado momento, Anne resolve controlar a única coisa que ainda lhe resta e resolve parar de falar e de se alimentar. Anne escolheu a morte. Georges reluta em atender esse desejo, contratando enfermeiras e tentando manter alguma normalidade. Sua resistência vem da voz da consciência, essa voz silenciosa que é a mais alta de todas, segundo Dolar:

Poderíamos dizer que a figura da voz da consciência implica uma certa visão da moralidade, onde a cadeia significativa 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 ética. (Dolar 2006, 98)

Eventualmente, a voz da morte fala mais alto para Georges. Ele realiza o desejo de Anne a sufocando com um travesseiro. A morte sempre esteve ali e sua sombra nos acompanha desde o início do filme. Até o pombo que invade o apartamento precisa ser calado. O inevitável momento chegou. Finalmente, silêncio.

Voz acusmática

A voz acusmática é aquela cuja origem não podemos identificar ou que não é possível associar a um corpo. O termo vem dos acusmáticos, discípulos de Pitágoras que o ouviam falar atrás de uma cortina, de forma a que nada os distraísse do que estava sendo dito. Foi Michel Chion (1999) que aplicou o termo ao cinema. Em um filme, a voz acusmática pode ser aquela que está fora da tela, como um narrador que não possui um corpo, um personagem que ainda não se apresentou fisicamente ou um ser místico (a voz de Deus é acusmática por excelência). Dolar fala dessa característica superior da voz:

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, 62)

O cinema apresenta alguns personagens “acúsmetros” memoráveis como a mãe em *Psicose* (1960) ou o gênio do mal em *O Testamento do Dr. Mabuse* (1933). A tecnologia tem um papel importante na nossa relação com a voz acusmática. Os *gadgets* atuais de reprodução de som fazem com que essa voz faça parte do nosso cotidiano. Muitas vezes, o aparelho substitui a fonte invisível da voz.

É dessa maneira que funciona o filme *Ela* (2013) de Spike Jonze. A narrativa tem como cenário Los Angeles em um futuro próximo indefinido. Theodore Twombly é um escritor de cartas pessoais. Ele está passando por um divórcio e se interessa em adquirir um sistema

operacional que promete ser uma inteligência artificial autônoma e personalizada para cada usuário.

Na primeira cena, vemos Theodore fazendo uma declaração de amor a uma pessoa chamada Chris. Algumas pistas indicam que ele não é o remetente, como quando refere “50 anos de casamento” ou que se sente “a mesma garota de quando o conheceu”. Um contraplano revela o computador e percebemos que Theodore está escrevendo uma carta em nome de Loretta para Chris em comemoração de suas bodas de ouro. Um *travelling* pelo escritório revela que vários funcionários estão em suas mesas fazendo o mesmo: ditando cartas bastante pessoais para o computador (para a avó, amigos recém-casados, etc.). Nesse futuro, as pessoas terceirizam suas cartas pessoais. O que no início parecia ser um homem fazendo uma declaração de amor, logo dá lugar a um estranhamento. Quando sabemos que aquela fala não pertence àquele personagem, nos deslocamos do significado para o vazio da voz. Lembramos que aquela voz está sendo produzida por um corpo e, ainda que vejamos na tela as fotos do corpo que deveria estar dizendo aquelas palavras, é impossível associar-lhe a voz. E já não conseguimos ligá-la também a Theodore. O fenômeno que promove essa separação entre voz e corpo é o que Steven Connor (2000) denomina de “ventriloquismo moderno”. Mesmo detectando a frieza do ato de escrever cartas tão pessoais em nome de outros, percebemos que Theodore possui uma sensibilidade para assuntos amorosos. Não pelo que ele diz, mas pelo que ficou por dizer.

Atraído pelo anúncio de um sistema operacional que é “uma entidade intuitiva que o escuta, o compreende e o conhece”, Theodore adquire o produto. Com o intuito de personalizar o sistema, são lhe feitas algumas perguntas. A primeira é se ele se considera social ou antissocial. Theodore começa a desenvolver a resposta e é interrompido pelo sistema afirmando que detectou hesitação em sua voz. A resposta (o sentido) é irrelevante, pois o sistema avalia a forma como a pessoa responde. A última pergunta é “como é sua relação com sua mãe?”. Novamente hesitante a princípio, Theodore se põe a falar sobre suas frustrações e é mais uma vez interrompido pelo sistema. O que o este avalia é o que ele não está dizendo, como em uma sessão de psicanálise. A voz neotênica mais uma vez se manifesta.

