

# *A FAMÍLIA BÉLIER*: do confronto sociolinguístico entre surdos sinalizadores e ouvintes no espaço fílmico da comensalidade<sup>89</sup>

*Ronaldo Gonçalves de Oliveira*  
*Francisco Romão Ferreira*  
*Jorge Seabra*  
*Shirley Donizete Prado*

---

O filme *A família Bélier* aborda o cotidiano de conflitos e des/encontros entre pessoas surdas e ouvintes em seus laços familiares e com a sociedade. Obra francesa produzida em 2014 e dirigida por Eric Lartigau, traz várias cenas em que a comensalidade está presente, possibilitando reflexões sobre relações sociais peculiares como essas que envolvem os sujeitos marcados por limitações comunicacionais.

## **Duas perspectivas sobre a comunicação do surdo: a sinalização e a oralização**

Para que nos situemos melhor na análise, cumpre esclarecer as duas perspectivas sobre a surdez que se construíram historicamente e perduram em nossos dias: a oralização e a sinalização.

É histórica a discussão sobre a educação de surdos. Qual a abordagem didática mais adequada à pessoa surda: a oralização, ou seja, ensina-se ao surdo a leitura labial e a oralidade da língua do país em que nasceu; ou a sinalização, que atende a uma tendência natural do surdo em comunicar-se por sinais? As duas vertentes educacionais têm seus argumentos e justificativas para existirem de formas independentes entre si.

Na história da surdez, registram-se fases em que a pessoa surda, por vezes, era obrigada a se comunicar pela fala, com compreensão interlocutora pela leitura labial, muitas vezes e em muitos espaços educacionais, tendo as mãos atadas para que não sinalizasse; em outros momentos, os sinais eram abonados como código comunicacional mais ou menos normativo. De qualquer maneira, o surdo vem travando, há muito, uma luta por afirmação como pessoa socialmente capaz, o que passa, certamente, pela questão comunicacional. E após

---

89 Este texto deriva da tese de doutoramento do primeiro autor, concluída no Programa de Pós-Graduação em Alimentação, Nutrição e Saúde do Instituto de Nutrição da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

idas e vindas que revisitam essas perspectivas educacionais, é na década de 1980 que as línguas de sinais se estabelecem, a partir de legislação específica que as institui como língua legítima da pessoa surda.

Mas isso não se dá sem tensão: há surdos que não se sentem legitimados pela língua de sinais e rejeitam o argumento de que a sinalização lhes cria uma identidade própria e uma cultura específica, distanciando-os da ideia de deficiência para aproximá-los do conceito de diferença linguística. No Brasil e demais países lusófonos, são os surdos chamados de “usuários da língua portuguesa”. Esses surdos afirmam que a língua de sinais de seus países não lhes pertence e, portanto, não se sentem parte de uma comunidade surda. Afirmam-se deficientes auditivos que tentam suprir suas deficiências com terapias médicas que os aproximam do mundo dos ouvintes pela fala e pela leitura labial. Por sua vez, os surdos sinalizadores afirmam sua construção identitária pela língua de sinais, o que, segundo seus argumentos, promove-lhes a formação de uma cultura surda. Baseiam-se na premissa inatista de que a pessoa surda nasce com tendência para os sinais e predisposta a eles.

O quadro atual configura-se considerando as duas vertentes. Para a sinalização, escolas bilíngues que privilegiam a língua de sinais, atribuindo-lhe *status* de língua natural, L1, ou seja, primeira língua a ser adquirida, e também oferecem o ensino do registro escrito da língua do país em que nasceu o surdo; para os países lusófonos, a língua portuguesa. Para a oralização, terapias médico-corretivas, como o implante coclear e a terapia da palavra, que usa recursos fonoaudiológicos.

Em *A família Bélier*, encontramos essa discussão entre as personagens Rossigneux, um surdo oralizado, e os demais surdos, que são sinalizadores. Veremos essa relação mais adiante, na análise.

## A comensalidade

A comensalidade em nossos estudos é o delimitador do *corpus*. Explicamos: organizar a Estrutura Narrativa de um longa-metragem; analisar a relação dos planos, cenas e sequências; olhar as relações sociais em diversas nuances numa obra extensa não é tarefa que se realize num único capítulo de coletânea, pois demanda tempo e espaço que não são condizentes com esse gênero textual. Assim é preciso delimitar o *corpus*, por diversos motivos. O primeiro relaciona-se ao rigor metodológico requerido por um trabalho acadêmico: o exercício da delimitação nos permite compreender melhor o objeto. O segundo motivo tem a ver com o próprio método que utilizamos nesta análise. A elaboração da Estrutura Narrativa, proposta por Seabra (2014), possibilita não só a referenciação à própria obra, como sua divisão

em quadros possíveis de serem olhados, sem a impregnação do olhar – resultado da montagem e da união dos elementos componentes do filme – que nos torna espectadores comuns, abduzidos pela aura produzida no momento da espetatorialidade. Assim, é possível que nós, analistas, deixemos de lado o espectador comum e voltemos a atenção, pontualmente, aos planos mais significativos, que atendam à nossa via analítica.

Considerando as duas justificativas, encaminhamos esta análise tendo em conta os planos onde o alimento está presente. Tal encaminhamento se justifica porque acreditamos que somente um elemento de força antropossocial, como é a comida, pode nos revelar em que nível se dão as relações sociais entre sujeitos imersos em culturas alienígenas, em confronto linguístico marcador de posicionamento no mundo em que vivem esses sujeitos.

Importa dizer ainda que o conceito de comensalidade para este estudo é ampliado como tema que transcende o antropológico e transversaliza o psicológico e o sociológico, centralizando a configuração humana. A comensalidade é toda a vibração gerada a partir do compartilhamento da mesa, seja ela física ou simbólica, o que em outro estudo (OLIVEIRA; FERREIRA; PRADO, 2016, p. 97-98) chamamos de “mesa metafísica”. Entendemos que a relação entre comensais não se dá somente no nível da congregação à mesa. É possível: comer junto, estando-se separado; comer separado, estando-se junto; comer sozinho; em qualquer caso, estamos sob a égide do estado de alma, das regras sociais, dos valores culturais no ato de comer.

Tudo isso para dizer que o que se entendia por comensalidade – conceito estreitamente relacionado à hospitalidade ou aos banquetes palacianos (BOUTAUD, 2011, p. 1222) – é ressignificado a partir de novas apreensões nas sociedades contemporâneas. Tomar um café numa cafeteria enquanto se conversa com um amigo não é mais comensalístico – permitindo-nos um neologismo – que tomar o mesmo café e bater um papo com o atendente, ou ler o jornal para saber da política ou do futebol; ou ainda, entrar num processo de fala interna, em que o sujeito dialoga consigo mesmo. O conceito de mesa, então, sai dos palácios e ganha os *fast-foods*, as cafeterias, as feiras, enfim, as ruas. Onde houver a presença da comida, ali haverá a possibilidade de estabelecer relações comensalísticas, que, necessariamente, apresentam desdobramentos variados que interferem em maior ou menor grau nas relações sociais desses comensais.

Assim, em *A família Bélier*, analisamos não somente as cenas à mesa, seja ela física ou simbólica, como reveladora não só das relações sociais entre surdos sinalizadores e ouvintes sem língua de sinais, como também de visões de mundo relacionadas à questão sociocultural da surdez. É em torno da mesa que se organizam convergências e dissabores, que se desdobram em ações

concretas des/re/construtivas, de uma família de surdos sinalizadores com o mundo sonoro. Entretanto, muito mais do que revelar as relações culturais, afetivas e sociais, as mesas revelam o posicionamento ideológico do realizador, que deixa pistas discursivas na formação de um discurso impregnado de militância pela causa da sinalização. A comensalidade em *A família Bélier* torna-se eixo construtor das relações mostradas ou não, haja vista a narrativa transcender a tela e se espalhar às vidas em sociedade, centrando-se na antiga – mas não menos contemporânea de nossos dias – disputa de forças entre sinalização e oralização.

## O cinema e a análise fílmica

Para esta análise, seguiremos os passos metodológicos da análise fílmica segundo Seabra (2014), para quem o meio social como determinante no conjunto das relações individuais ou de um grupo é importante. Para ele, a análise deve buscar os contextos sociais e históricos em que o objeto de análise está inserido, pois os discursos cinematográficos, compostos por diversas linguagens, se formam numa espécie de campo ideológico que os abriga.

Somos da opinião que a aceitação do filme como memória é a forma mais correta e produtiva para usar o filme em investigação social. Quer se apresente como documentário ou ficção, quer se refira a um tempo anterior ao da sua produção, ou tenha por contexto diegético a própria contemporaneidade, deve ser sempre a vertente mnésica a ser relevada, assumindo-se como narrativa que através do enredo criado discursiva preferencialmente sobre o presente em que foi concebido (SEABRA, 2014 p. 40).

