

ENTRE LIVROS E ESPAÇOS OUTROS: a constituição de múltiplas heterotopias pelas imagens visuais e sonoras em *Os fantásticos livros voadores do Sr. Morris Lessmore*

***Between books and other spaces: the constitution of multiple
heterotopias by visual and sonorous imageries in *The Fantastic Flying
Books of Mr. Morris Lessmore****

Íngrid Lívero¹

Resumo: O percurso aqui realizado tem por objetivo tratar o meio cinematográfico como um espaço heterotópico conforme as características discutidas por Michel Foucault (2001), tanto por sua estrutura física de cinema, efetivamente localizável e que é ao mesmo tempo fora do tempo real durante a reprodução de um filme, como pelos microcosmos apresentados em tela, os quais podem se constituir heterotopias. Na multiplicidade de lugares coexistentes no curta-metragem tomado para análise, verifica-se a potência das imagens visuais e sonoras em fazerem emergir significações e, quando alteradas, modificarem essas significações, de forma que produzem subjetividades às quais os espectadores se submetem. No entrelaçamento dessas duas naturezas da imagem no cinema, confere-se algumas das atribuições que Rancière (2009; 2012) faz à imagem, especialmente a de que a imagem está na relação entre o dizível e o visível e, artisticamente, trabalha no jogo das (des)semelhanças, continuamente pensando o real, ainda que em um espaço heterotópico, para subjetivar os que nele vivem à mudança.

¹ Doutoranda em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), na linha de Estudos do Texto e do Discurso. Mestra e licenciada em Letras pela mesma instituição e professora atuante de língua estrangeira em rede particular. E-mail: ingridlivero@hotmail.com.

Palavras-chave: cinema de animação; heterotopia; Foucault; imagem; sonoridade imagética.

Abstract: The analytical course made here has as objective the treatment of the cinematographic space as a heterotopic space according to the characteristics discussed by Michel Foucault (2001), both by its physical structure as a cinema, effectively localizable space which is out of the real during the movie reproduction, and by the microcosmos presented in the screen, which ones can constitute heterotopias. By the multiplicity of coexisting places in the short film taken to analysis, it is verified the power of visual and sonorous images in order to emerge significations and, once changed these images, the significations are also modified, at the same time producing subjectivations to which the spectators submit themselves. With the intertwining of these two natures of the cinema imagery, it is checked some attributions that Rancière (2009, 2012) directs to the image, specially the one in which the image is in the relation between the sayable and the visible and, artistically, it works in the (dis)similarities set, continually thinking the real to subject the ones who live in it to change, even in a fictionalized way or in a heterotopic space.

Keywords: Animation cinema; heterotopia; Foucault; imagery; imagery sound.

INTRODUÇÃO

Dentre os pormenores da intitulada Sétima Arte, o cinema, curtas e longa metragens da modalidade animação não só ganharam grande prestígio no decorrer do tempo, mas também se estenderam a públicos que, em momentos anteriores, não eram tidos como alvo para os desenhos e *plots* que constituem os filmes animados. Não apenas por esse redirecionamento a espectadores além dos infantis, os filmes de animação também vêm extrapolando suas temáticas rotineiras, uma vez

que abordam cada vez mais assuntos sensíveis de forma elaborada, assuntos estes que podem até ser encarados como “inadequados” a crianças ou precoces para determinadas idades.

Em sua emergência, as animações ditaram outras expectativas além das já estabelecidas entre os que acompanhavam o desenvolvimento do mercado cinematográfico. *Branca de Neve e os Sete Anões*, primeiro longa sonoro de animação, alcançou as invejáveis estatísticas de público e bilheteria “desafiando o pensamento comum da época de que o público infantil não teria concentração suficiente para ficar 83 minutos sentado assistindo” (SABADIN, 2019, p. 157). Nos tempos presentes, cada vez mais, o público destinatário muda, não perdendo de vista o infantil, mas sempre possibilitando que os efeitos de sentido das imagens variem conforme aqueles que assistem às animações.

Assim, desde a primeira exibição dos desenhos nas *Pantomimes Lumineuses*² até a instituição de personagens mercadológicos icônicos – como a turma do Pernalonga com “um estilo de humor frenético, anárquico e surreal que marcou época” (SABADIN, 2019, p. 160) –, as mudanças na forma de narrar histórias em animação buscaram tanto sensibilidade como temas para além do típico “cinema para crianças”, de forma que técnicas, materiais e enredos também acompanharam esses deslocamentos.

O avanço tecnológico, aliado às habilidades de desenhistas e às estratégias de mercado que estúdios e produtoras disseminavam com o cinema, possibilitou tanto a chegada de animações no mundo todo

² Em 1982, o francês Charles-Émile Reynaud promoveu o espetáculo com a projeção de *Un bon bock*, *Le Clown et ses chiens* e *Pauvre Pierrot*, que ficou marcado como a primeira exibição projetada de desenhos animados (SABADIN, 2019). Posteriormente, ainda que com a promoção em larga escala de filmes franceses que não animações, o grande polo de estúdios destinados a essa modalidade de cinema se concentrou nos EUA, ainda antes da criação dos estúdios Walt Disney.

como o aprimoramento nas representações imagéticas das grandes telas. Além da imagem, o som, uma vez descoberta a forma de colocá-lo em concomitância à imagem, também se tornou uma fonte de sentidos que, quando bem explorada e ajustada, poderia elevar a qualidade do curta/longa animado em termos artísticos e de audiência.

Considerando essas características do cinema, que, não sozinhas, lhe conferem complexidade de funcionamento, o presente estudo se propõe a analisar as imagens que a sonoridade do cinema pode configurar no imaginário dos espectadores. Dessa forma, a imagem sonora é tomada como uma instância discursiva cuja narrativa está aliada à imagem visual para que inúmeras possibilidades de interpretação sejam colocadas em tela. Sem dispensar a particularidade de cada uma dessas instâncias, o entrelaçamento delas, que produz saberes, é tomado para se investigar a potência e a significação das imagens que dele emergem.

Com fundamentação teórico-metodológica em Foucault (2001), explora-se a possibilidade de construção de heterotopias em produções fílmicas, a partir do estudo mais detalhado de um curta metragem, as quais permitem não só a fuga momentânea do espaço físico em que o espectador se encontra, mas também o reconhecimento de espaços outros dentro das próprias narrativas. Também Rancière (2009; 2012), Alloa (2015) e Heidegger (1973) oferecem respaldo para a compreensão filosófica da imagem como ela é, independente de outras instâncias para significar.

