



**O menino e a linguagem:  
infância e voz em**  
***O menino e o mundo***  
*Boy and the language:  
childhood and voice in*  
**Boy and the world**



Fabiana Paula Bubniak<sup>1</sup>

Dilma Beatriz Rocha Juliano<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Doutora em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul), mestre em Ciências da Linguagem pela Unisul e especialista em Comunicação Audiovisual pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR). Docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Audiovisual. E-mail: fabibubniak@gmail.com

<sup>2</sup> Doutora em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e mestre em Literatura Brasileira. Realizou estágio de pós-doutorado no Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa. Pesquisadora independente, com interesse em narrativas contemporâneas – literatura, séries e seriados audiovisuais – e aporte teórico vinculado aos estudos da cultura pós-coloniais e decoloniais. E-mail: dilma.beatrizj@gmail.com

**Resumo:** Este artigo trata-se de uma análise da animação *O menino e o mundo*, de 2014, que aponta concepções de infância, em representação narrativa, e de voz, como o indizível dos afetos. O filme fala de um menino que vê seu pai deixar o campo por falta de trabalho. Ele parte então em busca do pai. O pai foi de trem e o menino é levado pelo vento. As discussões apresentadas se baseiam em autores que abordam a voz e a infância a partir da linguagem, da cultura e da psicanálise. A infância, aqui, refere-se à potência criadora do mundo (Giorgio Agamben). A voz, no dizer de Jacques Lacan é a fala esvaziada de significado como língua conhecida. Conclui-se que a infância e a voz aparecem na animação para que se perceba além do previsível, ver além do que se apresenta de imediato. E, assim, mostram a importância da criança que resiste e se reinventa em cada um de nós.

**Palavras-chave:** infância; voz; *O menino e o mundo*.

**Abstract:** It's an analysis of *Boy and The World* (2014) that points out conceptions of childhood, in narrative representation, and voice, as the unspeakable of affections. The film shows a boy who sees his father leaving the country for lack of work. He then leaves in search of his father. The father took the train and the boy is taken by the wind. Childhood here refers to the creative power of the world (Giorgio Agamben). The voice, in Jacques Lacan's words, is speech emptied of meaning as a known language. Childhood and voice show us beyond the foreseeable, to see beyond what appears immediately. And so, it shows the importance of the child who resists and reinvents himself in each of us.

**Keywords:** infancy; voice; *Boy and the world*.

Em tempos tão ásperos, promovidos pela maquinização do fazer humano e pautados por trocas econômicas que se sobrepõem às trocas afetivas, é urgente falar sobre infância. Não se trata da etapa cronológica, embora muitas vezes coincida, mas da infância como uma maneira de, ao mesmo tempo, criar um mundo próprio e de olhar o mundo que aí está, inserindo-se nele através da capacidade criadora de uma leitura de mundo capaz de revelar efeitos e formas ainda insuspeitos de viver. Infância, aqui, portanto, é força criativa.

Na animação brasileira *O menino e o mundo* (Alê Abreu, 2014), vê-se uma estética, um traço infantil que faz da infância uma potência de saber sobre e de um saber aprender o mundo muito além da passividade que, por generalização, se atribui às crianças como espectadoras do mundo das imagens. Neste sentido, a animação não se alinha à hierarquização adulto-conhecimento x criança-desconhecimento. Ao contrário disso, na sua jornada, o menino mostra e aprende que a sociedade se faz também com a infância do pensamento, e que não há tema social ou acontecimento político que não lhes diga respeito.

Jacques Rancière (2013), ao fazer uma leitura do filme *O tesouro do Barba-Ruiva* (Fritz Lang, 1955), diz:

Sobre a sedução comum constroem-se figurações dotadas de outra força, nas quais a virtude de infância se identifica com uma argumentação do visível, em que a fábula comum, do olhar nu da criança sobre as aparências do mundo, se presta ao confronto de uma arte com suas próprias potências.

(RANCIÈRE, 2013, p. 73-73)

A representação desse conceito de infância no tratamento da voz, do som e da música na animação *O menino e o mundo* é o que se pretende apresentar neste texto.