É exatamente nesse sentido que pretendemos caminhar: o cinema é memória que possibilita perceber a criação discursiva por via de sua montagem. Ou seja, os discursos, abrigados pela ideologia contemporânea, se formam no cinema pelo processo narratológico, que entende a narrativa cinematográfica como algo que transcende o roteiro e se estende à montagem e aos demais elementos por ela demandados. Nesse sentido, as bandas sonora e imagética atendem à reprodução discursiva cujo realizador presume-se agente: reproduzidor ou transgressor. É ele, realizador, sujeito afetado ideologicamente, produto de seu tempo e espaço, quem reproduzirá pela manipulação de imagens e sons a ideologia assentada na sociedade de que é elemento. Não se trata de reprodução da realidade, mas da representação de realidade. Então, esse realizador é um agente social do tempo-espaço no universo cinematográfico. E o analista cumpre o papel de desvendar códigos impressos no filme que a magia das telas permite que transcendam o próprio filme que os contém, para se espalharem

pelas plateias, sequestrando-lhes o duplo<sup>90</sup> – para usar um conceito trazido por Morin – e convidando-lhes à entrega. É ainda Seabra quem esclarece a perspectiva de real que damos a este estudo:

Situando o filme no terreno da memória, esclarecemos em simultâneo dois equívocos que por vezes lhe estão associados. Primeiro, distanciamos-lo das fontes primárias, aquelas em que o testemunho deriva diretamente do objeto histórico, porque o filme é sempre montagem, que inclui e exclui, que esconde e mostra, logo, nunca é uma aproximação desnudada ao real, mesmo que estejamos a referir-nos ao documentário. Clarifique-se particularmente este gênero muito do agrado dos historiadores, com base na ideia de aí se apresentar o passado de forma válida, pressuposto que enferma de um erro científico notório. Este tipo de cinema nunca reflete diretamente a realidade, mas antes um processo onde as imagens produzem um discurso narrativo com um significado determinado, ou seja, o que vemos na tela não são os factos em si, nem sequer como foram vividos pelas personagens, mas imagens selecionadas daqueles acontecimentos, cuidadosamente montadas em sequências para elaborar um relato ou defender um ponto de vista concreto (SEABRA, 2014, p. 40-41).

A obra cinematográfica, para o autor, tem sempre em sua base uma ficção, que engendra uma trama criadora de um universo diegético. Esse enredo será desenvolvido considerando as questões temporais e espaciais e como elas se assentarão na recepção do espectador. O problema colocado inicialmente gerará conflitos mais ou menos complexos e encaminhará a narrativa a um desfecho em que as personagens trarão ou não uma solução ao problema apresentado inicialmente. A questão que nos parece crucial e que justifica nossa metodologia é a seguinte: diante desse universo diegético de problemas, complicações e soluções, em que se propõe o ingresso do espectador, que se deixa capturar em maior ou menor grau para ser aprisionado nesse universo, a única possibilidade de fuga desse raptó é olhar o filme desde uma perspectiva técnica, diferenciada. Por isso, usamos nesta análise os termos “espectador comum” e “analista”, para diferenciar quem somos e em que momento somos, já que todos somos ora um, ora outro. Propomos aqui não o abandono do espectador comum que está em nós, mas deixar-nos incorporar metodologicamente pelo analista no momento da análise.

Tal processo pode nos levar a pensar o analista ou o espectador comum como um *alter ego*, ou seja, como um outro. Na base dessa afirmação, está o

90 O duplo é efetivamente essa imagem fundamental do homem, anterior à consciência íntima de si mesmo, reconhecida no reflexo ou na sombra, projetada no sonho ou na alucinação, como na representação pintada ou esculpida, fetichizada e intensificada na crença na sobrevida, nos cultos e nas religiões (MORIN, 2014, p. 43).

aludido conceito de duplo de Morin (2014, p. 17), que nos apoia a pensar o hercúleo exercício do analista para fugir da condição de espectador comum e se posicionar como observador frio e insensível às artimanhas da montagem ou, em níveis mais generalizantes, da composição filmica.

A análise filmica realizada neste estudo considera três unidades de decomposição que se agrupam, contemplando-se do micro para o macrouniverso narrativo. São elas o plano, a cena e a sequência. Entendendo cada unidade de acordo com a proposta de Seabra (2014), pensamos o plano como a menor unidade filmica, aquela que se constitui a partir do momento em que o realizador liga o “rec” de sua câmera até o momento em que o desliga. Essa unidade pode ser maior ou menor de acordo com o intuito da filmagem, considerando a possibilidade de edição e cortes na montagem. O plano filmico é contado sequencialmente do início ao fim do filme. Acedemos a Morin (2014, p. 206), quando afirma que “o plano cinematográfico possui hoje uma carga simbólica de alta tensão que dobra tanto o poder afetivo, quanto o poder significativo da imagem”. Os planos se agrupam na cena, unidade que os contém ou que contém um só plano, no caso do plano-sequência. O critério aferidor da identificação da cena, para além do que se convencionou como tempo e espaço, é a situação diegética narrada. Por fim, a sequência é a maior das três unidades. Nela, encontram-se os grandes temas componentes da narrativa filmica. As sequências contêm as cenas, agrupadas por temáticas confluentes, formando blocos diegéticos.

Assim, nossa proposta de análise considera que o discurso filmico se forma da menor para a maior unidade, deixando-nos pistas (marcas discursivas) do rumo a que o realizador pretende conduzir o espectador, bem como que efeitos pretende que sejam produzidos nas plateias, de modo mais ou menos uniforme.

É a partir dessa proposta de análise de Seabra que apresentamos a Estrutura Narrativa, um instrumento proposto para que a análise, buscando o rigor metodológico, tenha um documento em que possa se referenciar e dar ao leitor a oportunidade de uma leitura estruturada no próprio filme. Com a Estrutura Narrativa, tanto o analista se reporta com maior rigor ao texto filmico, quanto o leitor se localiza com mais precisão na obra, se assim o desejar. Para esta análise, propomos a Estrutura Narrativa diluída de acordo com o desenvolvimento do texto analítico. Acreditamos que, desta maneira, aproximamos a imagem formada a partir das descrições da Estrutura Narrativa ao texto da análise, o que de alguma maneira mantém a análise filmica em aura temporal parecida com a do próprio filme, ou seja, o tempo presente da ação filmica se mantém num tempo analítico mais próximo do tempo presente da análise. Com isso, o texto filmico, por vezes, ganha a temporalidade do texto analítico e vice-versa.

## O filme

A família Béliér é formada por quatro componentes. Três são surdos e Paula, por ser ouvinte filha de surdos, adquiriu a língua de sinais como língua materna e a língua francesa como segunda língua. Paula transita entre duas culturas: a cultura surda, espaço onde compartilha a noção de família e o afeto pelos laços parentais; vive também a cultura ouvinte nos espaços sociossimbólicos e geográficos, como a escola, o coro estudantil, os amigos, o amor.

Os Béliér são produtores de queijo e vivem numa fazenda um pouco afastada da área urbana. Paula realiza suas atribuições na fazenda, cuidando das vacas leiteiras, além de ir com a família para a feira, onde vende os produtos fabricados na fazenda. Frequenta a escola e ingressa no coral como atividade complementar. O maestro Thomasson descobre um potencial de voz em Paula e a inscreve para uma audição em que poderá ganhar uma bolsa de estudos numa escola renomada da capital francesa. Paula vence o concurso e precisa deixar a família para viver em Paris, dedicando-se somente aos estudos da música. É um momento tenso, porque ela representa a intermediação entre os dois mundos pelos quais transita: o mundo surdo da sinalização e o mundo ouvinte da fala. Acaba por ir e dar início a uma vida própria, sem a responsabilidade de ser a voz da família no universo ouvinte.

## A obra a partir da Estrutura Narrativa

Segundo a proposta de análise adotada, a decomposição do filme está na base do método. Com ela, é possível distanciar-nos da condição de espectador comum e deslocarmo-nos ao lugar do analista fílmico, a cujo rigor científico atende e com o qual estabelece compromisso.

[...] o conceito de decomposição da imagem está na base do modelo de investigação que propomos, para o qual contribuíram duas questões essenciais. A primeira pela intenção de recolher os dados de uma forma completa e coerente, fato que apenas seria atingível se o mesmo processo fosse aplicado sistematicamente a todos os filmes de um *corpus* que tenhamos sob escuta. A segunda, não menos importante, derivou da necessidade de desenvolver uma forma de citação da fonte fílmica, que respondesse aos objetivos de rigor que se colocam a qualquer pesquisa científica (SEABRA, 2014, p. 66).

Elaboramos a Estrutura Narrativa de forma a incluí-la no corpo do texto a que se refere, com o intuito de contextualizar os aspectos técnicos e artísticos com maior propriedade, respaldados pela própria obra fílmica decupada.

Importam-nos os conceitos de subjetivação e objetivação com que olhamos a obra ou no que dela depreendemos. Morin tranquiliza-nos em relação a esse movimento.

Nossos estados psíquicos, desde que os criamos, sempre são para nós mais ou menos estranhos. Nos estados ditos subjetivos, o sujeito encontra objetos... Ideias, lembranças, conceitos, números, imagens, sentimentos, em nós, passam pelo que os alemães chamam de uma *Entfremdung*, uma alienação. E se, geralmente, apenas alguns de nossos estados, ditos percepções, são projetados no espaço, essa objetivação máxima parece poder se estender a todos os objetos psíquicos (MORIN, 2014, p. 42).

É essa capacidade de objetivação – ainda que olhando um universo diegético, o que pressupõe subjetividade – que buscamos enquanto analistas, e acreditamos que só logramos esse estado a partir de instrumentos que nos possibilitem o afastamento do *Entfremdung*. Isso esclarecido, trazemos a Estrutura Narrativa como ferramenta de objetivação, para que não caiamos nas malhas da diegese e nem nos deixemos levar como espectadores comuns. Esse momento, o do espectador comum, faz parte de nós, seguramente, mas já devemos tê-lo deixado após o primeiro contato com o filme. Os contatos posteriores, quem os fará será o analista fílmico.

Considerando as três unidades de decomposição da obra fílmica – o plano, a cena e a sequência – nossa Estrutura Narrativa possui três sequências, com várias cenas cada uma, e totaliza 1.300 planos. Assim, como em todo processo narrativo, temos o tema ou eixo temático, que apresenta um problema: os componentes surdos d'*A família* Bélier conseguem sobreviver no mundo sonoro sem Paula, a única ouvinte da família? Ou seja, Paula é a mediadora entre surdos e ouvintes. É ela que torna possível a comunicação entre esses dois mundos.