Theodore é então apresentado a Samantha, seu novo sistema operacional. A voz dela tem qualidades bem mais humanas da que se espera da de um sistema (geralmente robótica): ela ri, suspira e pausa

para pensar antes de falar. Os dois desenvolvem, aos poucos, uma amizade, até certa noite em que Theodore chega em casa depois de um encontro frustrado. Ele acaba desabafando e Samantha resolve se abrir também. Ela diz que acha ter sentimentos, mas não sabe se eles são reais ou programação. Tem início então um momento de intimidade entre os dois, a tela fica completamente escura e apenas ouvimos o casal. Essa cena sugere que a relação dos dois excede a superficialidade dos corpos, indicando maior intimidade ou uma materialidade além do corpo produzida pela voz. Sobre essa materialidade, Dolar observa:

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 inerradicável. (Dolar 2006, 71)

Chion (1999) afirma que o acúsmetro no cinema está sempre procurando se fixar. Ele chama esse processo de dar um corpo à voz de *desacusmatização*. Depois de um tempo de relacionamento, Samantha decide fazer uma experiência com Theodore. Ela envia uma mulher a sua casa para emprestar o corpo para que os dois possam fazer sexo. Relutante a princípio, ele acaba aceitando. A mulher permanece muda, enquanto Theodore ouve Samantha no fone de ouvido. Theodore acaba interrompendo a cena, pois não consegue olhar nos olhos da mulher e dizer que a ama. Ele não consegue fazer a associação daquele corpo à voz de Samantha.

O processo de *desacusmatização*, para Dolar, “não funciona bem, a voz não se fixa no corpo” (2006, 61). Connor acredita que esse não pertencer a um corpo pode acontecer até com vozes que nunca foram acusmáticas, “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, 575). Slavoj Žižek vai além e afirma que a voz “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 dele” (2001, 58).

Dolar, então, põe em cheque o processo descrito por Chion. As tentativas de *desacusmatização* no cinema sempre seriam frustradas,

assim como foi pra Samantha, pois a voz sempre transcende o corpo. Ele afirma:

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 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 ventriloquismo. (Dolar 2006, 70)

Como a capacidade de aprender de Samantha é infinita, ela interage com vários outros usuários ao mesmo tempo e lê muito. Ela acaba revelando a Theodore que se relaciona romanticamente com outras 641 pessoas. Essa revelação abala a relação dos dois e eles têm, então, uma conversa definitiva. Samantha tenta descrever com palavras, mas tem muita dificuldade, pois está em um lugar além das palavras. Ela diz que ele só saberá se tiver a mesma experiência e descreve esse lugar da seguinte maneira:

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*, 1:51:40)

A personagem está no hiato entre a língua e o discurso, no lugar do indizível, na dimensão da voz que transcende o sentido: na experiência da voz neotênica.

Voz sinalizada

Durante muito tempo, os surdos, por não terem a capacidade de ouvir, foram privados também de participar do mundo da linguagem. Segundo 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” (1999, 1640). O fato de os surdos não falarem apenas por não ouvirem a linguagem falada, mas terem plena capacidade do seu

aparato vocal, fez com que pesquisadores se dedicassem a encontrar formas de fazê-los oralizar:

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”. (Rée 1999, 1468)

Durante o século xviii, a língua de sinais voltou a ser reconhecida e os surdos ganharam *status* na sociedade. Porém, no século xix, um retrocesso fez com que a língua de sinais fosse banida da educação de surdos. Ainda mais métodos de aquisição da fala foram criados utilizando, dessa vez, a nova tecnologia de captação de imagem em movimento: o cinema. Muito tempo depois, no século xx, pesquisadores comprovaram que a língua de sinais possui uma estrutura gramatical semelhante à das línguas faladas e assim ela pôde adquirir oficialmente o estatuto de língua. A diferença entre a audição e a visão não se provou tão relevante quanto se imaginava no estudo da linguagem. Mesmo com todo o avanço que os estudos surdos e da linguagem tiveram no século xxi, e ainda que se aceite atualmente que “o som é meramente algo auxiliar, um material que a linguagem usa e os sinais linguísticos [significantes] não são essencialmente fonéticos” (Dolar 2006, 18), a noção de que deve existir oralização sempre que uma mensagem importante é proferida ainda permanece nas nossas interações. Como afirmado anteriormente, a voz não é necessariamente sonora e a língua de sinais possui uma estrutura gramatical como as outras, portanto, é possível afirmar que existe uma voz sinalizada também. A existência de uma voz neotênica na voz sinalizada é o que será investigado a seguir.

