



Pontos de escuta infantis: diegeses implicadas pelo som

Children's points-of-audition: diegesis implied by sound

Mirian Ou¹

RESUMO A fronteira entre o diegético e o não-diegético tem sido tema de discussão frequente nos estudos sobre música no cinema. Alguns pesquisadores têm apontado para a necessidade de esclarecer o conceito de diegese e de observar como a música ajuda a construí-la, para além da simples distinção dentro/fora da diegese. Este trabalho pretende fazer um breve levantamento de posições tomadas por alguns pesquisadores sobre o assunto, concentrando-se depois no modo como a música e os ruídos, como ferramentas narrativas, conformam uma narração dirigida à infância e, assim, uma diegese construída para a infância. Em particular, será focado o papel da trilha sonora metadieética e da canção, elegendo como objeto de análise *Menino Maluquinho* – o filme (Hélcio Ratton, 1995).

PALAVRAS-CHAVE Trilha sonora; diegese; narração; cinema infantil.

ABSTRACT The border between diegetic and non-diegetic has been discussed quite a lot in film music studies. Some researchers have pointed to the need of clarifying the concept of diegesis and of observing, beyond the distinction of in/out, how the music helps to construct the diegesis itself. This article intends to make a brief review of some researchers' positions about the subject. Afterwards, it concentrates on the way music and foleys, as narrative tools, make a narration directed to children and, thus, a diegesis built to children. Particularly, this article will analyze the role of metadiegetic soundtrack and of songs in the film *Nutty nutty boy* (Hélcio Ratton, 1995).

KEYWORDS Soundtrack; diegesis; narration; children films.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), bolsista CAPES. Bacharel no Curso Superior do Audiovisual – Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo (USP, 2005). mirianou@yahoo.com.br.

Introdução

João Batista Melo dos Santos, no primeiro trabalho acadêmico brasileiro de maior fôlego sobre o cinema infantil, recupera uma definição dos pesquisadores britânicos Cary Bazalgette e Terry Staples. Para eles, o filme infantil é aquele que “oferece, principal ou inteiramente, um ponto de vista infantil. Eles tratam de interesses, medos, apreensões e temas da criança em seus próprios termos” (BAZALGETTE; STAPLES, 1995, p. 96). A partir deste princípio, Santos assume que filme infantil é “aquele que tem a criança como personagem principal e que se desenvolve a partir de um olhar infantil sobre a realidade” (SANTOS, 2004, p. 56). O autor faz ainda a ressalva de que esse olhar apenas “se pretende infantil, na medida em que – exceto em trabalhos com crianças na direção – a visão do filme será, de qualquer modo, a do realizador adulto” (ibid.). Entretanto, não se caracteriza no texto o que viria a ser esse olhar infantil reproduzido pelo adulto. O que seria tratar “os temas das crianças em seus próprios termos”?

Para buscar uma reflexão mais profunda sobre esses termos, partiremos para uma análise dos pontos de escuta de personagens infantis e de como é construído seu universo sonoro. Em outras palavras, será analisada não só a escuta subjetiva do personagem²², mas também a forma como a instância narradora simula características da escuta do personagem infantil. Será feita uma análise da trilha sonora de *Menino Maluquinho – o filme* (Helvécio Ratton, 1995), com atenção particular para as cenas com sons e música metadiegticos. Como eles contribuem para que a narração, controlada por um adulto, dialogue com o público infantil? Eles

permitem a construção de um mundo diegtico diferenciado, por partir do ponto de vista de uma criança? Como se caracteriza esse narrador?

Primeiramente, será feito um panorama do quadro teórico sobre a questão da música no cinema em relação à diegese. Em seguida, com base em alguns desses conceitos, será feita a análise de trechos do filme de modo a entender que tipo de diegese a narração audiovisual, com enfoque para o som, sugere para o público infantil.

A diegese e a música

O conceito de diegese tem sido repisado por estudiosos da área de música e cinema, como Claudia Gorbman (1980, 1987), Jeff Smith (2009), Ben Winters (2010) e Alessandro Cecchi (2010), com algumas importantes contribuições para pensar o papel da música como construtora de diegese. Por trás da discussão dos limites entre o diegtico e o não-diegtico, repousam ideias diferentes sobre o que vem a ser diegese. Dada a importância do fundamento e as recentes discussões sobre ele nos estudos de cinema e música, serão mencionadas brevemente posições de alguns pesquisadores, o que embasará a análise fílmica feita neste trabalho.