A narrativa coloca em questão a dependência de surdos sinalizadores por intérpretes de língua de sinais. Contudo aqui o problema vai além, pois a intérprete não exerce essa função por escolha ou por profissão, mas pelo fato irremediável de ter nascido ouvinte numa família de surdos.

A primeira sequência do filme<sup>91</sup> traz a apresentação da protagonista Paula Bélier em narrativa que obedece à seguinte sequência: apresentação, complicação, clímax e desfecho. Busca contextualizar a heroína em seu próprio universo, que se compõe de família, trabalho, escola e amigos. Já neste primeiro bloco, a narrativa revela a importância de Paula no processo das

91 Ver, ao final do capítulo, quadro com detalhamento da Estrutura Narrativa (sequências, cenas, planos e assuntos) do filme.

relações de seus pais surdos com o mundo sonoro. A filha ouvinte medeia a consulta médica dos pais, abordando inclusive a intimidade do casal, pelos sinais que interpreta para o médico.

A cena 2 corrobora a imagem de “família unida e feliz” já anunciada na primeira cena. A narrativa exhibe o trabalho da família na feira, vendendo queijos produzidos com a criação de vacas em sua fazenda. A complexidade do confronto linguístico é facilmente resolvida pela presença de Paula; entretanto, a condução da narrativa já começa a indicar – o que vai se compor como o clímax – no que se transformará esse conforto sociolinguístico com a ausência da filha intérprete.

Na cena 3, o realizador mostra Paula como uma menina que tem inúmeras obrigações e responsabilidades, construindo uma imagem da personagem de modo a provocar no espectador empatia completa; ao mesmo tempo, opera no sentido de dizer ao público que ela é uma adolescente como outra qualquer, com sonhos, paixões e brincadeiras pueris. Isso se percebe neste mesmo bloco de planos em que Paula, em seu quarto, ouve uma música de que gosta, corre, aumenta o volume do rádio e começa uma guerra de travesseiros com Mathilda, sua melhor amiga. Do mesmo modo, a cena seguinte leva o espectador à sala do coro da escola, para o qual Paula é selecionada pelo maestro Thomasson, que percebe a sonoridade da voz da menina. Esse lugar é também revelador de uma adolescente em seu ambiente escolar e o motivo romântico que a conduz à seleção para participar de um coro: a atração que sente por Gabriel, um jovem talento musical, aluno preferido do maestro.

Nessa etapa do filme, o realizador lança mão de estratégia de intensificação do problema, qual seja, o investimento fílmico na contradição que se impõe sobre a heroína quando ela é selecionada para o coro. Esta cena é intercalada por outras que trazem de volta a complicação: os momentos no consultório médico e da feira livre reiterando o papel de Paula em face das dificuldades comunicacionais da família, o que ganha maior complexidade ainda com a decisão de Rodolphe, pai de Paula, pessoa surda, de se candidatar à prefeitura da comunidade em que vivem. Para arrematar esse diálogo imagético com o espectador, o diretor retoma a cena no coro e confirma que Paula realmente possui uma voz diferenciada e tem chances de sucesso com o canto.

Notemos essa intercalação comunicacional, que tem por objetivo criar um tipo de sensibilidade no espectador. Ao mostrar uma menina que, como tantas outras, sonha, brinca, ama, estuda, o realizador aumenta a carga afetiva da narração – que pretende seja retroalimentada pelo público em forma de simpatia – quando também incide sobre a protagonista o trabalhar na fazenda e na feira, tendo sobre seus ombros, ademais, toda a responsabilidade de

ocupar o lugar de intercessão entre a surdez da família e o mundo sonoro em que estão inseridos.

Todo esse trabalho subjetivo, somado à dinâmica e duração muito veloz dos planos (em geral, curtíssimos, não ultrapassando três segundos), segue impedindo a reflexão prolongada do espectador, tomando-o de assalto com imagens que se superpõem umas às outras, sem que lhe sobre tempo para perceber a intencionalidade dessa montagem. Essa sequência é assim fechada já com a imagem de Paula completamente construída no espectador, irremediavelmente simpático à protagonista. Ela já o conquistou.

A segunda sequência do filme, a maior das três, subdivide o tema, ficando responsável pela apresentação da família, seu cotidiano, todo o afeto que envolve seus membros e, em especial, toda a complexidade que representa a separação de Paula daquele núcleo coeso. Essa sequência tem a função de chegar ao clímax da complicação narrativa. Isso tampouco se dá de forma linear. Há tensões que direcionam a narrativa a outro lugar, diferente daquele esperado pelo espectador, qual seja, o final feliz. O diretor suscita o medo de que à protagonista Paula não lhe seja dada a oportunidade de viver uma vida própria, dentro de seu mundo sonoro, sem a culpa ou a responsabilidade de carregar o peso da intermediação comunicacional no interior da família.

Agora, a narrativa se encaminha para o clímax (que acontece na cena 6), quando Paula revela aos pais que participa do coro da escola e que está ensaiando para um concurso de canto. A partir desse momento, duas discussões importantes são indicadas e, ainda que a argumentação correspondente a cada uma delas não seja aprofundada, fica claro o posicionamento político-linguístico que marca o filme.

A primeira discussão guarda relação com o afeto: a mãe revela a insatisfação de ter uma filha ouvinte. Esse é um momento tenso para a família. De um lado, não se sabe, até então, se toda a harmonia demonstrada até ali era produto da conveniência de ter uma filha amorosa e que, além de tudo, intermedeia dois mundos, dando à família a possibilidade de interação; de outro, é possível que a mãe ame a filha, sem recalques ou inveja de sua possibilidade auditiva e, assim, todo o transtorno gerado seria somente resultado de uma preocupação de mãe. Parece que a primeira opção é escolhida pelo realizador do filme, o que é sugerido pelo próprio Rodolphe, que afirma ser sua aflição fruto não de preocupação com a filha, mas do medo de perder a intérprete e a trabalhadora da fazenda. Paula, mesmo recebendo com mágoa os sinais da mãe, desiste dos sonhos para continuar atendendo à família e diz ao maestro Thomasson que não mais irá a Paris para a audição.

A segunda discussão se relaciona ao histórico conflito entre surdos sinalizadores e surdos oralizados, o que já abordamos no tópico em que apresentamos

as duas perspectivas comunicacionais da Educação de surdos. Essas duas vertentes didático-pedagógicas quase sempre foram e são excludentes entre si na história do surdo. Em *A família Bélier*, a narrativa apresenta a figura de Rossigneux, um surdo oralizado que se comunica através da fala e, para a compreensão, faz leitura labial. Essa personagem é *persona non grata* para os surdos sinalizadores, o que nos é revelado por Paula quando, rechaçada pelos pais na função de intérprete e substituída por Rossigneux, questiona admirada a antipatia dos surdos pelo oralizado. Reforça essa tese o aparecimento de Rossigneux na feira, onde estão trabalhando os Bélier, e seu cumprimento ao prefeito, fazendo comentários que revelam completa alienação sociopolítica e incapacidade de reflexão. A completa falta de habilidade de Rossigneux para mediar a mensagem de Rodolphe aos seus eleitores, no comício, reitera a desqualificação do oralizado

É importante observar o lugar da oralização nessa obra filmica. O filme assume o posicionamento adepto à sinalização e constrói uma mensagem pejorativa sobre a definição do perfil (físico, social, intelectual) da personagem surda oralizada. Toda essa discussão é histórica e está pautada, como veremos mais adiante, em conceitos como os de língua natural, cultura surda e identidade.

Esta segunda e intermediária sequência do filme se encerra com a desistência de Paula em participar da audição em Paris e com a retomada do cotidiano tranquilo da fazenda em que vivem os Bélier. Para o espectador, é o momento da insatisfação. Se Paula não pode ser feliz, tampouco pode o espectador lograr a felicidade. Uma está relacionada à outra, já que a felicidade do cinema, das personagens “do bem”, também é a felicidade do espectador. Não esqueçamos que ele, espectador, nesta sequência 3, já foi abduzido pela narrativa filmica. Encontra-se completamente dentro da tela. Pronto para chorar de piedade de Paula, se ela realmente desistir de sua carreira, ou – se o desfecho for o contrário – de emoção por seu final feliz. Pronto para odiar Gigi e Rodolphe por impedirem a felicidade da filha diferente, por puro egoísmo. Essa condução do espectador nos é informada por Gardies (2008, p. 179).

Sabemos que Alfred Hitchcock declarava praticar, mais do que a direção de atores, a direção de espectadores. Mas podemos partir do princípio de que qualquer imagem ou conjunto de imagens oferece elementos de programação do comportamento espectral: [...] programação das emoções e dos sentimentos. As estruturas dramáticas sentidas, os argumentos arquetípicos, as situações e cenas mais ou menos conhecidas (porque já vistas ou vividas) visam criar ou desenvolver, por “contágio” e “ressonâncias”, a tristeza, a alegria, o medo a angústia, a agressividade, etc.

Assim, o espectador é conduzido à sequência final, a menor das três, para o desfecho do filme com a reformulação da possibilidade de Paula ir à audição em Paris, a partir do apelo de Gabriel para que ela, pelo menos, não desista do dueto que haviam ensaiado para uma apresentação na escola. Nesse momento, o espectador recobra as esperanças de que Paula seja feliz. E suas expectativas se confirmam nos demais planos das próximas cenas. Paula canta para o pai e este percebe que precisa deixar a filha seguir o seu caminho. Para usar um termo da própria narrativa, ela tem um dom. Rodolphe reconhece esse dom no momento em que pede à filha que cante para ele e, pelo tato, sente que a música está no corpo de Paula, ela tem um dom. Rodolphe assume a postura de incentivador e movimenta os esforços para a concretização da vontade da filha, levando-a à audição.