Em vista dos limites deste artigo³ e para uma proposta de análise mais detalhada, o curta metragem *Os fantásticos livros voadores do Sr.*

³ Cordialmente, estende-se aqui o convite à leitura do trabalho de dissertação da presente autora, que aprofunda as noções de música no cinema discutidas neste artigo

Morris Lessmore (2012)⁴ foi tomado como material para a constituição de uma série enunciativa de imagem e som. Tal série é formada por frames retirados de momentos chave do curta e nos quais determinadas características concernentes às heterotopias se manifestam de acordo com a concepção foucaultiana. Após as fundamentações teóricas sobre a imagem, são apresentados alguns tópicos sobre o discurso cinematográfico de animação visto pelas lentes foucaultianas do discurso para que, enfim, o foco seja detido na exploração das cenas do produto fílmico selecionado. Essas proposições não perdem de vista a grande potência das artes aqui investigadas no cinema, a qual, segundo Rancière (2009, p. 63), contribui à “constituição de um mundo sensível comum, uma habitação comum, pelo entrelaçamento de uma pluralidade de atividades humanas.”

1. FUNDAMENTAÇÕES SOBRE A IMAGEM

A fim de pensar a imagem filosoficamente e com efeitos próprios, sem estar necessariamente em dependência de outros aspectos artísticos, Alloa (2015) considera essencial a desautomatização do olhar para a percepção de singularidades, de forma que se perceba a “oscilação entre a denúncia dos *limites* da imagem e a operacionalização de seu *ser-limitado*” (ALLOA, 2015, p. 10, grifos do autor). Essa perspectiva não prega desconsiderar os contextos de produção e os entrelaçamentos que a imagem faz com outros

a partir do arcabouço teórico do discurso, bem como faz movimentos de análise em produções fílmicas longa-metragem. Disponível em: <https://shre.ink/leTV>.

⁴ Produção vencedora do Oscar de Melhor curta-metragem de animação em 2012. Ainda é um curta metragem amplamente utilizado em oficinas de leitura e para resenhas ou contação de histórias.

elementos, mas entende o reconhecimento do âmbito imagético como dotado de diversos sentidos por eles mesmos.

Para deslocar esse pensamento à imagem cinematográfica especificamente, encontra-se respaldo em Rancière (2012, p. 14) no que diz que “as imagens do cinema são antes de mais nada operações, relações entre o dizível e o visível [...] a causa e o efeito.” Estas operações são verificáveis, por exemplo, na evolução dos curtas mudos aos premiados longas sonoros, bem como, à medida que se aprimorava, a rede cinematográfica instituiu e interferiu em diversos discursos que circulam socialmente. Por esta manutenção do dizível e do visível em uma grande tela, o cinema poderia lançar luz a determinados sujeitos, apagar outros, formular padrões de entretenimento e, enfim, proporcionar a experiência pluralmente sensível de se assistir a um filme.

Ainda conforme Rancière (2012, p. 34), “o trabalho da arte é, portanto, jogar com a ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças, operar uma redistribuição local, um rearranjo singular das imagens circulantes.” Sendo assim, muito mais do que ditar novas ordens de discurso, o cinema em seu estatuto de arte não seguiria apenas um padrão do que pode ou não ser dito, pois seus produtos desautomatizam saberes e poderes circulantes. Logo, a percepção destinada a esses produtos também precisa ser desautomatizada, pois a imagem exige “um lapso de tempo e um lapso no tempo, um sobressalto, um pôr em movimento do olhar: uma cinestesia que precisa ser tomada ao pé da letra”⁵ (ALLOA, 2015, p. 15-16).

Muitos dos teóricos que tratam a imagem sob essa perspectiva, de modo geral, aprofundam suas análises em produtos de imagem visível – pinturas, esculturas, imagens em movimento etc. –, porém não deixam

⁵ Grifos da autora deste artigo.

de considerar a construção de imagens por meio de outros materiais além daqueles perceptíveis pela visão. Rancière (2012, p. 16) afirma que “a imagem não é uma exclusividade do visível”, e, no encontro com o cinema sonoro e mesmo outras situações artísticas em que a música se faz presente, a construção de imagens pela sonoridade se mostra não só produtiva, mas também com potencial de modificar significações quando se situa em concomitância à imagem visível.

Desde que a música é parte da poética do cinema, constituindo sua linguagem heterogênea e sendo considerada mesmo a primeira sonoridade cinematográfica (anterior à gravação de falas, por exemplo), seu trabalho junto à imagem oferece peculiaridades a respeito de seus efeitos emergentes. Conforme Alvez (2012), no cinema, imagens e sons não existem por si sós, de forma que o movimento é o de “despertar no espectador um ‘ponto de escuta’ e também aumentar a complexidade de seu ‘ponto de vista’” (ALVEZ, 2012, p. 95). Assim, pode-se considerar o produto fílmico como dotado de imagens múltiplas, cada uma com sua constituição própria e que exploram diferentes sentidos ao mesmo tempo.

Em consciência de que as imagens podem assumir diferentes estatutos para além do visível, como é o caso da imagem sonora, e, em conjunto, ainda podem fazer emergir tantas outras imagens terceiras, a observação analítica dos produtos da imagem resgata os regimes que Rancière (2009) determinou como: regime ético, regime representativo e regime estético das imagens. As definições de cada um se fazem pertinentes para o estudo do curta-metragem escolhido pelas lentes filosóficas do discurso e sua potência em constituir lugares outros tanto para o enredo como para o espectador.

O regime ético trata-se de “saber no que o modo de ser das imagens concerne ao *ethos*, a maneiras de ser dos indivíduos e das coletividades.” (RANCIÈRE, 2009, p. 29). Em perspectiva discursiva, cada sujeito é subjetivado⁶ todos os dias, inúmeras vezes, pelos processos sociais, sejam eles discursos, instituições e mesmo outros sujeitos; nesse sentido, as imagens cinematográficas agem na subjetivação de seus espectadores, de forma que podem moldar suas ações e/ou percepção de mundo, a curto ou longo prazo, e é uma experiência que pode se renovar a cada ida ao cinema ou a cada filme assistido.