Jacques Aumont ressalta um tipo de atividade intelectual quando define a diegese como “uma construção imaginária”. A diegese, portanto, não está dada: é construída pela imaginação a partir dos dados fornecidos pela instância narradora. Ele acrescenta algumas especificidades a essa construção, dizendo que se trata de “um mundo fictício que tem leis próprias mais ou menos parecidas com as leis do mundo natural, ou, pelo menos, com a concepção variável que dele se tem” (AUMONT, 1993, p. 248). A música de *background*, cuja fonte não é explicitada na imagem, que parece não ser ouvida pelos personagens, seria portanto um dos elementos não-diegticos mais recorrentes

2 Michel Chion (1994, p.90) apresenta duas acepções de “ponto de escuta”, uma delas ressaltando o sentido subjetivo: “que personagem, em determinado momento da história, está (aparentemente) ouvindo o que eu ouço?” (tradução da autora).



do cinema. Afinal, no “mundo natural”, não se costuma ouvir música sem procedência inferível, muito menos uma que combine com nosso estado emocional e movimentos. Segundo Michel Marie,

A música no filme é o único som que não provém da diegese produzida visualmente, mas o espectador convencionalmente a aceita. Sua natureza arbitrária é radical. Essa arbitrariedade naturalizada é particularmente reveladora do grau de convenção que o espectador aceitará, e estrutura todas as regras que determinam o funcionamento da escuta fílmica³. (MARIE *apud* GORBMAN, 1987, p. 54).

Gorbman retoma as definições de diegese propostas por Etienne Souriau e Gérard Genette. Segundo Souriau, a diegese incluiria tudo o que pertence, “‘por inferência’, à história narrada, ao mundo suposto ou proposto pela ficção do filme”⁴ (GORBMAN, 1980, p. 195). Genette, por sua vez, entenderia a diegese como “o mundo espaço-temporal das ações e dos personagens implicado narrativamente” (ibid.). Explicita-se aqui mais uma vez o trabalho intelectual do espectador de *inferir* a diegese a partir da instância narradora, um traço recorrente nas definições do conceito. David Bordwell também segue uma linha semelhante, reapropriando termos do neoformalismo russo. Segundo ele, a fábula (eventos da história reconstituídos pelo espectador em sequência linear) é inferida pelo espectador a partir da *syuzhet* do filme, que contém todas as imagens e sons que constituem a obra (SMITH, 2009, p. 2).

Alessandro Cecchi retoma as definições de diegese levantadas por Gorbman, em particular

a de Souriau, que ressalta o papel de inferência do espectador. Esta inferência estaria pautada na “concepção representativa da linguagem fílmica” (CECCHI, 2010, p. 2). Ele se apoia principalmente na teoria de Chion da “audiovisão”, segundo a qual a recepção da imagem e do som constitui um único momento. Em outras palavras, imagem e som seriam elementos integrados na recepção. A partir daí, Cecchi argumenta que é por meio da instância narradora que se faz possível inferir uma diegese, e são os espectadores que a realizam. A diegese seria, assim, uma construção “secundária, subjetiva e hipotética” (ibid., p. 7). Os aspectos diegéticos e não-diegéticos, do ponto de vista da audiovisão, “não podem ser distinguidos num nível ontológico. Em vez disso, eles cooperam na narração audiovisual, com a qual estão constantemente interagindo” (ibid., p.9).

Por fim, o autor aponta para o fato de a música auxiliar na inferência da diegese pelo seu aspecto narrativo e representacional, mesmo aquela tradicionalmente considerada não-diegética. Como exemplo, Cecchi cita a cena do chuveiro em *Psicose* (Alfred Hitchcock, 1960). Juntamente com outros elementos fílmicos, a música dos violinos rasgados contribui sobremaneira para que o espectador infira o clima da cena e a ação que se desenrola.

O papel do espectador em inferir a diegese, processo com o qual a música contribui, parece ser um ponto pacífico entre muitos pesquisadores. Contudo, o que aparentemente é mais determinante nas diferenças de concepção de diegese (e portanto do que pertence ou não a ela) é o critério de quão semelhantes às do mundo natural suas leis devem ser.

Jeff Smith (2009, p.4) chama a atenção para o fato de ser comum, nos estudos de música e cinema, relacionar erroneamente o conceito de música diegética a um uso realista da música. Os filmes, lembra ele, constroem muitas vezes um universo

3 Tradução da autora a partir do texto de Gorbman em inglês.

4 Tradução da autora.

pouco realista. Para o autor, portanto, uma música diegética (com fonte explicitada na imagem) utilizada de forma pouco realista não deixa de ser diegética, o que do ponto de vista teórico e lógico é bastante coerente, mas deixa de ressaltar o estranhamento muitas vezes provocado por esse procedimento.