Lartigau guarda alguns elementos do desfecho narrativo para o momento em que sobem os créditos do filme. Aquilo de que o espectador pode se sentir pela falta, o realizador lhe oferece em forma de recordações, ou seja, entre os créditos, surgem fotos das situações resolvidas: Rodolphe com a faixa de prefeito, junto a Gigi; Paula e Gabriel abraçados como namorados; Quentin e Mathilda juntos, abraçados; o maestro Thomasson casando-se. Enfim, Lartigau não quer deixar a cargo do espectador a conclusão, ele constrói uma conclusão nostálgica e separada das imagens cinematográficas.

### **Elucubrações sobre a montagem**

O cinematógrafo com sua imagem única comportava apenas um único símbolo. Assim como a molécula original de hidrogênio explodiu e diferenciou-se para dar origem a todas as combinações da matéria, da mesma forma o plano único e elementar do cinematógrafo explodiu para dar origem a todas as combinações simbólicas possíveis. Cada plano se tornou um símbolo particular. Novos simbolismos se sobrepuseram ao da imagem: o simbolismo do fragmento (close, plano americano, contraplano), o do pertencimento (objetos antropomorfizados, rostos cosmomorfizados), o da analogia (onda se quebrando contra um rochedo, simbolizando um abraço, ou um raio sobre um crânio), o da música, o dos ruídos, etc. (MORIN, 2014, p. 206).

Considerando a decomposição do filme como uma das técnicas de nossa proposta metodológica para esta análise, nela observamos algo bastante peculiar: a montagem realizada para o produto final *A família Bélier*.

Os primeiros planos mostram a protagonista como filha carinhosa e irmã afetuosa. Paula, ao se preparar para a escola, toma o café da manhã com a família e beija todos, despedindo-se como uma adolescente sensível e carinhosa. A imagem construída de Paula é uma idealização de filha e irmã. A velocidade da sobreposição dos planos atende à questão temporal não diegética: o realizador

precisa dar conta de várias informações que contextualizarão o espectador no universo diegético. Assim, usa o recurso centrado na montagem para dar dinamismo à narrativa e, ainda, dar início ao processo de empatia entre a protagonista e o espectador: Paula é a boa menina que, além das experiências próprias da adolescência, como escola, melhor amiga, paixões, configura-se como a boa filha e a irmã carinhosa e preocupada. Essa mensagem é disponibilizada pelo realizador, com utilização de técnicas de montagem que nos remetem à proposta desenvolvida por Eisenstein (1977), em sua *Montagem das Atrações*, que, resumidamente, propõe a afetação do espectador pela manipulação dos planos.

Ao exibir Paula dormindo durante a aula, há a intenção de mostrar o excesso de atividade que a protagonista tem a seu cargo, ou seja, todas as tarefas de sua responsabilidade, somadas, são exaustivas e a fazem dormir em sala de aula. Esse recurso, simbólico, pois não se constrói na montagem, mas na mensagem enviada pelo realizador, conduzirá o espectador a absolver Paula, no final do filme, por deixar a família surda e seguir para uma vida independente, priorizando-se na relação.

O recurso é constituído por um plano mais longo do que os demais. Aliás, essa é também uma técnica adotada pelo realizador: planos curtíssimos, objetivando efeitos da montagem; planos mais longos quando os efeitos pretendidos são codificados. Cabe, ainda, mencionar a relação dialética estabelecida entre os planos dentro da mesma cena: o conflito entre os fragmentos, para usar uma terminologia da montagem de atrações, de Eisenstein (1977), produz um efeito no espectador, que é impactado pelo jogo de oposição de forças entre imagens (tese e antítese), que podem lograr a produção de um novo sentido, gerado pela divergência e convergência mútuas entre essas forças.

Planos curtos dificultam a apreensão de conteúdos particularizados; promovem uma leitura generalizada, impedindo que o espectador fixe a atenção em um único ponto. Essa estratégia não é inocente; em sua intencionalidade, torna a cena mais dinâmica, com maior velocidade, promovendo a continuidade e despertando interrogações no espectador e o desejo de ver mais, de conhecer mais.

A sobreposição de planos curtíssimos perdura, com raras exceções que, como já o dissemos, referem-se à subjetividade que se insere no processo de montagem, dando ritmo à narrativa, que flui de maneira linear, com algumas interposições das cenas que conotam ou denotam o talento de Paula para o canto. Tais interposições centram a atenção do espectador no dom que a narrativa revela para a protagonista. Essa montagem não permite que esse espectador se esqueça de que a heroína é também uma “boa moça”. Em todo o tempo filmico, o espectador é lembrado dessas duas questões cruciais: Paula tem um dom e é uma excelente filha, irmã e amiga e, portanto, não se pode condená-la por querer investir em sua própria vida, ainda que se afastando da família surda.

## A análise

### A comensalidade como espaço de convergências e conflitos

O vocábulo “comensalidade” deriva do latim “*mensa*”, que significa conviver à mesa, e isto envolve não somente o padrão alimentar ou o que se come, mas, principalmente, como se come, quando se come e com quem se come. Podendo ser comparada a uma construção narrativa, a comensalidade indaga os seguintes elementos e lhes responde ao mesmo tempo: quais sentidos e significados são mobilizados pela comida? O ato de comer ou de alimentar-se a si mesmo ou a outrem já não pode ser restringido aos aspectos biológicos, uma vez que ele estrutura e organiza o ser humano em sociedade. Alertam-nos Contreras e Gracia (2011, p. 211).

As pessoas podem ser socialmente identificadas e classificadas segundo o que comem, da mesma forma como são identificadas e construídas por meio da comida. Como exemplo, os contrastes entre as comidas de ricos e pobres, em termos de ingredientes, estrutura e modos à mesa serviram historicamente para manifestar diferenças de status e de controle político.

A alimentação revela a estrutura da vida cotidiana, do seu núcleo mais íntimo e mais compartilhado. A sociabilidade manifesta-se sempre na comida compartilhada. Esse compartilhamento, ainda que frequentemente se dê com elementos pertencentes a um mesmo grupo cultural, não corresponde necessariamente à expressão de harmonia; a mesa pode também ser o lugar do conflito, do confronto. Enfim, a mesa pode ser o ringue, o lugar de tensões onde serão travadas as disputas de posicionamentos e afirmações das mais diversas ordens.

Os Bélies são apresentados como uma família tradicional, que cumpre o ritual da mesa como forma de agregação e manutenção das relações familiares. Numa manhã comum, Paula está preparada para ir à escola: bolsa a tiracolo, folheia um livro. Sai de seu quarto, que fica no segundo patamar da casa, caminha pelo corredor, fecha a porta do banheiro, em uso pelo irmão, e segue para descer as escadas que vão dar na sala. Numa panorâmica, a câmera é um elemento observador que olha Paula de distanciamentos diferentes. O realizador não quer mostrar a protagonista em ângulo contrapicado para não a inferiorizar – afinal, é a protagonista. Os ruídos de louças e talheres corroboram o momento do jejum à mesa, localizada na cozinha, o que reforça as imagens de início de mais um dia na vida da família Bélies.

A apresentação da mesa se dá quando um *travelling* abre para um plano geral. Vê-se que a mesa possui uma fruteira sortida em cores variadas. Os

pratos e talheres estão postos. Os comensais vão chegando, cada um a seu turno. A mãe, Gigi, já se encontra a postos, preparando os ovos mexidos. O filho Quentin chega à mesa, mas antes de sentar-se, beija a mãe. Rodolphe, o pai, alimenta a lareira. Há muita variedade de alimentos à mesa: frutas, cereais, pães, biscoitos, bolos, leite, suco. A mesa é farta e adornada também: há um vaso de flores que se parecem lírios brancos.

[...] toda comensalidade é de certa forma sacramental. Embelezamos os alimentos, porque não comemos só com a boca, mas também com os olhos. O momento do comer é um dos mais esperados do dia e da noite. Há a consciência instintiva e reflexa de que sem o comer não há vida nem sobrevida, nem alegria de existir e de coexistir (BOFF, 2008).

Há fartura e cuidado com a mesa. A mesa dos Béliers serve de pano de fundo para a ação. Não se trata de uma família pobre, com dificuldades financeiras. Pelo contrário, a mesa revela o lugar social que ocupam os Béliers. Contreras e Gracia nos falam sobre a relação entre os alimentos e a condição social de quem os consome.

A natureza dos alimentos consumidos, de acordo com seu grau de exotismo, raridade, tipo e grau de elaboração, preço, etc., constitui uma expressão do status do próprio alimento, e, por meio deles, das pessoas que os consomem. O status dos alimentos também pode ser determinado pelo fato de serem consumidos por pessoas de alto status (CONTRERAS; GRACIA, 2011, p. 218).

Assim, a mesa dos Béliers os revela em sua condição social e em sua relação afetiva. A família faz junta a primeira refeição da manhã. É ali que as manifestações de carinho e afeto surgem para dar suporte aos comensais-familiares, para que desempenhem suas funções cotidianas e tenham a esperança e a vontade de retornar à mesa para outra vez usufruírem desse convívio.

Os códigos inscritos socialmente para um modelo de família que se proponha mais ou menos universal são conhecidos pelos Béliers, independentemente da surdez. Nesse momento, à mesa, comensais-familiares não têm nenhuma distinção com relação a outras famílias ditas normais, ou configuradas dentro do padrão de normalidade estereotipado que conhecemos em nossas sociedades contemporâneas. A mesa da família Béliers é a grande reveladora do posicionamento do realizador. Como já mencionamos, a complexidade do surdo sinalizador num universo cultural e linguisticamente inóspito torna sua existência repleta de desafios.