## O filme

*O menino e o mundo* é um filme de animação brasileiro lançado em 2014 e dirigido por Alê Abreu, autor de outras animações como *Sirius* (1993), *Espantinho* (1998), *Passo* (2007), *Garoto Cósmico* (2007) e *Vivi Viravento* (2017). Muito elogiado internacionalmente, foi indicado ao Oscar de melhor filme de animação, em 2015. O filme foi sucesso de público em países como França, Espanha e Canadá, onde o cinema de animação tem maior popularidade do que no Brasil. A obra traz uma tendência nas animações brasileiras contemporâneas que, como afirma

Beatriz Saldanha (2018), “colocam a criança como sujeito da narrativa” (p. 368). Deborah Martin, analisando filmes latino-americanos com personagens infantis, também identifica uma transformação na forma como estes têm sido retratados nos últimos 20 anos. Eles vão do papel de vítima para o papel de agente. Ela afirma:

Paralelamente a essas mudanças, é menos provável que os filmes explorem a criança por seu status de vítima, ou se debrucem 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 objeto. (MARTIN, 2019, p. 701)

Em *O menino e o mundo*, Cuca é o agente da narrativa, vivemos suas experiências e vemos o mundo através dos seus olhos.

A ênfase do trabalho do diretor está no traço mínimo na expressão do mundo; o desenho não é usado como complemento da palavra, o que se torna um aspecto estilístico importante, uma vez que na maioria de suas animações não há palavras e, com isso, há uma exploração estética sonora e visual diferenciada. Os sentidos são construídos pelos espectadores na desnaturalização da palavra lida/ouvida em seus usos mais recorrentes.

Uma jornada de infância em que a criança, ao descobrir o mundo, o faz criando esse mesmo/outro mundo aos olhos do espectador. Linhas mais retas para as objetificações, para o que já está dado, pronto; traços arredondados para os afetos, a música, a poesia, a imaginação do menino; assim se desenrola o desenho da história.

Animado pelas lembranças do pai – a fotografia, a memória da despedida, a música tocada na flauta –, o menino empreende uma jornada, e as “aventuras” se sucedem. A leveza das formas, das composições de cores e a delicadeza da música contrastam com o peso dos temas tratados.

Ao contrário do infantil por incipiente, ingênuo ou aquele que está ainda por aprender, o menino mostra seu repertório ao “transformar” guindastes em dinossauros, tanques de guerra em animais selvagens, trens em longas serpentes. Ele lê o mundo por uma métrica criativa a partir de seu próprio repertório de imaginação.

Em entrevista, quando perguntado sobre a ênfase que seus trabalhos dão ao desenho, o diretor responde: “todas as crianças desenharam [...] primeira forma de expressão. Algumas crianças param de desenhar e outras não, e eu sou uma dessas”. (O MENINO..., 2017). Coerente com a organicidade do traço infantil, os desenhos surgem dos lápis de cor, das canetinhas, dos pincéis e das tintas e, em muitas sequências do filme, os desenhos vão sendo feitos diante de nossos olhos, não aparecem prontos na tela.

Nitidamente os desenhos saem das mãos humanas e nos chegam mediados pelo computador, num processo de alta complexidade, como é possível verificar no *making of* do filme. Em muitos momentos, em composição com o traço infantil, o filme nos fala da humanidade perdida nos processos maquínicos do mundo atual. É um trabalho artesanal que, ao mesmo tempo, usa o que existe de mais atual em tecnologia digital. É importante refletir sobre a relação do cinema de animação com os dispositivos técnicos. Marina Estela Graça (2006) afirma:

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. (p. 95)

Na própria essência da animação está a mão humana, que manuseia o dispositivo fílmico de forma tanto poética quanto crítica. Para ela, não é o tipo de dispositivo técnico, se um lápis ou um computador, que define a estética do filme, mas a forma como ele é manipulado no fazer fílmico. O gesto do animador está presente no traço, portanto, seu corpo está presente na obra. A evidência do traço está muito presente em *O menino e o mundo*; o gesto é o que guia o processo de criação. Vale ressaltar que o filme foi desenvolvido a partir dos desenhos e sem um roteiro escrito.