Ben Winters (2010) é bem mais radical nesse ponto. Partindo de uma das características da diegese proposta por Souriau, a da rememoração do mundo ficcional pelo espectador, Winters afirma que quase toda música é diegética porque ajuda a construir esse mundo, é parte essencial da forma como o imaginamos. Como exemplo, cita algumas trilhas do compositor John Williams, como o tema de Indiana Jones, argumentando que a música que seria tradicionalmente considerada como não-diegética marca o personagem e seu mundo de tal forma que não é provável lembrar do personagem sem a música, e vice-versa. Baseado no conceito de “*filmind*” proposto por Daniel Frampton, afirma que seria possível a existência de um universo fílmico em que músicas soariam – ainda que elas não sejam ouvidas pelos personagens (WINTERS, 2010, p. 237-238).

Mesmo levando em conta que a música diegética nem sempre apresenta um tratamento realista, talvez seja mágico demais para o pensamento tradicional considerar que toda música pertença ao mundo diegético, ainda que os personagens não a notem – haveria, em geral, mundos habitados por músicas sem origem. Todavia, Winters chamou a atenção para um dado interessante: a de que há muitos casos em que a música se torna representativa e construtora da identidade de um determinado universo fictício, mesmo a não-diegética. Sua argumentação perde força quando se nota que há muitos outros casos em que a música não é memorável. Os casos que ele analisa são, em grande parte, de trilhas musicais que visam ser comercializadas em disco. Nesse

contexto, quanto mais atreladas ao universo fílmico, tanto melhor a sua venda.

Nem tão dentro da diegese, nem tão fora dela: espaços narrativos ambíguos

No filme *As férias do Sr. Hulot* (*Les vacances de Mr. Hulot*, Jacques Tati, 1953), há piadas audiovisuais que brincam com convenções da música no cinema. Em determinada cena, Sr. Hulot sai do hotel rumo à praia. Ouvimos uma melodia com toques jazzísticos em alto volume. Já a ouvimos algumas outras vezes no filme. Trata-se de uma cena externa, sr. Hulot caminha, parece óbvio que a música aqui apresenta o uso não-diegético usual do cinema. Um plano, no entanto, revela um jovem casal deitado na areia com uma vitrola, um disco rodando. Afinal de contas, é possível e provável que essa música seja diegética, que venha da improvável vitrola na praia. Poderíamos afirmar que a música era diegética desde o princípio da cena? Diante dessa construção de Tati, a resposta é sim. Mas se o espectador pensasse dessa maneira desde o começo, certamente perderia a piada. Mostra-se evidente um jogo do narrador para causar instabilidade na percepção do status da música. O que é diegético ou não pode depender, portanto, da posição do espectador, de que informações são dadas a ele e do que ele imagina sobre o universo fictício.

Alguns teóricos sobre a música no cinema têm chamado a atenção para a rigidez do pensamento dicotômico que distingue elementos fílmicos diegéticos dos não-diegéticos, apontando a insuficiência da estrutura para explicar alguns casos em que a música não parece se situar em nenhum dos extremos.

Anahid Kassabian questionou essa estrutura, que, segundo ela, empobrece muitas vezes a interpretação de cenas e acaba “obscurecendo o papel da música, dela própria, produzir diegese”



(KASSABIAN, 2001, p. 42). Baseando-se em Earle Hagen, ela propõe o termo “*source scoring*” para indicar algumas músicas que se situam nesse meio-termo, cuja interpretação é mais ambígua. Hagen, compositor de Hollywood, distinguia as composições entre algumas categorias de difícil tradução: “*source music*” (a música diegética cuja fonte é revelada), “*dramatic scoring*” (a música não-diegética padrão, que tenta ao máximo acompanhar eventos da imagem) e a “*source scoring*” (cuja fonte é revelada, porém acompanha o clima da cena e ações, aumentando ou diminuindo o volume, por exemplo) (ibid., p. 42 – 45). Com esse conceito, ela dá ênfase maior à música diegética que atua como não-diegética, em detrimento da situação inversa, da música não-diegética que eventualmente atua como diegética. Para Smith, como comentado anteriormente, esse tipo de música não deixa de ser diegética, apesar de assumir algumas características típicas da música de *background*.

Dentre as contribuições para pensar posições da música com relação à diegese, Claudia Gorbman ofereceu uma das mais pertinentes. Para interpretar algumas cenas em que não há uma clara justificativa imagética para a música (ou seja, sua fonte reprodutora não é visível), mas para a qual existe alguma motivação diegética, Claudia Gorbman propôs o termo “metadiegeese” baseada em Genette (GORBMAN, 1987, p. 23). A música metadiegética encontra-se num mundo imaginário produzido pelo personagem, reproduz sua escuta subjetiva. Essa música poderia expressar, por exemplo, um pensamento ou um sonho, num momento em que o personagem toma conta, temporariamente, de parte da narração do filme, tornando-se assim um narrador secundário. Robynn Stilwell retoma o termo de Gorbman para defini-lo mais exatamente como