A primeira questão é a compreensão que a pessoa surda faz parte do mundo em que vive. Não há como negar que o código é um elemento primordial da comunicação. Segundo Jakobson (1995), há seis elementos constituintes do processo comunicacional, entre os quais, o código. Se um desses elementos não se efetivar, haverá ruído de ordem interna ou externa à comunicação, inviabilizando-a. Por isso, uma família de surdos sinalizadores ter um cotidiano perfeitamente construído nos moldes de uma família ouvinte pode parecer inatingível do ponto de vista da interação comunicativa.

É da própria narrativa fílmica que tomamos exemplo dessa dificuldade. Rodolphe e Gigi assistem à televisão em casa; essas imagens – típica cena de uma família, após um dia de trabalho – colocam em questão a normalidade requerida pela obra cinematográfica. Na tela da tevê, o prefeito surge, dando uma entrevista. Gigi percebe a chegada de Paula e, imediatamente, a conduz à sala para interpretar o que diz o prefeito. O casal só compreende a mensagem a partir da intervenção de Paula. Vale ressaltar que, embora a cena se componha a partir da chegada de Paula, a narrativa nos dá a entender que Rodolphe e Gigi já se encontravam vendo a televisão. Nossa observação se encaminha ao seguinte questionamento: o que estavam fazendo em frente à televisão se não estavam ouvindo o que se veiculava? Se, porventura, estavam fazendo leitura labial, por que não o fizeram no caso da entrevista do prefeito?

Nesse caso, podemos pensar que a configuração de família construída pela narrativa a partir do idealizado para ouvintes e de um *ethos* requisitado pelos grupos culturais de surdos sinalizadores. Esta perspectiva da surdez se relaciona ao conceito de despatologização (SCLAR, 1998) que, basicamente, corresponde a um movimento iniciado pelos surdos sinalizadores da *Universit of Gallaudet*, EUA, que ganhou repercussão mundial nas comunidades surdas em 1988. Esse movimento reclama a legitimação das línguas de sinais, preconiza o reconhecimento de uma identidade surda e revela o orgulho de pertencer a uma comunidade com cultura e língua próprias. É a partir dele que as línguas de sinais começam a ganhar *status* de língua em diversos países.

Assim, a mesma família cuja mãe prepara o jejum com todo afeto, beija o filho, cuida da filha e do marido; que tem a mesa farta e reveladora da posição social que ocupam seus componentes; que é empreendedora, tendo construído uma cadeia produtiva, desde a criação de vacas até a venda de queijos, e vive de seus lucros; que assiste à tevê ao fim do dia, quando os componentes retornam a casa, essa mesma família é aquela que não entende o que o prefeito diz na entrevista televisada, que precisa de um intermediário para efetivar a comunicação cotidiana com o mundo e que, aparentemente, sem esse intermediário, não é capaz de manter o ideal que pretende a narrativa

filmica. Pensamos que a idealização de família que constrói a narrativa faz parte de uma militância em favor da perspectiva sinalizadora.

Encontramos no filme outro espaço de comensalidade situado para além da mesa física ou, em outras palavras, a mesa simbólica que traz o alimento exercendo a mediação entre os atores que compõem a relação social estabelecida. Trata-se da feira-livre em que os Bélier vendem queijos fabricados na própria fazenda, com o leite das vacas que criam. Explicamos: uma cliente se aproxima da barraca e não consegue estabelecer a comunicação com Gigi. Paula intervém e resolve o quase-problema criado pela inviabilidade comunicacional. A pergunta da cliente abre espaço para que Paula afirme a noção de família construída pela obra. Ao ser indagada sobre o porquê de Gigi não interagir adequadamente à situação comunicativa, Paula diz que se trata de uma família na qual existe a divisão do trabalho: a mãe sorri, ela fala e o irmão cobra.

Uma panorâmica aproxima a barraca onde está a família. Veem-se as personagens em plano médio e o cartaz que indica a expressão *fromage fermier*, significando algo equivalente a produto artesanal de fabricação própria. Paula grita para anunciar os produtos. O burburinho de feira marca o espaço físico, junto com a quantidade de pessoas transitando e frequentando as barracas.

Todo esse esforço técnico e criativo quer construir o cenário laboral da família Bélier, ao mesmo tempo que anuncia alguns posicionamentos ideológicos relacionados à perspectiva da sinalização. Gigi não entende o que diz a cliente e, portanto, não interage comunicativamente; permanece sorrindo, o que refere à necessidade da existência da figura do intérprete de língua de sinais, uma das profissões que passam a existir em função do reconhecimento e da legitimação dessas línguas, a partir da década de 1980. A sinalização constrói identidade baseada em cultura própria.

Trata-se de grupo que cria seu próprio universo comunicacional. Entretanto, para intermediar a relação do surdo pertencente a esse grupo com o mundo sonoro, cujos componentes estão sempre em maior número, na maioria das sociedades surge o intérprete de língua de sinais. No filme, é Paula quem desempenha esse papel, por ter nascido ouvinte entre surdos e aprendido a língua de sinais dos pais. Temos, então, a seguinte situação na feira: sem a intermediação, a impossibilidade de interação comunicativa se acentua; com a presença do intérprete, tudo estaria resolvido.

Este também é um posicionamento idealizado a partir da perspectiva sinalizadora. Entretanto, é a própria obra filmica que vai trazer à luz um pouco da complexidade que marca a condição do intérprete. Identificamos essa complexidade, primeiramente, em Paula, alterando completamente o que o diz o pai para o prefeito, sem que ninguém se dê conta de que houve, o que se dá a partir do entendimento da intérprete sobre o que era “certo”: a manipulação do discurso.

Segundo, como está contrariada na função de intérprete, Paula passa a fazer uma interpretação monossilábica e estranhamente sintética do que diz Rodolphe para a repórter do canal de televisão que o vai entrevistar. Por fim, Rossignieux, surdo oralizado no papel de intérprete, não filtra o discurso de Rodolphe, interpretando-o com palavras grosseiras e deselegantes para os eleitores, que se chocam com o tratamento inesperado. Embora não seja a intenção deste estudo problematizar em profundidade a figura dos intérpretes de língua de sinais, não podemos deixar de observar que isso está posto na obra fílmica, a partir de um posicionamento da própria narrativa, que se mostra militante da causa da surdez sinalizadora.

Vale reiterar que os planos que compõem as cenas são curtos, tendo duração, em média, de três segundos; entretanto, as duas cenas localizadas no âmbito da comensalidade fogem a essa estratégia estilística para render-se ao *travelling*, ao plano geral ou conjunto. São planos que chegam a dez segundos, o que consideramos extensos, tendo em conta a duração dos demais. Isso não ocorre por acaso, há uma intenção de, com esse recurso, deixar muito claro para o espectador como é a família Béliet, o que faz para ser quem é e como intermedeia o compartilhamento do espaço sociocultural por que transita.

[...] socorramo-nos de Alfred Hitchcock, um mestre na condução das preferências, quando afirmou que o tamanho da imagem era talvez o elemento mais importante no arsenal de que o realizador dispunha para manipular a identificação do espectador com a personagem, porque o jogo das escalas dos planos, associado à multiplicação de pontos de vista, possibilitava uma alternância de proximidade e distância, criando uma inscrição particular de cada personagem na rede relacional apresentada em cada situação (SEABRA, 2014, p. 104).

Ousamos aqui estender a noção de tamanho da imagem à sua duração. É nos planos mais abrangentes ou mais delimitados, como é o caso das panorâmicas das cenas analisadas até aqui, que o realizador vai fortalecer a empatia entre espectador e personagem. Essas escalas, no entanto, surtirão maior ou menor efeito de acordo com a duração do plano. Lartigau dá às cenas de comensalidade especial atenção, pois é por elas que constrói posicionamentos importantes no espectador, ao passo que aproxima ainda mais as personagens e seus universos, revelando-as em suas peculiaridades.

O ritmo dos 1.300 planos que compõem a narrativa é algo que chama a atenção pela sua duração e, como nos orienta Seabra, considerando a dinâmica externa das unidades, “a duração do plano é um dos meios de que o cineasta dispõe para controlar o ritmo da narrativa, na qual os planos longos geram um tempo que passa lentamente, enquanto os planos curtos criam a noção de aceleração do tempo” (2014, p. 115). Da mesma forma, notamos a deferência

temporal que Lartigau dá aos planos que compõem as cenas de comensalidade, sempre mais longos, que deixam ao espectador a possibilidade do processamento da informação, propiciando e valorizando o tempo das reflexões que o levam a construir determinada imagem, tanto de cada personagem, como de modelos possíveis de família.

O uso do espaço da comida pela narrativa nos remete a outra faceta da comensalidade: a divergência. As tensões sociais podem usar o espaço da comensalidade para se instituírem, resolvendo-se ou não. O realizador, para confrontar os dois candidatos – o prefeito Lapidus e Rodolphe Bélier –, usa o espaço da feira. O plano conjunto, americano, abre a imagem para que o espectador seja levado a ver as personagens atribuladas de trabalho: clientes comprando, pessoas passando pela feira, Paula vai à frente da barraca, onde estão Rodolphe e Gigi, discutindo pela qualidade de seu cartaz de campanha. A heroína é interpelada a opinar sobre qual seria o melhor cartaz: o do pai ou o do prefeito Lapidus, que está afixado num ponto da feira. O plano conjunto se fecha para médio, sempre em ângulo perpendicular, levando o espectador para a problemática que virá em seguida. Aproxima-se o prefeito Lapidus, no momento em que Rodolphe está com o cartaz de campanha nas mãos. A câmara abre para um plano geral, enquanto o prefeito cumprimenta a família, e logo fecha novamente para um plano aproximado do peito, que revela o deboche do prefeito, olhando com ironia para o cartaz, às gargalhadas. Paula tenta resolver a tensão gerada pela presença do prefeito, oferecendo-lhe um pedaço de queijo, ao que ele recusa e agradece.