Há um refinamento de sonoridades no filme que torna quase indistinguíveis as imagens dos sons. Também no *making of* é possível ver o trabalho de ourives em cada toque: não há captação de som direto, todos são produzidos em estúdio para o filme e, a maioria deles, em vez de reproduzir o som “próprio” de cada objeto ou ação, é feita através de notas musicais, dando originalidade à paisagem sonora. A trilha sonora é assinada por Gustavo Kurlat e Ruben Feffer, com a participação especial de Naná Vasconcelos, do Grupo Experimental de Música (GEM) e do grupo Barbatuques, além do rapper Emicida, que compõe “Aos olhos de uma criança”, uma síntese cantada da jornada do menino.

Além de contar uma história sob a perspectiva de seu olhar infantil, Alê Abreu insiste numa espécie de filosofia da infância em seus trabalhos no audiovisual. Trabalhar a infância “como tema” é, para o diretor, “possibilidade de carregar a esperança, que se transforma numa crença, que a gente deixa sobreviver dentro da gente, de que tudo é possível” (O MENINO..., 2017).

Sua percepção da infância se liga ao ofício de cronista que, na concepção de Walter Benjamin (1994), “narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (p. 223).

O longa conta a história de um menino que vê seu pai deixar o campo por falta de trabalho e pegar um trem rumo à cidade grande. Ele parte, então, em busca do pai. O pai foi de trem, e o menino é levado pelo vento. Ele encontra no caminho um mundo de exploração do trabalho, de urbanização descontrolada, de destruição da natureza, de consumismo desenfreado e de governos autoritários, mas também de um povo que resiste por meio da arte, que não deixa o colorido da vida desaparecer, que é abatido e que renasce ainda mais forte.

Tendo por fundo folhas brancas à espera dos rabiscos, as figuras e as cores dos desenhos estão muito distantes da tecnologia das animações em geral; há uma sofisticação do simples, da primária forma de expressão. É uma animação 2D que utiliza técnicas como giz de cera, lápis de cor, aquarela sobre papel e recortes, à medida que o menino chega na cidade e se depara com anúncios, outdoors e vitrines.

O tratamento dado à voz, especialmente, será analisado a seguir.

## A voz

Em *O menino e o mundo* (2014), a fala tem papel secundário. Pode-se até afirmar que inexistente, a depender do conceito utilizado. Os personagens “falam” em vários momentos durante o filme, porém não utilizam nenhuma língua conhecida<sup>3</sup>. Essa fala esvaziada de significado é o que Jacques Lacan chama de voz, já que a voz, no sentido dado por ele, não é a fala. Jacques-Alain Miller explica a teoria de Lacan sobre a relação da voz com o indizível:

A instância da voz está sempre presente a partir do momento em que tenho que achar minha posição com relação a uma cadeia significante, na medida em que esta cadeia se mantém sempre relacionada ao objeto indizível. Neste sentido, a voz é exatamente aquilo que não se pode dizer. (MILLER, 2013, p. 11)

Logo no início do filme, o menino presencia uma conversa entre seus pais antes de o pai partir. Ele não olha diretamente para os dois, mas para suas sombras. Essa imagem simboliza a relação que temos com a fala nesse momento:

<sup>3</sup> Os diálogos foram gravados em uma língua inventada, que seria o português lido de trás para frente.

uma presença que é ao mesmo tempo ausência. Supomos que ela exista, já que estamos presenciando um diálogo, entretanto, o sentido nos escapa.

Está claro que o que assistimos é uma história contada pelo ponto de vista de uma criança, portanto esses diálogos devem vir da sua maneira de falar, da sua própria língua. Lacan nomeia *lalangue* essa maneira singular de falar, essa língua inventada que, segundo ele, não é uma língua, mas um real da língua, que não está no simbólico como as línguas conhecidas. Essa *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. Sobre esse conceito de Lacan, Miller (1996) afirma que “há muito mais coisas na *lalangue* do que sabe a linguagem. O inconsciente é feito de *lalangue*, cujos efeitos vão além de comunicar” (p. 61). Dessa forma, a lembrança da infância desse menino, desse momento decisivo na vida da família, está carregada de sentimentos e emoções. O sentido do que está sendo dito perde relevância perto do indizível, que é o vazio deixado pelo pai – a falta que o move a buscar o mundo. Segundo Maliska (2010) “a ordem da *lalangue* [...] não é também o sonoro ou o som, mas o que desse som há enquanto invocação, enquanto voz que procede a um chamado, algo capaz de despertar o sujeito, algo capaz de colocá-lo em movimento” (p. 253).