(...) um tipo de subjetividade representativa,

música claramente situada (por meio do enquadramento, diálogo, atuação, iluminação, sound design ou outro processo cinematográfico) num personagem que produz um ponto de identificação/ localização para a audiência⁵. (STILWELL, 2007, p. 196)

Para Smith, a música metadiegética de fato se situa num local além do tradicional dentro – fora da diegese,

(...) uma vez que a música imaginada, ao contrário da música cuja fonte é revelada, não requer uma fonte física para produzi-la como um som concreto, materializado. Por causa disso, pode ser bem difícil discernir se uma trilha musical é representação do que um personagem pensa ou se ela simplesmente comunica essa informação de forma não-diegética como uma ferramenta da narração fílmica⁶. (SMITH, 2009, pp 22 – 23)

Robynn Stilwell cunhou um termo que traduz a “ambiguidade e instabilidade” causadas muitas vezes por essa música que transgride a fronteira entre o diegético e o não-diegético. Ela chamou esse espaço de “brecha fantástica” ou, no original, “*fantastical gap*”, que ocorre usualmente com a mudança da perspectiva da música de não-diegética para diegética (e vice-versa) (ibid., p. 186), como no exemplo citado de *As férias do Sr. Hulot*, ou no caso da música metadiegética. Em boa parte das vezes, esse efeito é causado intencionalmente pela instância narradora, que regula as informações fornecidas ao espectador. Do ponto de vista dicotômico dentro/ fora da diegese, a música de *Sr. Hulot* é diegética. Mas o termo proposto por Stilwell tem a qualidade de chamar a atenção para o efeito provocado pela

5 Tradução da autora.

6 Tradução da autora.

instância narradora, proporcionando ao espectador um momento de perplexidade e incerteza.

Michel Chion, por sua vez, lança uma provocação ao analisar filmes cujos personagens têm destino similar ao evocado pelas canções que os acompanham: podemos ter certeza de que a música considerada não-diegética não faz parte da diegese? É possível afirmar categoricamente que os personagens não estão ouvindo a música e sendo influenciados por ela? “Deveríamos entrar aqui na lógica mágica – a cine-magia.” (CHION, 2009, p. 425). Por isso, em vez de enfatizar as expressões dicotômicas diegético/ não-diegético, que expressariam algumas funções da música que muitas vezes se imbricam, ele prefere classificá-las de acordo com o seu “local simbólico” de enunciação em relação à imagem. “Música da tela” (“*screen music*”) seria aquela cuja fonte é explicitada na imagem. A “música de fosso” seria aquela cuja fonte é omitida (ibid., p. 412).

Com base nas convenções cinematográficas, é muitas vezes possível apontar para as intenções mais prováveis dos realizadores e para o entendimento mais provável dos espectadores com relação à posição da música no espaço narrativo. No entanto, no limite (e aí a provocação de Chion dialoga com essa suposição), o que faz parte ou não da diegese está a cargo de cada espectador. E há, como mencionado, algumas estruturas desestabilizadoras que estimulam-no a pensar e repensar sua construção da diegese de um filme.

Sonoridades maluquinhas

No filme *Menino Maluquinho* ressalta-se a dimensão imaginativa da infância. O protagonista é um garoto que cria: conta piadas, imagina guerras navais no banho, faz poemas, desenha, inventa histórias. No sucesso editorial *O Menino Maluquinho*, no qual a película se baseia, o garoto também é

compositor: “fazia canções” (Ziraldo, 2005, p. 61). Vemos no livro uma partitura que Maluquinho teria feito, intitulada “Valsa” (ibid.). No filme, há cenas em que podemos supor que a música ou os ruídos que escutamos vêm da imaginação de Maluquinho, o que poderia apontar, supostamente, para momentos em que o personagem vira um narrador secundário, ou para momentos em que o narrador adquire mais características do personagem.

Dirigido por Helvécio Ratton, o filme teve o som editado por Valeria Mauro e Virgínia Flores (após esta ter voltado de um curso de aperfeiçoamento de montagem sonora na National Film Board do Canadá). A trilha musical do filme foi composta por Antônio Pinto, no seu primeiro trabalho para longa-metragem. Filho de Ziraldo, o compositor foi fonte de inspiração para o livro e co-autor da partitura “Valsa” quando ainda criança.

O filme, ambientado na década de 1960, não possui propriamente uma estrutura clássica: apresenta um caráter mais episódico, dando ênfase a momentos do cotidiano do personagem. O incidente inicial: Maluquinho bate a cabeça na escola e tem que voltar mais cedo para casa. Brinca com seu amigo, almoça, brinca na rua, toma banho, janta, dorme. Maluquinho enfrenta a separação de seus pais. Apresenta um poema no show de talentos da escola, quando seu avô aparece de surpresa. Junto com alguns amigos da cidade, Maluquinho passa um tempo no interior com seus avós. Nesse período, seu avô falece e os garotos realizam um jogo de futebol em sua homenagem.