A partir daí, intensifica-se a tensão, porque Rodolphe insulta o prefeito, mas Paula, como intérprete, altera o discurso do pai na tentativa de minimizar essa tensão que caminha para a intensificação. Entretanto, o prefeito percebe algo de estranho entre os sinais que faz Rodolphe e a fala de Paula; resolve aceitar o queijo oferecido por Paula, desloca-se ao balcão da barraca e, reservadamente, pergunta a Paula se eles acreditam que as pessoas realmente votariam num surdo. Os planos são aproximados do peito e formam o conjunto para que o enquadramento contemple os interlocutores nesse momento, tamanha a importância desse diálogo, pois revela o estigma que recai sobre a pessoa surda. O sentido de desvalorização da pessoa surda é posto na pergunta de Lapidus. Paula entende perfeitamente a carga discriminatória posta na fala do prefeito e responde com uma ofensa, chamando-o de idiota. Goffman nos esclarece sobre o estigma:

Por definição, é claro, acreditamos que alguém com um estigma não seja completamente humano. Com base nisso, fazemos vários tipos de discriminações, através das quais efetivamente, e muitas vezes sem pensar,

reduzimos suas chances de vida: construímos uma teoria do estigma; uma ideologia para explicar a sua inferioridade e dar conta do perigo que ela representa, racionalizando algumas vezes uma animosidade baseada em outras diferenças [...] (GOFFMAN, 1998, p. 8).

Entretanto, se é importante à análise observar o estigma que se perpetua na fala do prefeito Lapidus é, da mesma maneira, interessante observar o nível léxico-semântico em que são postos os termos “surdo” e “idiota”. É a própria Paula, que representa o discurso construído pela ideologia da narrativa, quem traz esse nivelamento. Com isso, queremos dizer que nesse plano fílmico há duas questões que consideramos importantes: a primeira é técnica. Pela importância do tema tratado naquele plano, o enquadramento implica a participação dos interlocutores em plano de conjunto, com ângulo perpendicular e escala aproximada do peito. Essa estratégia envolve não somente os interlocutores, mas o espectador, que é levado a julgar a fala do prefeito como expressão do preconceito contra os surdos. O segundo é uma questão subjetiva, para cuja compreensão acedemos ao conceito de interdiscurso em Orlandi, quando afirma que “todo discurso se reconstrói, baseado no discurso que o gerou e impregnado da ideologia que sujeitou o indivíduo que o produziu” (2001, p. 31).

Para finalizar este bloco de planos, percebemos que a ofensa é detectada pelo interlocutor da situação comunicativa ao romper com a possível conclusão do processo de comensalidade que se estava instaurando. O prefeito recusa o queijo oferecido por Paula e sai. A divergência fica, então, compreensível pelo espectador: na recusa do queijo deu-se o distanciamento afetivo entre o prefeito e Paula. Assim, parece-nos, que toda a construção técnica não só pretende perpetuar a tensão no tempo fílmico, como também acirrará-la.

Seguindo a trama, permanece a mesa como lugar de confronto, de tensões. Aqui, Paula anuncia sua participação no coro da escola e a ida ao concurso de canto em Paris. Os pais se exaltam insatisfeitos, porque já vislumbram a possibilidade de perderem a filha, a intérprete, a mediadora. Esclarece-nos Boff:

[...] importa reconhecer que a mesa é também lugar de tensões e de conflitos familiares, onde as coisas são discutidas abertamente, diferenças são explicitadas e acertos podem ser estabelecidos. Onde há também silêncios perturbadores que revelam todo um mal-estar coletivo (BOFF, 2016).

É importante reconhecer que conflitos e tensões fazem parte das relações sociais. Nas famílias são sempre oportunidades para que se reparem distensões criadas pela própria convivência ou para que se demarquem espaços simbólicos que não podem ser invadidos. O aumento das tensões vai se desdobrar em diferentes temas: a preocupação legítima da mãe por pensar na filha fora da sua

proteção; a preocupação da filha em pensar como ficará a família sem sua mediação comunicacional; a preocupação do pai com o trabalho na fazenda; o conflito entre o sentimento maternal e o interesse pela utilidade que a filha representa; enfim, à mesa é deflagrado o grande clímax da narrativa, considerando sua temática.

De que maneira o realizador constrói essas tensões? Com um plano em conjunto aproximado do peito, ele contempla a mesa e o que nela há. Os Bélier estão à mesa, mas desta vez o silêncio impera. Há um mal-estar entre os comensais. Paula mexe na comida, mas não a come. Rodolphe olha a mulher. É como se estivessem esperando algo acontecer. Paula já demonstrava mudança no comportamento, o que gerou na mãe a crença de que ela estaria apaixonada. Assim, esperavam uma notícia relacionada a esse tema. Paula informa sobre o concurso. Os pais não entendem bem. O plano muda e Paula agora está enquadrada em 3/4, mantido o plano conjunto, com Rodolphe de perfil e Gigi de nuca. Esse enquadramento implica as personagens que definem os rumos das coisas. Percebamos que o realizador exclui o irmão Quentin, focando nos três elementos envolvidos. A mesa continua presente. É ela que medeia a tensão deflagrada pela possibilidade de que Paula vá estudar em Paris.

Os pais não têm muito o que dizer e buscam confirmar se o concurso acontecerá em Paris. Gigi diz que Paula ainda é um bebê, levanta-se num gesto de inconformismo. Aproxima-se de Paula, que agora é enquadrada num ângulo contrapicado, em relação à mãe. Vemos, neste momento, o estado de fragilidade em que se encontra a protagonista. A autoridade da mãe se impõe sobre ela, que, embora revele firmeza nos argumentos, aparenta fragilidade pela condição de filha.

Neste momento, somente Gigi encontra-se em pé. É enquadrada em plano médio, enquanto os demais em plano aproximado do peito. A mesa segue sendo o cenário do conflito. Os alimentos já não são tocados. A tensão está direcionada somente para o problema que estabelece o clímax narrativo. Gigi solicita a participação de Rodolphe na conversa, chamando-o à responsabilidade de pai. Ele se levanta, demonstrando contrariedade e diz que vai para cama. Gigi senta-se em seu lugar e neste momento o enquadramento nos dá a sensação de um confronto entre duas mulheres. As duas estão no mesmo nível de enquadramento. Gigi continua em sua atitude agressiva com Paula, que, sem a presença do pai à mesa, já se encontra mais firme para confrontar a mãe; ao mesmo tempo e em sinal de contrariedade pela retirada inesperada de Rodolphe, dá as costas à mãe e vai para o quarto.

O conflito gerado pela informação de Paula não se resolve naquele momento; contudo, a mesa de casa é colocada como aquela que aproxima, interligando e centralizando o simbólico das partes separadas pela tensão. A mesa simbólica da feira não é suficientemente agregadora para resolver as

tensões. Não relaciona, nem reconhece os lugares exteriores, diegeticamente falando. Eis aí a grande diferença entre os dois espaços: o afeto familiar está na centralidade da mesa em casa; afeto esse que também é construído, que não nasce das relações puramente consanguíneas, mas da prática cotidiana do viver junto, do alimentar-se mutuamente como cuidado de si e do outro. Ou seja, o fato de que os rituais sejam construídos pela família é significativo para o fortalecimento da mesa, por uma comensalidade que resiste às tensões. E mais: transforma-as em possibilidades de novas formulações e reposicionamentos diante do outro comensal.

### **Truculência comunicativa e cultura surda**

Propomos nesta parte do texto refletir sobre um aspecto do filme que nos parece interessante e que justifica algo que pode causar certo estranhamento no espectador desavisado: chamaremos isso de truculência comunicacional. Está claro que este conceito de truculência é pensado a partir do nosso ponto de vista, enquanto ouvintes que somos. Essa truculência nada mais é que aquilo que se contrapõe à polidez e à cortesia, conceitos requeridos para as interações sociais.

Segundo a tabela de estratégias de polidez, criada por Brown e Levinson (1987), a polidez positiva requer iniciativas na interação comunicativa, como: perceber o outro, mostrar-se interessado, obter a aprovação do outro, usar marcas de identidade do grupo a que pertencem os participantes da interação, procurar acordo, evitar desacordo, declarar pontos em comum, fazer piadas, explicitar conhecimento dos desejos do outro, oferecer, prometer, ser otimista, incluir o outro na atividade linguageira, simular reciprocidade, dar e pedir explicações, dar presentes.

Percebendo, em *A Família Bélier*, surdos que rompem com esse esquema de polidez, apontado como mediador e atenuador das tensões postas no processo comunicacional, podemos pensar por duas vias: ou há uma ruptura com as formas de cortesia e polidez, compartilhadas por nós humanos, ou, de fato, a polidez e a cortesia para os grupos de surdos sinalizadores se constroem com base em outros códigos, diferentes daqueles que norteiam a cultura ouvinte. Esta última hipótese nos levaria a considerar a existência de uma cultura surda, que englobaria surdos cuja língua de sinais seria a manifestação natural para a comunicação.