Por sua vez, o regime representativo identifica os produtos artísticos em “maneiras de fazer”, sendo “a noção de representação ou de mimesis que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar.” (RANCIÈRE, 2009, p. 31). No âmbito dos materiais multimodais do cinema, muitas maneiras de fazer são exploradas para tornar cada produção única, seja em curta ou longa-metragem, em *live-action* ou em animações computadorizadas. No caso destas últimas, percebe-se não apenas aprimoramento técnico na representação de seres vivos e paisagens, como também a abordagem de temas e personagens cada vez mais diferenciados; diversas releituras de clássicos dos contos de fadas lotaram as produções animadas, bem como, recentemente, assuntos tabus foram tratados com bastante sensibilidade e de forma acessível a qualquer tipo de público, o que não deixa de ser uma “maneira de fazer” imagens cinematográficas.

⁶ Foucault (2008), ao descrever o método arqueogenealógico de análise dos discursos, considera o sujeito descentrado, que está inserido em uma história descontínua durante a qual acontecimentos emergem, são apagados e retornam a todo momento. Em meio às discontinuidades, o filósofo encontra regularidades, logo o caminho proposto é o de busca de “um campo de regularidade para diversas posições de subjetividade [...] um conjunto em que podem ser determinadas a dispersão do sujeito e sua discontinuidade em relação a si mesmo” (p. 61).

Enfim, o regime estético proporciona a “distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte” (RANCIÈRE, 2009, p. 32), o que auxilia não apenas no entendimento da cinematografia como dotada do aspecto artístico, mas também faz justificada uma análise atenta e científica, nos moldes filosóficos do discurso das imagens, por exemplo, dos produtos fílmicos e seriados. Pode-se acrescentar ainda, em relação ao cinema de animação enquanto pertencente a um regime específico do sensível, que

o regime estético das artes é antes de tudo um novo regime da relação com o antigo. De fato, ele transforma em princípio de artisticidade essa relação de expressão de um tempo e um estado de civilização que antes era considerada a parte “não-artística” das obras [...] E se entrega à invenção de novas formas de vida com base em uma ideia do que a arte foi, teria sido. [...] a temporalidade própria ao regime estético das artes é a de uma co-presença de temporalidades heterogêneas (RANCIÈRE, 2009, p. 36-37).

Alguns com mais propriedade que outros, os filmes animados podem ser encarados como novas formas de se tratar da arte, à medida em que cada vez mais diversidade de temas, culturas e modos de representação são colocados sob o holofote. Esta diversidade não necessariamente ruma em direção a um protesto social ou uma denúncia de assuntos polêmicos, pois cada experiência com um produto cinematográfico suscita saberes⁷ e sentidos diferenciados, justamente pelo entrelaçamento das imagens visuais e sonoras que se dá nas telas.

Esses conceitos dos regimes das artes permitem o exercício de desautomatização do olhar para com as imagens, sejam elas do cinema

⁷ Foucault (2014, p. 46) considera que “o discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade”, de forma que, no entrecruzamento com o poder, diversos saberes são formados, de forma descontínua e dispersa, para que se entre em uma ordem discursiva, a qual pode se atualizar com novos saberes ou reformulação de outros uma vez esquecidos, sendo pertinente lembrar que “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta.” (idem, p. 25).

ou de qualquer outro meio. Às propriedades teóricas até então expostas acrescenta-se, a seguir, a potencialidade das imagens na constituição de heterotopias, noção formalizada filosoficamente nos estudos foucaultianos e que encontra um equivalente, no dia a dia, cada vez que é dito que um filme “leva a outros lugares”, “faz viajar sem sair de casa” ou proporciona uma “fuga da realidade” para quem a ele assiste.

2. FUNDAMENTAÇÕES A RESPEITO DO DISCURSO CINEMATOGRAFICO DE ANIMAÇÃO COMO UM POTENCIAL CONSTITUINTE DE HETEROTOPIAS

Para tomar a discussão das heterotopias no campo cinematográfico discursivo, vale resgatar o pensamento de Foucault (2001, p. 414) de que não vivemos no vazio, mas “no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irreduzíveis uns aos outros”. Dessas relações é que emergem tantos processos comunicativos, como o do cinema, que proporciona a imersão em outro espaço por meio de seu produto, por determinado período de tempo.

O filósofo também afirma que a atual época do espaço é a do simultâneo, uma vez que “a extensão toma o lugar da localização [...] [e] o posicionamento substitui a extensão, [sendo] definido pelas relações de vizinhança entre pontos ou elementos” (FOUCAULT, 2001, p. 412), assim não é possível mais tratar de uma linha ininterrupta histórica, mas de relações de séries, grades, enfim, possíveis regularidades que se mostram na descontinuidade da história e interferem diretamente nos processos de subjetivação. Passeti (2005) ainda complementa que o que predomina nas relações de poder atuais são as subjetividades e efeitos de assujeitamentos, não mais locais especificamente físicos; assim

governar a si mesmo é inventar percursos, espaços de experimentações, da expansão da vida no presente e de possibilidade, no futuro. [...] O retorno a si [...] inclui a livre escolha dos exercícios, não como uma regra de vida, mas arte de viver para fazer da própria vida uma obra (PASSETI, 2005, p. 11).

Essas percepções de subjetivação em espaços de experimentações estão diretamente relacionadas ao conceito que Foucault propõe de heterotopia como espaços outros, uma vez que são neles que o sujeito, em seu governo, pode fazer escolhas, subjetivado por inúmeros fatores, e decidir quais condutas irá tomar. Como já mencionado, as práticas de cada sujeito podem estar interligadas às experiências com que toma contato, por exemplo, no meio cinematográfico, o qual pode ser definido como um dos espaços heterotópicos, e a prática de frequentar o cinema ou assistir seus produtos, igualmente, não deixa de ser uma maneira de governar a si mesmo, um cuidado para consigo no sentido de consumir produções artísticas.

Para Foucault (2001, p. 414), alguns lugares “têm a curiosa propriedade de estar em relação com todos os outros posicionamentos. [...] suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designadas”, e esses mesmos lugares ainda “estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (p. 415). Essas características é que definem as heterotopias conforme as lentes filosóficas foucaultianas, e o cinema aí se encaixa por ser efetivamente localizável em um espaço físico, mas, ao mesmo tempo, proporcionar a presença dos espectadores em espaços outros representados nos filmes pelas múltiplas imagens visuais e sonoras.