Um Lugar Silencioso (2018), dirigido por John Krasinski, é um filme de *suspense* que retrata uma família vivendo em um cenário pós-apocalíptico que tenta sobreviver à ameaça de criaturas cegas que possuem uma superaudição e atacam ao ouvir o menor barulho. A família consegue permanecer em silêncio, principalmente por conseguir se comunicar em língua de sinais. A filha mais velha do casal, Regan, é surda e usuária de ASL (Língua de Sinais Americana). O silêncio no filme é uma construção de desenho de som, portanto é uma impressão de silêncio. O principal recurso utilizado é a escassez de voz sonora combinada a um

destaque, em termos de volume, dos ruídos. Esse não é o tratamento costumeiro dado ao som segundo 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, 923)

Um filme que possui poucos diálogos causa de imediato um estranhamento no espectador, acostumado a acompanhar a narrativa através deles. Os diálogos em *Um Lugar Silencioso* são em ASL com legendas, mas ainda assim são bastante escassos, pois os personagens procuram comunicar apenas o essencial. Na contramão da abordagem de Agamben (2006) sobre linguagem e morte, aqui o silêncio está relacionado à vida (sobrevivência). Em uma das primeiras cenas do filme, a tensão em que vivem os personagens é logo apresentada. Enquanto buscam provisões em uma loja abandonada, o filho mais novo surge com um foguete de brinquedo movido a pilhas. O *foley* aqui ganha um destaque muito maior do que num filme fonocêntrico. Ouve-se apenas os passos do garoto, ainda que eles não usem sapatos para evitar despertar o monstro. Algo que seria provavelmente inaudível em outras obras, aqui ganha um volume exagerado. A reação de todos é paralisar diante do pavor que aquele brinquedo possa fazer algum som. Uma reação parecida vai se repetir em outros momentos no filme e, porque não há gritos de terror, ela está toda contida no rosto dos personagens em *close up*.

A expressão facial, na língua de sinais, equivale a qualidades vocais como timbre, entonação, etc. É possível afirmar, portanto, que o resto da voz sinalizada (quando eliminado o sentido) está também no corpo. O *close up*, como afirma Jane Harbord, “reside ambivalentemente na codificação do corpo, oscilando entre descrição e imersão, uma celebração da superfície e um desejo agressivo de conhecer o outro” (Harbord 2016, 1783). No filme, sua ambivalência está na dimensão do sentido (pois faz parte da língua de sinais) e, ao mesmo tempo, representa o indizível, aquilo que o personagem é incapaz de falar.

Na última cena do filme, o contraste sonoro fica bem evidente. A criatura invade o porão e todo e qualquer movimento que ela faça produz um som alto (até o virar da cabeça). A comparação com as movimentações

da família, que se acostumou a se movimentar sem produzir nenhum som, acentua o contraste. Mãe e filha estão acudadas e parecem não produzir nenhum tipo de som, nem com a respiração. Elas se educaram para não produzir sons quando se comunicam ou se movem pela casa. Isso fica bem claro em uma cena anterior quando a mãe pisa, descalça, em um prego na escada e não esboça nenhuma reação sonora de dor. Seu rosto é que se contorce em um grito mudo, lembrando o quadro *O Grito* de Edvard Munch. Sobre ele, Dolar afirma que, por ser mudo, e ficando eternamente preso na garganta, sua ressonância é muito maior. Ele reflete 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 mais” (2006, 69). Pode parecer mais fácil para Regan permanecer em silêncio, mas na verdade seu desafio é ainda maior. Ela não ouve, portanto não tem noção dos sons que seu corpo possa produzir, pois “mesmo nas condições de privação sensorial radical, os sons do corpo, rangidos das articulações, rachaduras nos dentes, batidas do sangue bombeado, persistem e insistem” (Connor 2000, 265).