É claro que este assunto é vasto e não temos aqui a pretensão de esgotá-lo, nem sequer de nos aprofundar, pois, se assim fosse, nos exigiria um esforço extra de delimitação. Entretanto, nos pareceu interessante abordar este tema para registrar que as diferenças no que tange à polidez e à cortesia na interação comunicativa são requeridas pelo surdo sinalizador como algo inerente à sua cultura. Se é assim, a tensão do processo comunicativo intensifica-se, o que, conseqüentemente,

complexifica ainda mais aquilo que vimos discutindo: o confronto linguístico entre surdos sinalizadores e ouvintes desconhecedores das línguas de sinais.

Adentrar nesse terreno do que é permitido ou transgressor na dita cultura demanda estudos mais aprofundados, porém, não podemos deixar de perceber alguns movimentos postos no filme em questão, que revelam manifestações dessa suposta cultura.

Segundo Perlin (2004, p. 77-78), cultura surda é o jeito de o sujeito surdo entender o mundo e de modificá-lo, a fim de torná-lo acessível e habitável, ajustando-o a suas percepções visuais, que contribuem para a definição das identidades surdas e das “almas” das comunidades surdas. Para esse autor, a cultura surda abrange a língua, as ideias, as crenças, os costumes e os hábitos de povo surdo.

[...] as identidades surdas são construídas dentro das representações possíveis da cultura surda, elas moldam-se de acordo com maior ou menor receptividade cultural assumida pelo sujeito. E dentro dessa receptividade cultural, também surge aquela luta política ou consciência oposicional pela qual o indivíduo representa a si mesmo, se defende da homogeneização, dos aspectos que o tornam corpo menos habitável, da sensação de invalidez, de inclusão entre os deficientes, de menos valia social (PERLIN apud STROBEL, 2008, p. 24).

É importante destacar o caráter especulativo e pragmático com que nos debruçamos sobre este tema, haja vista a parca bibliografia voltada à teoria da polidez na chamada cultura surda.

Propomos, então, algumas reflexões acerca da questão. A primeira é a naturalizada falta de polidez e cortesia demonstrada pelo casal Gigi e Rodolphe, em *A família Bélier*. Isto, claro, desde o ponto de vista através do qual entendemos nós, ouvintes, o conceito de polidez e cortesia. A segunda é a noção de interdição no ato comunicativo de Gigi, quando, no consultório médico, usa, de forma disfarçada, um sinal obscuro para se comunicar com o marido, tendo a certeza de que o médico não decodificaria aquela mensagem em língua de sinais.

Em relação a essas reflexões, queremos estabelecer um confronto que manifesta um paradoxo: ao mesmo tempo que Gigi e Rodolphe não filtram, pela noção de cortesia e polidez, os sinais com que se dirigem aos diversos interlocutores, reconhecem determinada interdição do contexto social e omitem um sinal de representação obscuro. Estando num ambiente em que não lhes era permitido o dito sinal, o casal reconhece essa proibição, mas se vale da ininteligibilidade da língua de sinais por parte do médico e da distração de Paula, efetivando a comunicação: Gigi tranquilizava Rodolphe sobre a prescrição de abstinência sexual por duas semanas. Ela sinaliza que podem fazer sexo oral. Ora, Gigi e Rodolphe, em outras situações desta mesma cena,

tornam públicas as relações íntimas do casal; mas, especificamente nestes planos, a interdição é reconhecida por eles.

Queremos com isso dizer que, em nome da cultura surda, podem ser elaborados atos de comunicação de diversa natureza; entretanto, alguns são reconhecidos como um interdito. A cultura não contempla todos ou, simplesmente, todos fazem parte dela em maior ou menor grau de permissão. Ou, ainda, a dita cultura surda é uma espécie de “muleta” utilizada pelo surdo quando lhe convém, considerando a interação comunicativa.

Cumpre-nos referenciar as cenas acima citadas (planos 1-148), que exibem a protagonista Paula Bélier num consultório médico, mediando a comunicação entre os pais e o médico. Há nessa cena uma situação que, para a maioria dos grupos sociais de ouvintes, corresponderia a falta de polidez e cortesia na interação comunicativa. Entretanto, não podemos dizer que para os surdos Gigi e Rudolph a situação tenha sido deselegante. O casal vai ao médico por conta de um problema de saúde genital. O médico questiona o uso de um creme, prescrito a Rodolphe. Ele diz que não está usando, pois lhe causa desconforto, promovendo algo como uma gosma em seu pênis. Gigi, imediatamente, reage negativamente à revelação e, visivelmente, transtornada, questiona o egoísmo do marido, já que de sua parte estava tomando todos os cuidados recomendados pelo médico, mas sem resultados positivos. Gigi menciona frases, como: *Estou com a minha vagina pegando fogo e você não se importa!* A discussão, em língua de sinais, é interrompida por Paula, que considera impróprios os termos usados pelo casal, avaliando tal impropriedade a partir de um crivo cultural híbrido, já que ela é afetada por duas culturas, concomitantemente.

Essa descrição é necessária para avaliarmos o que é polidez na interação comunicativa, de acordo com a perspectiva cultural que trazemos à situação. Para Gigi e Rodolphe, as menções às suas doenças genitais, bem como a exposição da sua intimidade, não se configuram em algo indizível; pelo contrário, é assunto corriqueiro que pode ser falado, inclusive na presença da filha. Para Paula, há um limite para o que se diz. Mesmo estando no papel de intérprete, ela se ressentida na figura da filha e se reserva o direito de não presenciar diálogos como o que se desenrolava naquele consultório. A inadequação comunicativa só é vista como inadequação pelos ouvintes presentes: Paula e o médico. Para os surdos, em diálogo, não há constrangimentos.

Não podemos avaliar com exatidão se esse “indizível” para os grupos de ouvintes é visto pelos surdos como uma transgressão ou como algo inerente à cultura surda. Vivenciamos várias situações no Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES), instituição onde desenvolvemos nossa docência, que deixariam um ouvinte bastante constrangido, mas quando questionamos os surdos sobre essas questões, vários deles afirmavam que a “franqueza”, a “transparência” e

a concretude são marcas da cultura surda. Mesmo no INES, espaço de conforto linguístico para surdos sinalizadores e ouvintes conhecedores da Libras, não é raro que ouvintes fiquem chocados com uma ou outra fala de surdos, que atribuem a “falta de polidez e cortesia” a essa cultura. O recurso das aspas marca a relativização dos termos, pois nesta análise não militamos por abonar ou não a existência da dita cultura surda. Buscamos apenas olhar esse objeto, considerando as perspectivas, ou seja, de onde se olha e de quem é o olhar.

A noção de *ethos* discursivo e pré-discursivo de Maingueneau (2005) nos ajuda a pensar como o surdo constrói a imagem de si no discurso, e mais: que expectativas são suscitadas ao deflagrarmos uma interação comunicativa com um surdo? Já estaremos impregnados pelos estigmas dos estereótipos socialmente construídos? O estranhamento causado pelo que se diz reformula o *ethos* pré-discursivo ou o reforça? São questões para as quais não temos a pretensão de respostas, mas queremos problematizá-las, para ampliar as possibilidades de sua análise.

A imagem construída no momento anterior à interação comunicativa (*ethos* pré-discursivo), provavelmente, desenha um participante competente para o processo comunicacional. Entretanto, com a efetiva troca linguageira, o *ethos* pré-discursivo se reformula em bases diferentes daquelas exigidas para um sujeito ouvinte e reconstrói o *ethos* discursivo a partir do *ethos* dito (sinalizado), o que pode deflagrar o estigma do deficiente – qualificação rejeitada pela cultura surda, que reclama para o surdo sinalizador o *status* de diferente linguístico. Para os grupos de surdos sinalizadores, o conceito de deficiência impõe a noção de desvalorização.

A busca pelo lugar da diferença se justifica em argumentos que sustentam que um sujeito, cujo processo comunicativo encontra-se baseado numa competência bilíngue, não pode ser alcunhado de deficiente. Entende-se, neste caso, que um sujeito que cria seu próprio código comunicacional, estando ainda em tenra idade, para externar suas mais básicas necessidades, não pode ser enquadrado no conceito de deficiência. Há, ainda, a base argumentativa que justifica o fato de o surdo responder ao mundo sem grandes preocupações com a polidez e cortesia, considerando o cansaço natural de lutas seculares por direitos, que o reposicionam diante dos grupos majoritários de ouvintes e diante de seus próprios pares, que, por vezes, rechaçam esse lugar requerido pelos surdos sinalizadores: referimo-nos aos surdos oralizados.

Está claro que o parágrafo anterior revela somente reflexões suscitadas a partir de nossa prática docente e do contato que temos com surdos sinalizadores, além das telas de cinema que revelam as percepções de realizadores que se debruçam sobre a problemática. Entretanto, embora sejam apenas elucubrações,

correspondem a uma tentativa de refletir sobre algo distante da polidez em alguns surdos e de pensar sobre a relação entre essa truculência e a cultura surda.

Em *A Família Bélier*, seja na cena do consultório médico (planos 1-148), seja no confronto de Rodolphe com o prefeito Lapidus na feira em que trabalha a família (planos 402-476), ou, ainda, no comício de Rodolphe, em que os eleitores são insultados com a interpretação de Rossigneux (planos 975-1055), a falta de polidez e cortesia, segundo o entendimento ouvinte desses conceitos, é uma constante nas interações comunicativas. Os atores Karin Viard e François Damiens, que não são surdos, personificam com maestria a dita truculência comunicacional de alguns surdos sinalizadores, que atribuem tal atitude à cultura surda. Assim, as cenas nos revelam certa naturalidade no fato de, no consultório médico, Gigi e Rodolphe discutirem abertamente, sem nenhuma cerimônia, sua relação sexual; nos xingamentos em língua de sinais com que Rodolphe trata o prefeito Lapidus, cuja atenuação necessária ao convívio pacífico requer a intervenção de Paula, alterando a mensagem ofensiva proferida pelo pai. O comício de Rodolphe não é diferente no que tange à truculência comunicacional. Com a tradução literal de Rossigneux, ele chama seus eleitores de ignorantes e os acusa de interesseiros e individualistas.