Na investigação mais profunda das heterotopias, a visão foucaultiana (FOUCAULT, 2001, p. 416) propõe alguns princípios que são

observáveis no âmbito cinematográfico tomado como um espaço heterotópico:

1º→ “é uma constante de qualquer grupo humano [...] assumem, evidentemente, formas que são muito variadas”. Dessa forma, não necessariamente um espaço precisa ser físico para se constituir como uma heterotopia, e muitos destes podem oferecer outros espaços heterotópicos.

2º→ “cada heterotopia tem um funcionamento preciso e determinado no interior da sociedade, e a mesma heterotopia pode [...] ter um funcionamento ou um outro”. No caso do cinema, pode-se dizer que sua maneira de funcionar é pelo entrelaçamento de imagens visuais e sonoras, em um espaço propício à imersão, ao qual os sujeitos se dirigem fisicamente e permanecem estáticos boa parte do tempo que estão ali em seu interior, com foco voltado ao mundo que se apresenta na tela.

3º→ “A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis”. Conforme se demonstrará na análise do curta *Os fantásticos livros voadores do Sr. Morris Lessmore*, a própria produção já se apresenta como um espaço heterotópico, mas em seu enredo outros ainda são expostos tanto ao personagem como ao espectador, que pode estar em qualquer lugar físico, assistindo ao curta por um celular ou computador.

4º→ “As heterotopias estão ligadas [...] a recortes do tempo”. E aqui Foucault menciona o que intitula heterocronias, como a simultaneidade de tempos que é característica das heterotopias. Desde tempo de projeção do filme até o tempo em que o enredo se desenvolve, a heterocronia do cinema é bastante variada e os espaços ou ideias ali

propostas podem mesmo se estender para além do tempo de projeção, a partir do momento em que o aspecto sensível⁸ artístico age na subjetivação dos espectadores.

Por fim, tem-se um último aspecto da heterotopia, as quais têm

em relação ao espaço restante, uma função. [...] Ou elas têm o papel de criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real, [...] ou, pelo contrário, criando um outro espaço, um outro espaço real, tão perfeito, tão meticuloso, tão bem-arrumado quanto o nosso é desorganizado, mal-disposto e confuso (FOUCAULT, 2001, p. 420-421).

Por meio desse último aspecto o cinema torna válido seu argumento de transportar os espectadores a outras dimensões, a espaços outros, à medida que os torna críveis através da organização dos seus respectivos microcosmos. Também aqui reside uma outra característica dos produtos fictícios; conforme Rancière (2009, p. 53), “a separação da ideia de ficção da ideia de mentira define a especificidade do regime representativo das artes”, dessa forma, os produtos cinematográficos podem ser fictícios, mas possuem sua parcela de veracidade ou índices da realidade, justamente para, mesmo em um espaço heterotópico, ter correspondentes que os aproximem, por similitude, do espaço real em que o espectador vive.

Não apenas para tornar crível realidades outras, o cinema e diversas outras artes funcionam em um movimento de que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (RANCIÈRE, 2009, p. 58). Assim, são possíveis problematizações e questionamentos de coisas do cotidiano de uma forma, no caso do cinema de animação em específico,

⁸ Rancière (2012) distingue alguns regimes de pensamento da arte, baseando-se nas dicotomias presença X ausência, sensível X inteligível. Esta última demonstra como a arte tem sua própria sensibilidade de representação e a regulação entre os dois âmbitos deve ser precisa e estável para a ideia ser devidamente apresentada.

sensibilizada, criativa, imaginada para todos os tipos de públicos por métodos simples e personagens inventados, mas que podem trazer interpretações variadas e bem desenvolvidas. Em adição, Passeti (2005, p. 13) afirma que nos “exercícios em espaços heterotópicos [...] se dissolvem os absolutos de autoridade e liberdade junto com o governo político”, logo as fronteiras entre o que é puramente fictício ou o que é puramente real podem ser misturadas e impossíveis de serem identificadas separadamente, o que demonstra um dos muitos processos da arte para se pensar o real.

Em posse da revisão teórico-metodológica feita até aqui, tanto de estudos sobre a imagem como sobre as heterotopias, ambas discursivamente tratadas, o curta-metragem selecionado é analisado como uma proposta de espaço heterotópico, o qual é constituinte ainda de vários outros espaços também heterotópicos. Vale ressaltar que este curta é um recorte para se aprofundar, em prática analítica, os conhecimentos sobre imagem visível e imagem sonora, não sendo o único material disponível para tal percurso, mas sim uma série enunciativa que, conforme a proposta foucaultiana de análise dos discursos⁹, pode apresentar regularidades na dispersão.

3. OS FANTÁSTICOS LIVROS VOADORES DO SR. MORRIS LESSMORE

O olhar discursivo pelo viés foucaultiano, quando destinado ao cinema de animação, faz emergir saberes bastante pertinentes sobre a sensibilidade inerente ao âmbito artístico, de forma que detalha alguns

⁹ Em *A Arqueologia do Saber* (2008), Foucault propõe que séries enunciativas sejam construídas para, então, se investigar que “séries de séries” podem ser formadas. Encarando a história como geral em detrimento da global, o filósofo expõe seu método de compreender a história como constituída de descontinuidade, de começos possíveis, não de um único ponto de origem, além de ser formulada nas/pelas relações de saber-poder que estão presentes nos mais diversos níveis da vivência humana.

possíveis processos de subjetivação e de como se organiza o dispositivo cinematográfico, em sua multimodalidade, para refletir múltiplas realidades. Seja por entretenimento, problematização ou qualquer outro objetivo, as heterotopias das quais se constitui o material fílmico não negam o tempo, mas são “uma certa maneira de tratar o que se chama de tempo [...] [e] o espaço no qual vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos” (FOUCAULT, 2001, p. 414).

O curta-metragem *Os fantásticos livros voadores do Sr. Morris Lessmore* propõe o referido tratamento diferenciado do tempo e do espaço não apenas por ser um produto cinematográfico, mas por, em seu enredo, apresentar múltiplas heterotopias, justapostas e não necessariamente incompatíveis, uma vez que sua complementação em imagens visuais e sonoras produz saberes aos quais o espectador é subjetivado. Ao se tomar conhecimento de que o curta foi produzido a partir de uma obra escrita, de autoria de William Joyce, a construção de heterotopias, conforme proposta por Foucault, se multiplica ainda mais em torno da história, vista a amplitude de interpretações, diferenciadas entre si, que o livro e o curta podem suscitar.