Um outro recurso de desenho de som utilizado pelo diretor é a alternância do ponto de escuta, pois em alguns momentos ouvimos o que Regan escuta: um silêncio absoluto. Não é uma estratégia realista, mas funciona esteticamente para o filme, evidenciando o contraste. O fato de Regan não ouvir funciona como uma vantagem, pois ela não se distrai com os sons aterrorizantes da criatura. Ela consegue focar nas informações visuais do ambiente e traçar uma estratégia a partir do que vê. Regan já sabe que a criatura ficou momentaneamente impotente quando foi atingida pelas frequências agudas emitidas pelo seu aparelho auditivo e, dessa forma, resolve neutralizá-la usando o microfone do pai para amplificar o som. A estratégia funciona e a criatura distraída é abatida pelo rifle da mãe. Entretanto, elas conseguem observar na câmera de segurança que muitas outras se aproximam. Sem dizer nada, nem oralmente, nem através de sinais, mãe e filha traçam um plano juntos apenas com olhares. A garota coloca o microfone no volume máximo enquanto a mãe engatilha o rifle.

As duas possuem uma conexão tão estreita nessa cena que parecem se comunicar telepaticamente. Todas as trocas entre elas transcendem qualquer língua, no que se aproximaria de um transe místico. As interações dessa ordem apresentam uma voz do corpo que é superior ao discurso articulado por uma língua, como observa 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 mística. (Connor 2000, 1579)

O filme termina com a indicação de que a família conseguirá sobreviver não só porque domina a língua de sinais da filha surda, mas porque se encontram em um lugar comum que transcende qualquer língua (e o sentido): o da voz neotênica.

Voz com som

Existe outra relação que vale ser investigada no âmbito desse trabalho: as noções de voz e som. Se tomarmos a definição de voz tradicional como uma emissão sonora, é possível afirmar que o que a diferencia de outros sons produzidos pelo corpo é o significado. É fato que, quando ouvimos vozes misturadas a outros sons, o primeiro foco será tentar entender o que elas dizem, como observa 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 voz. (Chion 1999, 5)

Esse privilégio da voz como sentido acaba relegando outros sons, como tosse, suspiro e risada, a uma categoria inferior, não intencional e sem significado. Esses sons seriam acidentais, enquanto a voz seria intencional. Essa classificação, no entanto, despreza a possibilidade de intenção em uma tosse, para que a presença seja notada ou a não intencionalidade de algumas falas produzidas pelos gogos, por exemplo. Steven Connor também questiona essa diferenciação:

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 que faça parte do repertório da fala pode ser realmente apenas ruído, ou ser verdadeiramente sem sentido? (Connor 2014, 10)

Para Dolar (2006), alguns sons podem ser considerados pré-linguísticos, como a tosse por exemplo, e outros pós-linguísticos, como o canto, pois necessitam de um refinamento cultural. A risada, no entanto, pode estar em ambas as categorias:

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, 29)

Ao mesmo tempo que é um produto cultural sofisticado, a risada também tem seu lado animalesco e incontrolável. Jacob Smith (2008, 216) chama a risada incontrolável de “transbordamento”. Ela é algo que não consegue mais ser contido pelo corpo ou pelo sentido e a que é necessário dar vazão.

No cinema, a risada é sempre ambígua, pois ela faz parte da performance do ator, quase sempre planejada e ensaiada, mesmo aquela que deve parecer incontrolável. Para que ela imprima “incontrolável”, na verdade, é necessária muita técnica e controle por parte dos atores. Em uma cena do filme *Bastardos Inglórios* (2009) de Quentin Tarantino, um grupo, que pretende assassinar Hitler entra infiltrado, a convite de uma espiã alemã, em uma sessão de cinema. Hans Landa, coronel nazista, desconfia do grupo e decide conversar para investigar melhor. Ele pergunta à espiã porque sua perna está machucada e ela mente, dizendo que caiu escalando uma montanha, quando, na verdade, foi baleada em um confronto com soldados nazistas. Landa tem uma reação inesperada: ele começa a rir incontrolavelmente e de uma maneira tão exagerada que deixa a todos no evento sem reação. A performance do ator trouxe o animalesco e também a dimensão além da linguagem, da ordem do indizível. A risada é tão ambígua que os infiltrados não sabem se ele é apenas um personagem extravagante ou se realmente desconfia das suas intenções secretas.