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

O termo *glossolalia* tem origem no falar em língua citado na Carta de Paulo aos Coríntios, na Bíblia. Giorgio Agamben (2008) 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”. Da mesma maneira, aqueles que ouvem também não compreendem. Ainda para Agamben (2008), “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:

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)

Como já mencionado, o conceito de infância adotado aqui não corresponde necessariamente a uma idade cronológica. 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) e ouve-se também sua respiração elaborada quando está ansioso ou com medo. Esses sons carregam mais sentido no filme do que qualquer fala. Os efeitos sonoros e a música no filme têm também um papel importante para a narrativa.

### O som e a música

*O menino e o mundo*, apesar de ser um filme com um apelo visual muito forte, conta com o som e a música como impulsionadores da narrativa. Logo nas primeiras cenas, somos apresentados a uma melodia que, por vir do pai, terá uma carga dramática muito marcante na história. Ela vem, inicialmente, da flauta que ele toca para o menino. À medida que ele toca, essas notas se materializam visualmente em forma de pequenas esferas coloridas. O menino captura uma dessas notas em uma lata, na tentativa de apreender a essência da presença do pai. Mais tarde, quando ouve a mãe cantarolando a mesma melodia na cozinha, ele captura novamente uma das notas. Ele enterra essa lata no quintal, preservando, ao menos na sua memória, a ideia de família anterior à partida do seu pai.

Mais tarde, essa melodia retorna, sempre em momentos de alento e esperança diante da sociedade que o menino encontra quando deixa a sua casa. Um desses momentos é quando o menino acompanha o rapaz (ele mesmo mais velho), primeiro no trabalho repetitivo em uma fábrica de tecidos, depois até a sua casa em uma comunidade no morro e, finalmente, no momento que representa a resistência a essa vida repetitiva e automatizada: quando ele se apresenta como multi-instrumentista em uma feira de arte. É nesse último momento, que traz cor à vida do rapaz, que a melodia retorna.

Podemos associar a importância dessas notas musicais no mundo do menino com o conceito de nota azul trazido por Alain Didier-Weil. Ele diz que “a nota de música que em nós acertará na mosca e desenvolverá o estado de gozo será, sem jamais ser monótona, sempre a mesma, no sentido em que será disparada tanto de uma simples cantiga quanto do piano de Mozart ou do sax de Lester Young” (DIDIER-WEILL,



1997, p. 58). O poder da nota azul é o de transportar o sujeito, de abrir os sentidos para novos significantes. Ela é, portanto, simbolizante. Para o autor, ela não pode ser guardada, como tenta o menino; se pudesse, perderia sua qualidade especial. A nota azul do menino no filme é o que o invoca a novas sensações e aventuras, além de simbolizar o amor dos pais. Sobre essa relação, Didier-Weill afirma:

Essa Nota Azul nos evoca, é claro, o que está em jogo no amor: se para o apaixonado o mundo inteiro, a menor folha tremendo, o menor reflexo, começam a fazer sentido, é porque há em algum lugar para ele um amado cujo poder simbolizante, poder de criar um verdadeiro desencadeamento da cadeia ICS, está ligado, como o da Nota Azul, ao fato de poder marcar sem apelo o limite absoluto do sentido e de invocar a dimensão do mais-além do sentido. (DIDIER-WEILL, 1997, p. 61)

Na última cena do filme, o menino, já um senhor cansado, retorna ao lugar de sua infância, desenterra a lata com as notas que capturou da melodia tocada por seu pai e cantarolada pela sua mãe e é transportado para a época em que sua família estava unida e feliz, mais especificamente ao colo de sua mãe.