Premiado com o Oscar de Melhor Curta-Metragem de Animação em 2012, a história do Sr. Lessmore foi dirigida e roteirizada por seu também autor na esfera literária, William Joyce, e conta como o protagonista encontrou uma biblioteca (em que todos os livros são voadores e possuem vida própria) após ver uma jovem voando e sendo puxada pelos livros. O Sr. Lessmore, como mostrado ao início do curta, aparenta já ter uma relação íntima com livros e aparece escrevendo o seu próprio, uma espécie de diário; nesse início, o cenário ainda é colorido:

Figuras 1 e 2 – Início do curta e apresentação da história (30'' a 1'00'')



Fonte: a autora.¹⁰

O personagem está cercado por outros livros que, cada qual, possui seu próprio microcosmo, seu próprio espaço em suas histórias, que não são apresentados a quem assiste, mas podem ser inferidos como existentes em simultaneidade ao microcosmo ou à heterotopia do curta, em uma coexistência de espaços.

Figura 3 – Apresentação do Sr. Lessmore (1'05'')



Fonte: a autora.

¹⁰ Os frames foram recortados pela autora deste artigo a partir do material disponível online. Todos os direitos de imagem são reservados à produtora responsável pelo curta.

Nesse primeiro momento, quem assiste também é apresentado à sequência sonora que serve como tema. Durante todo o curta, ela retorna em momentos alternados e com variações em sua composição; tal uso de um tema propicia estímulo à construção da memória a respeito não só do personagem, mas, nesse caso, do curta também. Carrasco (2010) define essa técnica intitulada *leitmotiv*, ou “motivo condutor”, como um elemento musical que pode ser usado como caracterizador de personagens e outros aspectos do produto fílmico:

um tema de personagem pode ser transformado para revelar o estado emocional dessa personagem em cada um dos momentos do filme. *Leitmotivs* famosos permanecem como ícones do filme nas mentes dos espectadores e, quando ouvidos, remetem imediatamente ao filme (CARRASCO, 2010, p. 0-0).

As variações sonoras que uma sequência tema pode ter no decorrer de um curta ou longa, geralmente, seguem o tom emocional da imagem visual, de forma que a imagem sonora também contribua à construção de subjetividades em coerência com o visual ou, ainda, seja um dos constituintes dos espaços heterotópicos apresentados. Na(s) heterotopia(s) do Sr. Lessmore, sua sequência tema apresenta variações em volume e andamento conforme as imagens visuais, podendo ser ora mais compassada, ora mais estrondosa, mas sempre seguindo a mesma sequência de notas. Algumas ocorrências da sequência tema são:

- 20'' – 1'00'' – cena de abertura, a imagem sonora se constitui do tema originalmente concebido, auxilia na criação de uma imagem mental que estabelece um referencial na memória para o personagem.
- 2'57'' – 3'54'' – cena após a destruição, na qual o andamento é bem mais lento, as notas assumem uma tonalidade mais melancólica, com início em volume baixo e que depois aumenta gradativamente conforme o Sr. Lessmore anda entre as casas destruídas.

- 5'43'' – 6'50'' – cena da chegada do Sr. Lessmore à biblioteca, a canção se inicia ao fundo, em volume baixo e apenas no piano, depois mais instrumentos são adicionados e em volume mais amplo.
- 10'45'' – 11'50'' – cenas que mostram a rotina na biblioteca dos livros voadores, é um acompanhamento calmo e que se junta às imagens visuais para transmitir a tranquilidade da vida do protagonista distribuindo livros a outras pessoas, que “se tornam coloridas” novamente. Há ligeiras modificações nas notas da sequência.
- 13'00'' – 13'55'' – cena de partida do Sr. Lessmore, os primeiros segundos da sequência são em volume baixo, também compassado, e depois ganha grandiosidade sonora quando o livro de autoria do protagonista retorna à biblioteca, com vida própria igual aos outros livros; ao mesmo tempo, a nova companheira e residente da biblioteca chega.

Diante dessas diversas variações de uma mesma sequência tema, múltiplas imagens são criadas na concomitância de visual e sonoro, uma vez que uma pequena mudança em uma nota ou na presença da canção pode alterar os pormenores da significação do todo.

Após a cena inicial, uma tumultuosa tempestade arrasa o local onde o protagonista vive e destrói diversas construções; nessa transição, a imagem se torna preta e branca:

Figura 4 – Tempestade (1'35'')



Fonte: a autora.

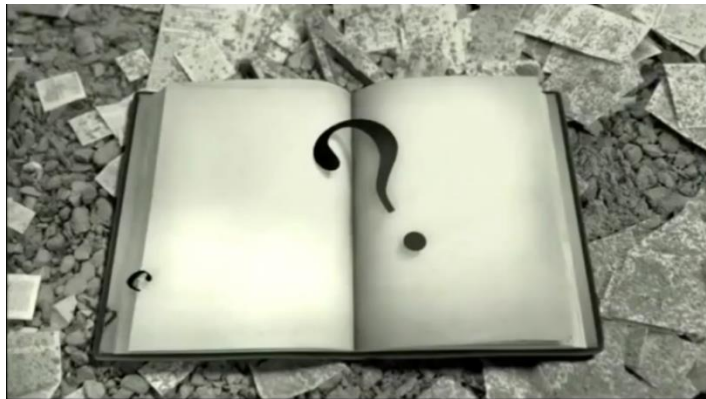
Figura 5 – O Sr. Lessmore é levado pela tempestade (2'20'')



Fonte: a autora.

Até 2'48'', o caos predomina à medida em que as tonalidades de cor das cenas vão se apagando para o preto e o branco, sendo a jovem com os livros o único elemento ainda em cores que aparece na cena após a destruição. Neste trecho, as montagens de cena junto à música imponente conduzem à ideia de que o que aconteceu foi uma transição de espaços, e o então lugar em que o Sr. Lessmore se encontra parece se tratar de outro espaço para o qual as casas foram levadas, não mais o lugar inicial. É também no momento após a destruição que o personagem percebe que as letras foram varridas de seu livro e ele está agora em branco, com um ponto de interrogação simbolizando a dúvida do que se fazer em seguida, com todas as coisas arruinadas.