O primeiro dado que chama a atenção quanto à organização do espaço sonoro do filme é a sincronização não-realista de algumas imagens e ruídos. Maluquinho chega da escola e vai assaltar a geladeira. Agitado, pergunta para Irene, a empregada doméstica da casa, se há suco, bolo, danone... Sua mãe chega e só permite que ele tome



um suco, “senão ele não almoça”. Ao que o menino responde: “Ô, mãe! Até lá eu já dirigi tudo!” Achando graça, sua mãe completa: “dirige a comida e digere um carro... Avestruz!”. Ouvimos então o som de um ronco de motor, com duas aceleradas. Maluquinho olha em direção à barriga, volta o olhar para a mãe e imita uma buzina: “Bi-bi”.

Além do espectador, quem ouviu esse ronco de motor, que rompe com as leis do mundo natural? O ruído foi diegético, partindo de fato da barriga de Maluquinho? Ou foi um comentário não-diegético da instância narradora em resposta à fala da mãe?

Pelo olhar de Maluquinho para sua barriga, pela imitação da buzina, é possível inferir que ele escutou o ronco do motor. O filme é trabalhado primordialmente numa chave realista, o que a princípio enfraquece a hipótese de que, nesse mundo diegético, barrigas ronquem como motores de carro – ainda que esporadicamente. A hipótese mais plausível é de que esse som seja metadieético – ou seja, faça parte da escuta subjetiva do menino estimulada pelo comentário da mãe. Se assim for, o narrador dá vez para a audição subjetiva de Maluquinho, mostrando um ponto de escuta infantil e fazendo uso de um som contrapontístico, que acrescenta significado, não apenas redundando a imagem.

Outra cena em que parece prevalecerem os sons metadieéticos e o ponto de escuta do personagem é quando Maluquinho toma banho. Ele leva à banheira alguns brinquedos de plástico, como navios e tartaruga. Manipulando-os, narra uma história de guerra marítima e piratas. Os ruídos ambientam a história de Maluquinho: ouve-se vento, trovão e barulho de mar, juntamente com os ruídos diegéticos que acompanham as ações do personagem brincando na água. Mais uma vez, a narração abre-se para a imaginação sonora do personagem.

Há um outro momento em que a sincronia

não-realista acontece, e que acaba, entretanto, colocando em dúvida essa escuta subjetiva de Maluquinho. Para chamar o menino e seu amigo Bocão para o almoço, a mãe pega uma pequena corneta de plástico na sala. A imagem mostra-a levando a corneta à boca, balançando levemente a cabeça e piscando os olhos: ela está tocando. O que ouvimos, no entanto, não é o som característico de uma corneta de plástico, mas uma corneta profissional que executa um toque clichê de chamada de soldados em quartel militar. Por um momento, com o dedo indicador, a mãe dedilha um pistão imaginário, acompanhando as variações da música. Em outro plano, Maluquinho, deitado no chão de seu quarto com Bocão, escuta a chamada da corneta (agora um som *off*), levanta-se rapidamente e exclama: “Oba, hora do rancho!”, utilizando um termo militar para a refeição.

Dessa vez, o som fica mais ambíguo ainda, uma vez que não se restringe à audição de Maluquinho: é sua mãe quem parece executá-lo e escutá-lo em primeiro lugar. Sua fonte é visível na imagem, mas o som não é realista. Como música que quebra o naturalismo, que fica entre o mundo diegético e o não-diegético, ela parece se localizar na “brecha fantástica” formulada por Stilwell, chamando a atenção para artimanhas da instância narradora. O narrador busca adicionar um aspecto lúdico ao filme, supostamente adequado ao público a que se dirige e semelhante ao tipo de escuta subjetiva de seu personagem.

A diegese sugerida pelo som é, assim, um mundo com toques de impossibilidade, permeada pela imaginação de Maluquinho, com pitadas de magia. Mais convencionais são os “efeitos sonoros engraçadinhos” (VILLAÇA, 2005, p. 218), como o próprio Ratton uma vez os chamou em sua biografia, sons que sublinham e/ou comentam ações ou falas. Chutes e cabeçadas marcadas, frases musicais de

reprovação do narrador e outros sons do gênero são clichês da linguagem de desenhos animados e de outros produtos direcionados às crianças, e são aproveitados com moderação no filme. Trata-se de um narrador que por vezes assume um espaço sonoro imaginário do personagem menino. Por outras, busca simular esse ponto de vista infantil, calcado muitas vezes em clichês.