### **Infância**

É preciso afirmar que se trabalha, aqui, com a concepção de autonomia da criança tanto como espectadora (público) quanto como produtora de sentidos (personagem), quando, no caso específico de *O menino e o mundo*, empresta seu olhar e sua disposição em compreender o mundo às peripécias no processo de construção da narrativa fílmica. Apesar de animações, como gênero fílmico, serem genericamente “indicadas” para crianças, pensadas com certas “incapacidades” ou com reduzidas possibilidades de “compreensão”, em *O menino e o mundo* é claro o caráter de emancipação com que os espectadores infantis são pensados; as crianças-personagens são potentes em “deixarem de ser espectadores e tornarem-se agentes de uma prática coletiva” (RANCIÈRE, 2012, p. 13). Os dramas, as descobertas, as construções pelas quais o menino se expõe podem ser capazes de formar comunidades infantis de pensamento – de crianças e de adultos.

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 Agamben (2005):

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. (p. 14)

Neste sentido, a criança, para formular um discurso sobre as coisas, lança mão de seu saber imaginativo para criar uma linguagem que promova a relação entre língua (imaginada ou culturalmente aprendida) e um discurso seu. Precisamente onde a palavra “falta” no filme, o menino mostra pensamento que nós vemos em imagens: dinossauros como guindastes, notas musicais como bolas laranjas que brotam das flautas: “[...] é possível, aliás, que aquilo que chamamos de pensamento seja pura e simplesmente este experimentum” (AGAMBEN, 2005, p. 13). O que ele aprende no confronto com o mundo é experiência.

Em sentido próximo, Walter Benjamin (1984) afirma que a criança dá sentidos 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. (p. 55)

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, ver o mundo “através dos olhos de uma criança”. O homem constitui-se na e através da linguagem. A infância é um lugar anterior à palavra, ela produz uma descontinuidade entre língua e discurso. Esse movimento não deixa de existir, ele é necessário para a constituição do sujeito, para sua experiência do mundo:

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)

Em *O menino e o mundo*, o personagem principal, uma criança, deixa sua casa e sai em busca do pai. Nessa busca, ele conhece o mundo, mas também encontra a si mesmo. Num primeiro momento, depara-se com a exploração do trabalho em uma fazenda de algodão. Continuando sua jornada, o menino

chega à cidade grande. Impressionado com a quantidade de informações visuais, ele vai parar numa fábrica que processa o algodão e o transforma em tecido. Lá, vê um jovem (ele mesmo) trabalhando em um tear. Ele o segue até em casa e descobre no dia seguinte que a aparente vida repetitiva do jovem tem um lado colorido e festivo. Ele é um músico que se apresenta em uma feira. Mais tarde, quando a fábrica é vendida a uma multinacional e os empregados são substituídos por máquinas, o menino parte com o jovem e se vê morando em um lixão. Lá, apesar das condições precárias, as crianças fazem música, o que no filme é sinônimo de resistência. De lá, eles contemplam a destruição da natureza promovida pelo homem e suas máquinas. O menino então vai ao encontro do idoso do início da jornada. Ele retorna à sua casa da infância, já abandonada, e ali ele lembra do dia que saiu de casa e se despediu da sua mãe, rumo à cidade grande. É nesse momento que temos certeza de que o menino que acompanhamos até então não era uma criança, mas uma representação dessa criança, dessa infância que permaneceu com o personagem até sua velhice. Essa experiência que constituiu o personagem como sujeito e fez que, diante de tantos absurdos 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)

Ao voltar para casa, o menino, já idoso, vê, nesse mundo distante da cidade grande e de todas as opressões que sofreu, homens plantando seu alimento, como seu pai fazia antes de partir e, principalmente, crianças tocando uma música com seus instrumentos. As notas coloridas produzidas por elas se juntam e formam um pequeno pássaro, semelhante àquele 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 que, se imagina, se juntariam novamente mais adiante. A voz da resistência que se expressa através da música,

uma linguagem que está além do sentido. Sobre a importância dessa criança que persiste 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)

Não há, no filme, um adulto que direcione sua (des)aprendizagem do mundo, ele o faz empurrado pelos ventos, pelos eventos, pela música, pela saudade do som da flauta tocada pelo pai. Jornada de (des)aprendizagem que parece combinar com a fala do diretor quando, em entrevista, afirma que o menino foi se fazendo em seus cadernos de anotação durante dois anos, até que a história se formulou para animar os personagens e contar sua trajetória pelo mundo.