Outro som que merece ser analisado aqui é o gaguejar, pois, assim como a risada, possui uma ambiguidade. Teorias afirmaram durante muito tempo ser um problema mecânico na emissão da voz, mas o gaguejar traz

também uma ansiedade. São dois impulsos agindo ao mesmo tempo: o de falar e o de não dizer. É como ter a intenção de falar, mas a voz ficar presa entre o som e o sentido ou em “uma lacuna entre o eu e sua voz” (Connor 2000, 21). Essa lacuna, como afirmado anteriormente, remete à voz neotênica. Os personagens de Woody Allen em seus filmes apresentam, com frequência, uma ansiedade, um nervosismo, que se traduz em gaguejar. Em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (1977), por exemplo, um casal conversa em seu primeiro encontro. Ambos hesitam e gaguejam bastante, enquanto procuram palavras. O diretor utilizou um recurso para expor essa lacuna entre o falar e o querer dizer: uma legenda na tela nos conta o que realmente os personagens gostariam de dizer. Eles conversam sobre a exposição de fotografia e frases como “um critério estético ainda não surgiu” é traduzida como “como será que ela é nua?” Ela pede para ele explicar melhor, enquanto está pensando que ele é muito inteligente porque usa palavras difíceis. O gaguejar é o indício de que existe um espaço entre o que se diz e o que se pensa, mas não se pode dizer, e a legenda possibilita que a dimensão do sentido da voz dê lugar à do indizível.

Considerações finais

As possibilidades de uso da voz no cinema analisadas aqui têm em comum uma dimensão que resta quando se elimina o sentido e a materialidade. Essa dimensão, que não é fonocêntrica, é chamada aqui de voz neotênica. Esse conceito surge a partir de estudos da linguagem que abordam a dicotomia *phoné* e *logos*. Teóricos da linguagem como Saussure e Benveniste constataram que a passagem entre um e outro não é direta, pois existe um espaço, um hiato, entre língua e discurso. Agamben acredita que esse espaço é ocupado pela infância da linguagem, que não é um período cronológico, mas um lugar, uma experiência que é possível ser acessada durante toda a vida do homem. Pascoli vem dizer que o poeta, o artista, precisa acessar esse “menininho”, essa maneira sempre nova de ver o mundo que está associada com a infância, a linguagem e a arte. Dolar, a partir do conceito de fonocentrismo de Derrida, traz a definição de dimensão não fonocêntrica da voz como um resto que transcende o significado e a estética. Lacan e Miller contribuem com a noção de voz da psicanálise que não está associada a um som, mas a uma falta, um desejo que nos invoca.

O termo neotenia vem de uma condição estudada pela biologia, mas que já foi explorada artisticamente por Cortázar e por teóricos da literatura a partir dele. A voz neotênica procura unir em um conceito essas teorias que pensam a voz para além do lugar comum. Ela procura despertar para possibilidades em que as fronteiras não estão claramente definidas e lembram que existem espaços vazios que podem também ser habitados. O poder do cinema não está apenas na ilusão de movimento; mas também em que esta ilusão lembra que existe uma voz que não podemos ouvir nem ver, pois está além dos sentidos, e, mesmo assim, está. Ao assistir um filme, vamos de mãos dadas com nosso menininho interior, mergulhamos nesse espaço vazio da infância e vivemos a experiência de descobrir, nomear, lembrar, desenhar um mundo novo na nossa imaginação.

Esse trabalho não se encerra aqui, pois, assim como a voz neotênica, está ainda por explorar todo um mundo de possibilidades infinitas da infância e da linguagem, aberto a novas contribuições e revisões.