Figura 6 – Ruínas da tempestade (3'02'')



Fonte: a autora.

Aos 3'20'', é mostrado o cenário mais completo, com outros personagens e suas casas também destruídas e em preto e branco. Com essa visão mais ampla oferecida ao espectador, a interpretação do espaço também se alarga ao se notar que não é um lugar diferente do que aquele inicial, mas o mesmo do início da história, fisicamente reformulado em sua constituição após a tempestade. Logo, um espaço outro, uma heterotopia na qual os pertences e as perspectivas das pessoas (nota-se suas expressões de infelicidade) foram varridas como as letras o foram do livro do Sr. Lessmore se apresenta.

Figura 7 – Ruínas da tempestade (3'26'')



Fonte: a autora.

Em meio à aparente falta de perspectiva, de melhora, a imagem colorida da jovem dos livros surge, e todo o espaço para além da cerca

(no qual ela se encontra) tem suas cores renovadas. Com a posição em que a cena acontece, a imagem que se tem é da dicotomia entre colorido versus preto e branco, um mundo com livros e ideias versus um mundo apagado com suas memórias e escritas varridas para longe:

Figura 8 – O contraste das cores com o preto e branco (4'18'')



Fonte: a autora.

Nesse encontro com a jovem dos livros voadores, com o retorno gradativo das cores, poderia se dizer que acontece uma restituição da heterotopia do início, com a beleza dos livros. A posição da jovem no alto em relação ao Sr. Lessmore propicia uma imagem reluzente, uma aura a ronda e o espaço de onde vem também é bastante iluminado.

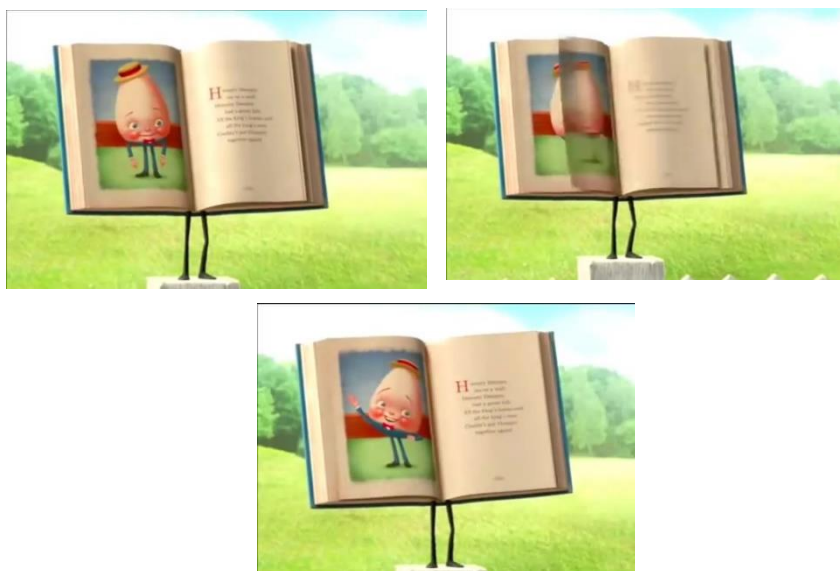
Figura 9 – A jovem guardiã dos livros (4'23'')



Fonte: a autora.

É também nesse momento que o Sr. Lessmore tenta fazer seu próprio livro voar, mas não consegue, e tanto o livro como ele permanecem sem cores. A jovem envia então um de seus livros a ele e se vê que, nesse novo espaço, os livros interagem como humanos por meio das imagens contidas em suas páginas, as quais são passadas rapidamente para criar a ilusão de movimento; essa é uma das regras de funcionamento desta nova heterotopia que será apresentada ao protagonista e ao espectador.

Figuras 10, 11 e 12 – Sequência para criar ilusão de movimento (4'30'' a 4'35'')



Fonte: a autora.

Resgatando o pensamento de Rancière (2012) de que imagens do cinema são relações entre o dizível e o visível, no caso do curta, nota-se um jogo de dizível que não conta com falas, dessa maneira o entrelaçamento de imagens é o responsável pelas duas instâncias, dizível e visível, para contar a história daquele microcosmo. Nesse movimento, é possível a entrada do espectador na(s) heterotopia(s) propostas, exclusivamente, pelo dizível das imagens.

Após o encontro do Sr. Lessmore com o livro da jovem, aos 4'50'', segue-se à apresentação da biblioteca dos livros voadores. Aqui, o som

é novamente animado, contudo a imagem sonora proporciona tranquilidade ao mesmo tempo, de forma que guia a uma experimentação do novo.

Figuras 13 e 14 – A biblioteca dos livros voadores (4'50'' a 5'12'')



Fonte: a autora.

Figuras 15 e 16 – O Sr. Lessmore chega à biblioteca (5'12'')



Fonte: a autora.

Com a entrada na biblioteca, a música cessa completamente e o protagonista ganha cores. Então, é apresentada mais uma heterotopia, a qual seria absurda ao contexto do personagem, e é duplamente heterotópica em relação ao espectador que assiste, justamente por sua propriedade de “um espaço dentro de outro espaço”.

Conforme vai adentrando o espaço, um acompanhamento sonoro baixo se faz presente, do qual a fonte é revelada em 6'05'', com

o livro que acompanhou o Sr. Lessmore tocando a sequência tema ao piano. À medida que avança a música, outros livros com pequenas figuras de outros instrumentos se juntam para formar a grande imagem sonora que é a sequência tema. O personagem dança junto aos livros, e essa junção de imagens se constitui a representação do momento oficial em que ele se torna o então companheiro humano dos livros voadores e o responsável pela biblioteca.

Figuras 17 e 18 – Dança com os livros (6'10'' a 6'50'')



Fonte: a autora.

Enfim, a partir de 7'09'', é mostrada a nova rotina do Sr. Lessmore, cuidando dos livros e da biblioteca, além de atender outras pessoas que se dirigem até ali para “adotarem” um livro. A cada cena mostrada dos afazeres de Morris, mais detalhes sobre o funcionamento próprio dessa heterotopia são descobertos; não necessariamente são expostas explicações desse funcionamento, mas cada detalhe instiga a imaginação a assimilar os acontecimentos, no processo do cinema de tornar crível sua realidade, sua heterotopia.