Canções sobre e para a infância

Outro aspecto importante a ser considerado para a análise desse narrador no plano sonoro é a inserção de canções no filme. A canção-tema *Menino Maluquinho* foi composta por Milton Nascimento e Fernando Brant e interpretada pelo próprio Nascimento, por Rita Lee e pelo coro infantil Curumim. Além dos créditos iniciais e do clipe final com os melhores momentos do filme, a música aparece uma vez, numa sequência de montagem em que Maluquinho e seus amigos brincam na rua. A canção segue o regime não-diegético tradicional, auxiliando na costura dos planos e reiterando o significado das imagens. Ao mesmo tempo, lembrando Winters, essa canção marca e ajuda a construir o mundo ficcional de Maluquinho. Tanto que ela foi posteriormente comercializada em CD, junto com algumas músicas que estão no filme e outras inéditas.

A canção é alegre, com refrão que se repete bastante e facilita sua memorização. Na letra, Milton Nascimento e Rita Lee cantam que “Vida de moleque é vida boa / Vida de menino é maluquinha / É bente-altas⁷, rouba-bandeira / Tudo que é bom é brincadeira”, associando a infância de Maluquinho, cheia de brincadeiras na rua, com uma infância feliz. As imagens que acompanham a música também exaltam a liberdade de usufruir a rua: crianças

radiantes descem ladeira com rolimã, meninos jogam bente-altas com entusiasmo, brincam de rouba-bandeira. Maluquinho destaca-se nelas por sua habilidade ou peraltice. Uma infância de uma época ainda pouco marcada pela indústria cultural: os personagens não assistem à televisão, não jogam videogame, não têm brinquedos de super-heróis e indumentárias de personagens televisivos.

A sequência pode ser considerada um discurso de exaltação a um tipo de infância que existe cada vez menos, principalmente em grandes áreas urbanas. Há nostalgia na construção. Trata-se do narrador mostrando às crianças no que consistem os bons momentos dessa fase, e sugerindo por meio da música não-diegética um olhar positivo sobre o mundo de Maluquinho. Na música, é interessante notar que vozes infantis fazem coro à adulta na segunda parte da canção, como que ratificando o que ela expressa.

Outra sequência que merece destaque inicia-se com Maluquinho dormindo em sua cama. A música não-diegética lembra uma canção de ninar tocada no piano, assemelha-se ao som de uma caixinha de música. Ouvimos o tique-taque de um relógio com um pouco de reverberação. Numa longa tomada, a câmera parte de um plano médio plongée de Maluquinho e vai se afastando, para cima e para a esquerda, rotacionando o eixo para mostrar a parede do quarto. O movimento revela uma janela grande, de onde vemos a aproximação de um pêndulo gigante. Uma voz over masculina, adulta, anuncia um texto baseado no livro: “Ah, que grande mistério o jeito que o menino tem de brincar com o tempo! Sempre sobra tempo para tudo. O tempo... que amigão! Seu ponteirinho das horas vai ver é um ponteirão. O tempo para ele faz horas, horas a mais!” Ouvimos badalar de sinos. O pêndulo gigante entra pela janela. O quarto escuro ilumina-se. Maluquinho se levanta da cama. Há um corte para

7 Brincadeira infantil que se assemelha ao taco, tradicional em algumas regiões de Minas Gerais, hoje bastante esquecida.



um plano mais próximo, o menino esfrega os olhos, observa o pêndulo com alegria e sobe nele. É levado pelo pêndulo para fora da janela. A música cessa e surgem sons que se assemelham a sinos de vento.

O movimento de câmera, a voz *over*, o badalar dos sinos, a entrada do pêndulo no quarto e a mudança da iluminação no mesmo plano indicam possivelmente a transição do regime diegético para o metadieético: entramos no sonho de Maluquinho.

No próximo plano, o personagem chega com o pêndulo a um relógio gigante no meio de um céu azul-noite e estrelado, onde uma mulher vestida de branco, uma espécie de fada, o recebe no colo. Maluquinho, ela e o relógio possuem uma sombra branca, reforçando a ideia de que se encontram em uma dimensão onírica. A música que então ouvimos parece uma valsa que, nos créditos finais, é intitulada *Tempo de menino*, composta por Antônio Pinto e Fernando Brant.

No relógio, o menino deita e senta sobre os ponteiros, gira-os a seu bel prazer. Corre em círculos sobre os números das horas, saltando-as. Dança com a fada, fazem alguns movimentos sincronizados. Nem a fada, nem Maluquinho abrem a boca para cantar, mas interpretam a música uma voz adulta feminina (Paula Morelembaum) e a própria voz do personagem (interpretado por Samuel Costa). A voz feminina começa cantando: “Seu tempo é bom, vai demorar / Pode brincar que o seu dia é longo / Pular, correr, jogar / Você é o dono do mundo.” Em seguida, é a voz do próprio menino que canta, agora transformando o texto para a primeira pessoa: “Meu tempo é bom / Vai devagar / Posso brincar tudo que eu quero / Pular, correr, jogar, dançar / Fazer tudo que eu sonho.” Nesta canção, a voz infantil ratifica também (ou mimetiza) a primeira voz adulta. No final do plano, com a música e a dança a terminar, há uma fusão de imagem e de som para o próximo plano: é dia, Maluquinho está no travesseiro, dormindo e

sorrindo. Irene, a empregada doméstica da casa, vem acordá-lo. O sonho acabou.