Referências

- Agamben, Giorgio. 2005. *Infância e História: Destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- _____. 2006. *A Linguagem e a Morte: Um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG.
- _____. 2008. *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, Versão Kindle.
- Aristóteles. 2001. *The Basic Work of Aristotle*. Nova York: Modern Library.
- Carreiro, Rodrigo. 2018. “Um lugar silencioso e o som como protagonista”. *Anais de Textos Completos do XXII Encontro SOCINE*, pp. 933-938. São Paulo: SOCINE.
- Cernicchiaro, Ana Carolina. 2013. *Perspectivismo Literário e Neotenia: “Axolotl” e outras zoobiografias*. Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis: UFSC.

- Chion, Michel. 1999. *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press.
- Connor, Steven. 2000. *Dumbstruck*. New York: Oxford University Press.
- _____. 2014. *Beyond Words: Sobs, Hums, Stutters and Other Vocalizations*. London: Reaktion Books.
- Cortázar, Julio. 2009. *O jogo da amarelinha*. Trad. Fernando de Castro Ferro. 15ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Coutinho, Roberta. 2018. “Por uma escuta do silêncio: o estilo sonoro de Lisandro Alonso”. *Anais de Textos Completos do XXII Encontro SOCINE*, pp. 921- 926. São Paulo: SOCINE.
- Derrida, Jacques. 1973. *Gramatologia*. Tradução de Silvino Santiago. São Paulo: Perspectiva.
- Dolar, Mladen. 2006. *A Voice and Nothing More*. Londres: The MIT Press.
- Harbord, Janet. 2016. *Ex-centric Cinema: Giorgio Agamben and Film*. London: Bloomsbury. Versão Kindle.
- Miller, Jacques-Alain. 1996. *Matemas I*. Tradução de Sergio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. 2013. “Jacques Lacan e a voz”. Tradução de Lourenço Astua de Moraes e Renata Cecchetti. *Opção Lacaniana Online Nova Série*, Ano 4, Número 11.
- Nancy, Jean-Luc. 2015. “Vox Clamans in Deserto”. *Caderno de Leituras* n. 13. <http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/cad13.pdf> Chão da Feira. Acesso em 12 de maio de 2019.
- Pascoli, Giovanni. 2015. *O Menininho: Pensamentos sobre a arte*. Tradução de Patricia Peterle. São Paulo: Rafael Zamperetti.
- Rée, Jonathan. 1999. *I See a Voice. Deafness, Language and the Senses: A Philosophical History*. New York: Henry Holt and Co. Versão Kindle.
- Smith, Jacob. 2008. *Vocal Tracks: Performance and Sound Media*. London: University of California Press.
- Whittaker, Tom e Wright, Sarah. 2017. *Locating The Voice In Film*. New York: Oxford University Press.

Filmografia

Amor [longa-metragem] Dir. Michael Haneke. Les Films Du Losange. França, 2012. 127 mins.

Bastardos Inglórios [longa-metragem] Dir. Quentin Tarantino. Universal Pictures. EUA, 2009. 153 mins.

Ela [longa-metragem] Dir. Spike Jonze. Annapurna Pictures. EUA, 2013. 126 mins.

Noivo Neurótico, Noiva Nervosa [longa-metragem] Dir. Woody Allen. Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions. EUA, 1977. 93 mins.

Um lugar silencioso [longa-metragem] Dir. John Krasinski. Paramount Pictures, 2018. 216 mins.

The Neotenic Voice: Possibilities of Non-phonocentric Voice in Film

ABSTRACT This article is located in the field of language studies and proposes the existence of a neotenic voice in film. Following a review of the literature dealing with the notions of voice, speech and silence, the article discusses concepts from Jacques Derrida, Aristoteles, Steven Connor, Mladen Dolar and Jonathan Rée, as well as the definition of voice in psychoanalysis through the theories of Jacques Lacan. Based on Giorgio Agamben's concept of language infancy and neoteny, it becomes possible to conceptualize the neotenic voice. It emerges when meaning (*logos*) and materiality (*phoné*) are transcended, ushering in a voice in the gap between language and discourse. The potential of this voice in cinema is explored through the analysis of the films *Amour* (2012) by Michael Haneke, *Her* (2013) by Spike Jonze, *A Quiet Place* (2018) by John Krasinski, *Inglourious Basterds* (2009) by Quentin Tarantino, and *Annie Hall* (1977) by Woody Allen.

KEYWORDS Film; voice; language; infancy; phonocentrism.

Recebido a 15-07-2021. Aceite a 31-05-2022.