Figuras 19 e 20 – Rotina de cuidados com os livros (7'20'' a 7'33'')



Fonte: a autora.

O acompanhamento sonoro desse trecho tem um ritmo animado e, ao mesmo tempo, confere um tom cômico à cena, com os livros se balançando no andamento do fundo musical. Pouco adiante também se assiste atividades do Sr. Lessmore nos entornos da biblioteca, lendo embaixo de uma árvore ou fazendo a distribuição de livros; essas outras pessoas que vão buscá-los, ao abrirem cada livro e o lerem, recuperam suas cores e, em especial na cena seguinte, a pessoa sai de mãos dadas com o livro, imagem que permite interpretar que nasce ali uma amizade entre ambos:

Figuras 21 e 22 – Adoção de um livro (10'33'' a 10'45'')



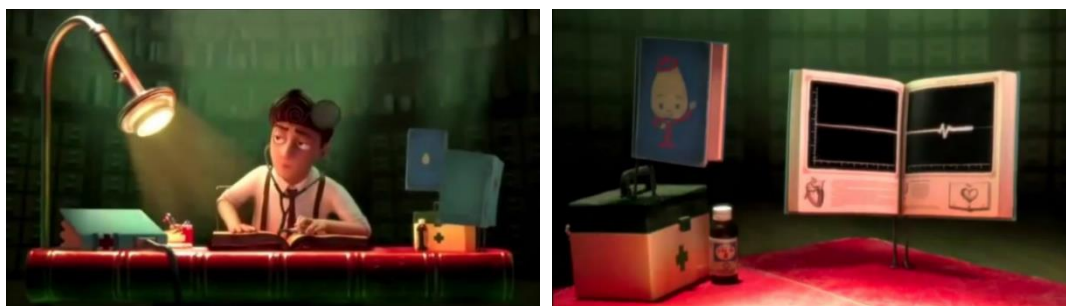
Fonte: a autora.

Neste ponto, é possível retomar o conceito de Heidegger (1973, p. 3) de que “o espaçar instala o livre, [...] é a livre doação de lugares”, complementando ainda que “por um lado, dar-espaco concede algo. [...] Por outro, o dar-espaco prepara às coisas a possibilidade de pertencerem cada um[a] para seu lugar e a partir daí umas às outras”. Nos espaços cinematográficos, o espaçar conforme Heidegger acontece a todo momento, em vista dos espaços outros que são expostos ao espectador de forma que concede um lugar outro a quem assiste e, ao mesmo tempo, mostra ser possível que aquelas coisas daquele lugar pertençam também ao lugar real.

Em suma, as imagens do espaço heterotópico de um produto fílmico podem também pertencer ao espaço real, sendo inclusive a partir do visual e do sonoro do espaço real que heterotopias são constituídas no cinema. As imagens capturadas no espaço presente do espectador são utilizadas para a montagem da heterotopia fílmica e, além dos entornos da biblioteca do Sr. Lessmore, outra cena exemplifica este exercício do espaçar no curta a partir de coisas que pertencem ao real.

Aos 8'00'', é mostrado o processo de recuperação de um livro bastante velho e esquecido na prateleira da biblioteca; com instrumentos médicos (estetoscópio, aparelho de medição de batimentos cardíacos), Morris trabalha para juntar novamente as páginas, colá-las com fita adesiva e costurá-las de volta à capa. Cada instrumento pertence não só para essa heterotopia, mas também ao espaço real; na heterotopia, eles possuem suas especificidades (por exemplo, são em formato de livros, não propriamente aparelhos), mas o espaçar “instala o livre” para que a heterotopia se utilize desses elementos do real para constituir seu espaço

Figuras 23 e 24 – Tratamento de um livro (8'17'' a 8'35'')

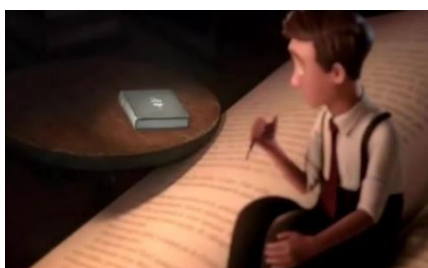


Fonte: a autora.

Para reviver o livro, é preciso lê-lo e, aos 8'50'', a sequência imagética mostrada, confusa e com um turbilhão de letras de todos os tamanhos aparecendo ao mesmo tempo, junto à música agitada que não deixa de dar um tom cômico às expressões do Sr. Lessmore ao ler, é

uma possibilidade de ilustração da entrada de um leitor em uma heterotopia de um livro. A partir dessa atuação na reconstrução do livro (coisa pertencente à heterotopia da biblioteca de livros voadores) utilizando os devidos instrumentos (que pertencem tanto à heterotopia quanto a qualquer outro espaço), o personagem se lembra de seu próprio livro, ainda sem vida e em preto e branco, e o pega para escrever novamente. Nesse processo, a cor é restituída ao seu livro e, na heterotopia em que está vivendo, arrancado do que seria seu espaço real do início do curta, ele consegue desenvolver sua própria história.

Figuras 25 e 26 – Escrita da história do Sr. Lessmore (9'43'' a 10'03'')



Fonte: a autora.

Já perto da conclusão do curta, o Sr. Lessmore termina de escrever seu livro e sua aparência já está envelhecida. A partir de 12'25'', os livros voadores lhe cercam e lhe restituem a juventude, o levando agora para outro espaço, desconhecido ao espectador, assim como aconteceu com a jovem no início do enredo, imagem rememorada pela semelhança praticamente idêntica: os livros o puxam por fitas, em uma posição superior/no alto com o fundo do céu bem iluminado.

Figura 27 – Partida do Sr. Lessmore (12'50'')



Fonte: a autora.

Assim como o livro da jovem que lhe chamou à biblioteca e o acompanhou, sendo o segundo personagem mais constante no curta, seu próprio livro se torna parte do lar dos livros voadores. Em segundo plano, ao fundo, nota-se a chegada da próxima companheira dos livros, uma garota que, também em preto e branco, tem suas cores restituídas quando adentra o lugar e o livro do Sr. Lessmore pousa em seu braço.

Figura 28 – A nova guardiã dos livros (13'38'')



Fonte: a autora.