O que difere essa sequência metadieética, marcada pela canção do sonho do protagonista, daquela sequência com a canção-tema do filme? E o que têm em comum? Em primeiro lugar e de modo geral, retomando a definição de metadieese proposta por Stilwell, os vários elementos fílmicos já citados mostram ser plausível a ideia de que a música (e as imagens desta sequência) estão atreladas ao ponto de vista subjetivo de Maluquinho, de seu sonho. A sequência de montagem da música-tema, por outro lado, é composta por imagens, locações, ações e diálogos realistas.

Em ambas as sequências, a música é um dos elementos principais para construção do tempo e do espaço fílmicos, mas elas atuam de forma diferente em sua relação com a imagem. De acordo com Chion, “antes de prover ressonância emocional a um filme, a música é sobretudo uma máquina de manipular tempo e espaço, aos quais ela ajuda a expandir, contrair, congelar e derreter como desejado.”⁸ (CHION, 2009, p. 409). No primeiro caso, a máquina musical auxilia a condensar o tempo e a costurar os planos: ela é sincronizada com um fluxo de imagens de várias brincadeiras em locações diferentes, com muitas cores primárias, como vermelho, amarelo e azul. Os planos contêm muito movimento: carrinhos descem, crianças correm. A canção tem um ritmo mais rápido e a montagem de imagens é bastante entrecortada, principalmente em comparação com o ritmo da edição ao longo do filme. No segundo caso, o tempo parece se distender com a máquina: o ritmo da música é mais lento, há apenas uma locação (o relógio), poucas ações, os movimentos dos personagens são suaves e conforme a música: eles dançam, parecem ouvi-la e são representantes

⁸ Tradução da autora baseada na tradução de Gorbman para o inglês.

das vozes que a interpretam. No figurino e no cenário há menos cores, predominando as neutras e frias. Embora o período da música represente uma boa parte de noite de sono (e aí haveria uma condensação do tempo), sua cadência sugere o que a letra da canção expressa: o tempo do menino “vai devagar”.

São distinções interessantes. Quando está acordado, o fato de o tempo do menino “ir devagar” é narrativamente expresso com a rapidez e a intensidade de movimento visual e sonoro num curto espaço de tempo. Mais que ir devagar, a impressão que se tem é de que o tempo é muito cheio. Quando está dormindo, e quando a narração supostamente assume mais diretamente o ponto de vista do menino, o tempo parece se esvaír mais lentamente.

As duas canções também fazem afirmações sobre o universo infantil pelo eu-lírico, pelos intérpretes e pela melodia. Sejam elas mais identificadas com o personagem mirim ou com a instância narradora, ambas são cantadas inicialmente por adultos. As vozes das crianças entram depois para confirmar e legitimar o que foi dito. A letra exalta uma infância cheia de brincadeiras, com percepção de tempo única. Como Chion propôs, as canções permitem também uma ampla identificação. Elas criam sujeitos que não se referem exclusivamente ao personagem do filme, mas o universalizam (CHION, 2009, p. 428). Dessa forma, as sequências apresentam quase um caráter teórico (e poético ao mesmo tempo) sobre a criança que todos supostamente já fomos, sobre a infância ideal.

A respeito da melodia das músicas, é preciso ressaltar que seu caráter infantil surge de algumas convenções. A música *Menino Maluquinho*, canção-tema do filme, insere-se na tradição de música infantil composta e interpretada por grandes nomes da MPB a partir da década de 1970, com grande aceitação da crítica. Chico Buarque lança o disco *Os*

saltimbancos em 1977 e Vinícius de Moraes, *A Arca de Noé* em 1980. O atestado de qualidade do estilo é um apelo a mais para os pais dos espectadores, que possivelmente tiveram contato com essas produções. Já a *Tempo de menino* trabalha com a valsa, um ritmo associado muitas vezes ao conto de fada, como se pode observar em filmes produzidos pela Disney, como *A Bela e a Fera* (*Beauty and the Beast*, 1991).

Nas sequências analisadas, sonho e realidade têm ritmos diferentes, cores diferentes, mas um teor semelhante: é bom ser criança, e é bom aproveitar esse tempo, um tempo que passa de modo distinto.