A jornada que, pelo comum, prevê a superação dos obstáculos e a obtenção do final heroico redentor das agruras encontradas, que surpreende o espectador, mostrando que o mundo é isso e aquilo, perdas e experiências. Descoberta sem novidade do abandono nas cidades, das desigualdades sociais, dos disparates do poder.

### Considerações finais

Esse trabalho trouxe uma análise do filme de animação *O menino e o mundo* sob o viés da linguagem. Ao apresentar uma narrativa, conduzida por uma criança-agente da própria história, em que o gesto se sobrepõe à palavra, Alê Abreu coloca a infância em um lugar de experiência. Essa experiência, para Agamben (2005), é o *experimentum linguae*, a infância da linguagem, o que permite que essa criança (e a criança em nós) veja o mundo pela primeira vez e o nomeie. Dessa forma, a língua inventada do filme pode ser associada à lalange, conceito da psicanálise que fala da língua sem uma estrutura definida, que está além do sentido pois sua função não é apenas comunicar, mas versar sobre o indizível, sobre uma falta que move, um chamamento. Da mesma forma, a glossolalia remete à infância da linguagem, um momento pré-linguagem que também permanece de alguma forma.

A música, no filme, traz diferentes significantes. Ela é a nota azul (DIDIER-WEILL, 1997) que leva aos mais além dos sentidos. Ela é sonora, mas também visual, representa a memória da infância e do afeto dos pais, e é o que desperta nos personagens a vontade de resistir aos desmandos e às injustiças da vida.

A infância da linguagem não é um período cronológico anterior à linguagem, mas um lugar que acompanha toda a existência humana. O conceito de criança neotênica de Agamben (2012) apresenta a infância que permanece, que nos acompanha. Cuca, em *O menino e o mundo*, é essa criança neotênica que persiste e resiste, que carrega o afeto na memória, que vê a poesia no ordinário, que vê uma saída mesmo quando tudo se torna cinza e sem vida. O menino é a potência criadora do mundo.

### Referências

AGAMBEN, G. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. *E-book*.

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

AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha [Homo Sacer, III]*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008. *E-book*.

BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de história”. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 7. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-234.

BENJAMIN, W. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Summus, 1984.

DIDIER-WEILL, Al. *Nota Azul: Freud, Lacan e a Arte*. Rio de Janeiro: Contracapa, 1997.

GRAÇA, M. E. *Entre o olhar e o gesto: elementos para uma poética da imagem animada*. São Paulo: Editora Senac, 2006.

MALISKA, M. E. “Glossolalia: polifonia e polirritmia vocal”. *Linguagens*, Blumenau, v. 4, n. 2, p. 248-257, 2010.

MARTIN, D. *The child in latin american films*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2019.

MILLER, J. “Jacques Lacan e a voz”. *Opção Lacaniana online*, [s. l.], ano 4, n. 11, p. 1-13, 2013

MILLER, J. *Matemas I*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

O MENINO e o mundo – Entrevista com Alê Abreu. [S. l.], 2014. 1 vídeo (11 min). Publicado pelo canal Fundação Bunge. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fw1XYkgfj8Q>. Acesso em: 5 mai. 2017.

RANCIÈRE, J. *A fábula cinematográfica*. Tradução de Christian Pierre Kasper. Campinas: Papyrus, 2013.

RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SALDANHA, B. “O filme brasileiro de animação infanto-juvenil para cinema”. In: CARNEIRO, G.; SILVA, P. (org.). *Animação brasileira: 100 filmes essenciais*. Belo Horizonte: Letramento, 2018. p. 357-368.

#### Referências audiovisuais

O MENINO e o mundo. Alê Abreu, Brasil, 2014.

submetido em: 5 abr. 2021 | aprovado em 15 jun. 2021