Neste momento, a imagem sonora da sequência tema também retorna, a execução das notas é em um tempo mais lento, não se reconhece de imediato que é a mesma sequência, e os instrumentos que se podem ouvir, junto a mínimas variações das notas, dão o tom emocional da cena de saudosismo – ainda em concomitância a uma visão panorâmica da biblioteca, que acompanha o voo do livro - ao se ver a obra do Sr. Lessmore como parte integrante da biblioteca. Sua própria história se tornou uma heterotopia, um microcosmo que será o acompanhante da menina recém-chegada.

Assim como os outros companheiros dos livros, Morris Lessmore ganhou sua foto na parede da biblioteca, em uma eterna presença na heterotopia onde viveu. Esta não necessariamente era impossível de se localizar, mas se abria a outras pessoas mediante a leitura de um livro, movimento demonstrado na passagem do preto e branco para o

colorido conforme cada uma pegava uma das obras. A ampliação de cores pode ser interpretada como a expansão dos pensamentos e imaginação daqueles que tomaram contato com os livros voadores e, não obrigatoriamente, exerceram o cuidado de si com a leitura, em uma cromotopia que se instaura nos movimentos do percurso da história vivida pelos personagens.

A imagem final também põe em jogo a questão do tempo da heterotopia da biblioteca, uma vez que os diferentes formatos de retratos e as formas e cores das próprias fotos podem ser identificados como pertencentes a épocas diferentes. Dessa forma, seria coerente dizer que a heterotopia do curta, em cruzamento com a sua heterocronia, tem existência no tempo indefinível, com certos índices de eternidade (em vista da impossibilidade de se determinar a exata duração de sua existência), sempre presente para servir de espaço outro aos que a ela recorrerem.

Figura 29 – O mural dos guardiões dos livros (13'55'')



Fonte: a autora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS EM CONTÍNUO – QUE OUTRAS HETEROTOPIAS PODEM EXISTIR?

Nas palavras de Heidegger (1973, p. 5), em referência à Goethe, de que “não é sempre necessário que o verdadeiro adquira corpo, já

basta que plane como espírito”, a constituição de heterotopias e de espaços outros dentro desses espaços se estende para muito além da história do Sr. Lessmore. O cinema de animação, em especial, em muito joga com verdadeiros que não necessariamente adquirem corporificação real, já sendo suficiente que instiguem a subjetivação de quem assiste a refletir o real com base na ficção que lhe é apresentada.

Os espaços heterotópicos, nos estudos foucaultianos, em sua propriedade de estarem relacionados com todos os outros posicionamentos e, ainda assim, fora de todos os lugares, são bastante propícios a esse processo de subjetivação, sendo o cinema apenas um dos exemplos no qual “o banal torna-se belo como rastro do verdadeiro” (RANCIÈRE, 2009, p. 50). O autor ainda adiciona que “as práticas artísticas não constituem ‘uma exceção’ às outras práticas. Elas representam e reconfiguram as partilhas dessas atividades” (p. 69), reconfiguração essa que pode acontecer por um curta ou longa em animação, por exemplo, e independentemente da faixa etária do público, uma vez que as imagens têm como potência produzir subjetivações a partir dos espaços e os espaços que se constituem de espaços outros, assim a vivência de cada espectador irá lhe proporcionar subjetivações distintas quando este for colocado diante de uma realidade ficcionada.

Em suma, os movimentos de análise das imagens visuais e sonoras de *Os fantásticos livros voadores do Sr. Morris Lessmore*, reguladas em ordem de produzir sentidos diversos, demonstraram a potência dessas imagens em formar heterotopias coexistentes, ora totalmente expostas ao espectador, ora situadas apenas na imaginação deste último. Sem se restringir a apenas uma interpretação do que poderiam ser as letras varridas do livro do protagonista, ou de que maneira “plausível” os livros voadores assumiam vida própria, este e tantos outros produtos fílmicos permanecem, continuamente, oferecendo espaços outros para os

espectadores viverem, mesmo que brevemente, em uma outra realidade e, a partir dela, (re)pensarem suas próprias ficções.

REFERÊNCIAS

ALVEZ, B. M. Trilha Sonora: o cinema e seus sons. **Novos olhares**, v.1, n. 2, 30 dez. 2012, p. 90-95.

ALLOA, E. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In: ALLOA, Emmanuel. **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. (Coleção Filô/Estética), p. 7-19.

CARRASCO, N. Trilhas: o som e a música no cinema. **ComCiência**, n. 116, p. 0-0, 2010. Disponível em: <http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542010000200009&lng=en&nrm=is&tlng=pt>. Acesso em 3 mar. de 2021.

FOUCAULT, M. Outros espaços. In: Manoel B. da Motta (Org). **Michel Foucault. Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Coleção Ditos & Escritos III, Tradução de Inês A. D. Barbosa, Rio de Janeiro/São Paulo: Forense Editora, 2001, p. 411-422.

HEIDEGGER, M. (1973). **Art and space**. *Man and World* 6 (1):3-8. Disponível em: <<https://doi.org/10.1007/BF01252779>>. Acesso em: 19 fev. 2021.

THE fantastic flying books of Mr. Morris Lessmore. Produção de William Joyce, Lampton Enochs, Trish Farnsworth e Alissa Kantrow. Direção de William Joyce. YouTube, 15'07''. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LjkdEvMM5xs&t=1s>>. Acesso em 19 fev. 2021.

PASSETTI, E. **Foucault libertário** – heterotopia, anarquismo e pirataria. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23., 2005, Londrina. Anais do XXIII Simpósio Nacional de História – História: guerra e paz. Londrina: ANPUH, 2005. CD-ROM. Disponível em: Acesso em: 07 out. 2017.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, J. **O Destino das Imagens**. Tradução Mônica Costa Netto. Organização Tadeu Capristano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SABADIN, C. **A história do cinema para quem tem pressa**. 1 ed. Rio de Janeiro: Valentina, 2019.

Esta publicação deverá ser citada da seguinte forma:

LÍVERO, Í. Entre livros e espaços outros: a constituição de múltiplas heterotopias pelas imagens visuais e sonoras em Os fantásticos livros voadores do Sr. Morris Lessmore. **Revista DisSol – Discurso, Sociedade e Linguagem**, Pouso Alegre/MG, ano 8, n.º17, jan-jun/2023, p. 183 - 214.