Considerações finais

A cena do sonho de Maluquinho no relógio apreende de forma poética o passar do tempo e sua fruição na infância. Ela associa a ideia de controle do tempo com o controle do mundo. O menino faz o que quer com o relógio, símbolo temporal. A música diz que seu tempo vai devagar, e que ele é o “dono do mundo”. Da mesma forma, música e imagem em movimento transcorrem no tempo. Ao manipulá-los, o narrador tem a possibilidade de controlá-los e de ser dono e construtor de mundos, sugerindo diegeses.

Lembrando que a diegese é inferida pelo espectador, e que os espectadores principais do filme analisado são crianças, é plausível supor que interpretações diferentes possam ser construídas por elas.

Para isso, a narração propõe alguns momentos de instabilidade. A sincronização não-realista entre imagens e sons é uma delas. O narrador assume brincadeiras. Lembrando a questão de Chion, quem pode garantir que eles são apenas um ponto de escuta subjetivo do personagem? Que não fazem parte desse mundo diegético sons esquisitos,



engraçados? Embora essa interpretação seja menos provável, ela é possível, principalmente depois que assistimos à cena da corneta.

A sequência que até agora foi tida como um sonho também pode gerar ambiguidade. É possível imaginar, por exemplo, que toda noite o pêndulo chega, que Maluquinho acorda, que sai para um passeio noturno e volta para sua cama.

Além do som, a imagem sugere também alguns elementos desestabilizadores do realismo. Há detalhes que lembram a estilização de histórias em quadrinhos ou de cartuns: a peruca da mãe de Maluquinho, os óculos marcantes de seu amigo Juninho, a rua de casinhas coloridas, as cores bem organizadas do filme.

A narração, como já apontamos, não omite sua voz adulta, uma voz que pretende mimetizar, por vezes, a imaginação de uma criança tal como ela a concebe. Por outras, ela sugere modos de encarar a infância e o mundo de Maluquinho. Para compor uma narração infantil e sugerir uma diegese infantil, ela se vale de alguns clichês e convenções de produtos audiovisuais voltados para crianças, como os efeitos sonoros que sublinham as ações à moda dos desenhos animados.

A contribuição principal do filme para a construção de uma diegese infantil, entretanto, é a abertura de uma pequena brecha fantástica para que os espectadores escolham seus caminhos onde ele não está definitivamente traçado. Aqui analisamos principalmente a ambiguidade colocada entre o que é diegético e não-diegético, com sons metadieгéticos. É essa sensação que convida os espectadores, as crianças, a imaginar e inferir espaços e tempos realistas ou fantásticos a seu bel prazer. Isso é o que caracteriza de fato um ponto de vista – e de escuta – infantil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.

BAZALGETTE, Cary e STAPLES, Terry. Unshrinking the kids: children's cinema and the family film. In: BAZALGETTE, C.; BUCKINGHAM, D. (orgs). *In front of the children*. London: British Film Institute, 1995, p. 92-78.

CECCHI, Alessandro. Diegetic versus nondiegetic: a reconsideration of the conceptual opposition as a contribution to the theory of audiovision. *Worlds of Audiovision*, 2010. Disponível em: <http://www-5.unipv.it/wav/index.php?option=com_content&view=article&id=71&lang=en>. Acesso em: 23 jan. 2011.

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

_____. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

GORBMAN, Claudia. Narrative film music. *Yale French Studies*, n. 60, p. 183-203, 1980.

_____. *Unheard melodies: narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

KASSABIAN, Anahid. *Hearing film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. New York: Routledge, 2001.

SANTOS, João B. Melo dos. *A tela angelical: infância, literatura, mídia e cinema infantil*. 2004. 186 f. Dissertação (Mestrado em Mídias) – IA, Unicamp, Campinas.

SMITH, Jeff. Bridging the gap: reconsidering the border between diegetic and nondiegetic music. *Music and the Moving Image*, vol. 2, n. 1, p. 1-25, mar./mai., 2009.

STILWELL, Robynn. The fantastical gap between diegetic and nondiegetic. In: GOLDMARK, D.; KRAMER, L.; LEPPERT, R. (orgs). *Beyond the soundtrack: representing music in cinema*. Berkeley: University of California Press, 2007, p.184–202.

VILLAÇA, Pablo. *Helvécio Ratton: o cinema além das montanhas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

WINTERS, Ben. The non-diegetic fallacy: film, music and narrative space. In: *Music and Letters*, vol. 91, no. 2, p. 224-244, mai. 2010.

ZIRALDO. O menino maluquinho. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2005.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

As férias do Sr. Hulot. TATI, Jacques. França: 1953. 114 minutos.

Menino Maluquinho – o filme. RATTON, Helvécio. Brasil: 1994. 83 minutos.

Psicose. HITCHCOCK, Alfred. Estados Unidos: 1960. 109 minutos.

Pontos de escuta infantil: diegeses implicadas pelo som
Mirian Ou

Data do Envio: 25 de março de 2011.
Data do aceite: 18 de abril de 2011.