Ainda problematizando a noção de polidez e cortesia na dita cultura surda, Gigi (planos 1-148) no consultório médico, após a prescrição para que o casal mantivesse abstinência de sexo por duas semanas, disfarçadamente faz um sinal para o marido comunicando que poderia acontecer o sexo oral. O sinal feito de forma velada, camuflada, não é traduzido por Paula. O médico não compreende o sinal. Gigi sabe disso e, aproveitando-se dessa ignorância, faz o sinal tranquilamente para o marido, que pisca e manda-lhe um beijinho de cumplicidade. Queremos dizer com isso que, embora grupos de surdos sinalizadores justifiquem a truculência comunicacional como algo inerente à sua cultura, o casal de surdos da obra filmica reconhece como indizível um gesto que pode ser interpretado pelo médico como obsceno durante a consulta. Nossa pergunta, então, se dá no sentido de saber por que rol de critérios o surdo sinalizador reconhece o que pode ou não ser dito, considerando o confronto linguístico-cultural.

## Considerações finais

Ao iniciar esta análise, pensamos numa abordagem que tendesse a perscrutar o universo das personagens para que, por essa via, chegássemos à construção de um *ethos* discursivo da protagonista Paula, considerando suas características de juventude e talento para determinada arte, confrontadas com sua função de mediadora entre dois mundos: a surdez e o mundo sonoro.

Com a elaboração da Estrutura Narrativa, fomos percebendo que a própria montagem, somada às pistas discursivas deixadas pelo realizador, no âmbito da ideologia, se configurava também como um caminho bastante interessante para a análise. Assim, passamos a olhar *A família Bélier* desde uma perspectiva técnico-cinematográfica, com o apoio de alguns conceitos, como os de comensalidade, despatologização da surdez, militância pela sinalização, memória, interdiscurso, entre outros.

A narrativa se caracteriza pela tendência de militar a favor da sinalização e se posiciona até pejorativamente com relação à outra perspectiva, a oralição. Entretanto, parece-nos que ela parte de um discurso espreado num tempo contemporâneo à sua realização e num espaço comum das línguas de sinais, que reclamam o reconhecimento de cultura própria.

Embora estejamos mergulhados no universo da sinalização, pelo nosso próprio fazer docente nesse campo da educação de pessoas surdas, enxergamos nesta obra cinematográfica um discurso impregnado da militância, mas carente de uma reflexão mais profunda. Temos a sensação, ao fim da análise, de que se operou um deslocamento inicialmente centrado na figura de Paula como mediadora para a construção desse discurso militante da sinalização. Então, a centralidade do filme afasta-se da questão relacionada à possibilidade ou não de que uma família de surdos viva sem a mediação de um intérprete: essa pergunta já estava respondida pelo realizador desde o início da obra.

Concluimos que a obra não pretende perguntar, mas responder àqueles que ainda duvidam de que a resposta seja afirmativa. *A família Bélier* corresponde a obra produzida a partir de um posicionamento ideológico vigente num espaço específico da sinalização, que tratou cinematograficamente a via narrativa, direcionando-a à aquiescência do sim à pergunta e manipulando as emoções para contagiar os olhares do espectador, estendendo o campo da militância, pelo contágio.

Ter centralizado o olhar nas mesas física e simbólica, percebendo como a construção fílmica considerou esse espaço como fundamental para contar a história, discutindo as questões sociais, nas relações em que o alimento estava presente para mediar as divergências e convergências, confirmou que o nosso lugar-de-olhar – a comensalidade no cinema – é um rico espaço para a percepção de como se constroem, se destroem e se reconstroem as relações sociais no universo da surdez e nos confrontos linguístico-comunicacionais estabelecidos pela sua fatalidade.

## REFERÊNCIAS

*A FAMÍLIA BÉLIER*. Direção: Eric Lartigau. Equipe técnica: Roteiro: Stanislas Carré de Malberg. Produção: Eric Jehelmann, Philippe Rousselet, Stéphanie Bermann. Fotografia: Cyril Père. Trilha Sonora: Evgueni Galperine, Sacha Galperine. Elenco: Bruno Gomila, Céline Jorrion, Clémence Lassalas, Eric Elmosnino, François Damiens, Giulia Foïs, Ilian Bergala, Jérôme Kircher, Karin Viard, Louane Emera, Luca Gelberg, Manuel Weber, Mar Sodupe, Melchior Lebeaut, Philippe Dusseau, Roxane Duran, Sébastien Agius, Stéphan Wojtowicz, Véronique Poulain. Paris: Jerico / Paris Filmes, 2014.

BOFF, L. *Comensalidade*: refazer a humanidade. Disponível em: <<http://www.leonardoboff.com/site/vista/2008/abril18.htm>>. Acesso em: 15 dez. 2016.

BOUTAUD, J. *Comensalidade*: compartilhar a mesa. In: MONTANDON, A. *O livro da hospitalidade*: acolhida do estrangeiro na história e nas culturas. São Paulo: Senac; 2011.

BROWN, P.; LEVINSON, S. *Some Universals in Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

CONTRERAS, J.; GRACIA, M. *Alimentação, sociedade e cultura*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz; 2011.

EISENSTEIN, S. *Reflexões de um Cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

GARDIES, R. *Compreender o cinema e as imagens*. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Ed. Texto e Grafia, 2008.

GOFFMAN, E. *Estigma*: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Tradução de Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. 4. ed. Rio de Janeiro: LCT, 1998.

JAKOBSON, R. *Linguística e teoria da comunicação*. In: \_\_\_\_\_. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 73-86.

MAINGUENEAU, D. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, R. (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 69-92

MORIN, E. *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica*. Trad. Luciano Loprete. 1. ed. São Paulo: É Realizações, 2014.

OLIVEIRA, R. G.; FERREIRA, F. R.; PRADO, S. D. A comida é pra quem? Os valores sociais da comida e dos comensais em Era uma vez em Tóquio. In: FERREIRA, F. R.; PRADO, S. D.; SEIXAS, C. M.; VARGAS, E. P. (Org.). *Cinema e Comensalidade*. 1. ed. Curitiba: CRV, 2016, v. 1, p. 95-120.

ORLANDI, E. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2001.

PERLIN, G. O lugar da cultura surda. In: THOMA, A. da S.; LOPES, M. C. (Orgs.). *A invenção da surdez: cultura, alteridade, identidade e diferença no campo da educação*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004

SEABRA, J. H. S. *Cinema: tempo, memória, análise*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.

SCLIAR, C. *Um olhar sobre as diferenças*. Porto Alegre: Mediação, 1998.

STROBEL, K. *As imagens do outro sobre a cultura surda*. Florianópolis: Editora UFSC, 2008.

### Estrutura Narrativa do filme *A família Bélier*

Tema: A possibilidade de que uma família de surdos sobreviva sem a sua única ouvinte, que lhes serve de mediadora entre a surdez e o mundo sonoro.			
Sequência 1	Cena	Plano	Assunto
Apresentação da protagonista Paula Bélier	1	1 – 148	<u>Paula recebe o veterinário na fazenda</u> Apresentação de Paula e seu cotidiano: fazenda e escola.
	2	149-186	<u>Cliente comprando na barraca dos Bélier na feira</u> Trabalho da família Bélier: a feira
	3	187-205	<u>Paula e Mathilda no quarto brincam</u> Paula é mostrada como uma adolescente comum em sua casa, com sua amiga.
	4	206-235	<u>Maestro seleciona Paula pelo timbre da sua voz na fala</u> Paula é escolhida para o coro.
	5	236-304	<u>Paula traduz para Rodolphe e Gigi a entrevista do prefeito na televisão</u> Rodolphe decide se candidatar à Prefeitura. Acertos à candidatura. Construção da campanha.
	4.1	305-401	<u>Paula no ensaio do coro é identificada como soprano</u> Paula é convidada a fazer um dueto com Gabriel. Descobre sua aptidão vocálica.  Plano de corte: Paula em seu quarto, após experimentar a voz no caminho de volta à casa, ouve o CD que lhe dera o maestro para treinar o dueto com Gabriel.
Sequência 2	Cena	Plano	Assunto
A família Bélier se encaminha para a independência com relação à mediação de Paula. Ocorrem conflitos na família para o desenlace. A sequência revela um marco da maturidade de Paula para essa independência: sua primeira menstruação.	1	402-476	<u>Confronto de Rodolphe e o prefeito na feira</u> Confronto entre Rodolphe e o prefeito. Paula não traduz os xingamentos de Rodolphe. Reunião de Rodolphe e agricultores.
	2	581-716	<u>Paula e Mathilda no refeitório do colégio</u> Paula sofre <i>bullying</i> pela menstruação. Paula é convidada para participar de um concurso de canto e recusa. Paula aceita o convite e combina os ensaios com o maestro. Ensaio – Cotidiano – Passagem de tempo.
	3	717-732	<u>Paula no pátio da escola com Mathilda</u> Paula procura Gabriel.
	4	733-813	<u>Jornalista da TV vai à casa dos Bélier para entrevistar Rodolphe</u> Paula é obrigada a traduzir para o pai em entrevista de televisão, o que lhe impede de ensaiar nesse dia.
	5	814-890	<u>Paula à mesa com a família</u> Paula revela o concurso à família. Gigi e Rodolphe se desentendem.

continua

continuação

<b>Sequência 2</b>	<b>Cena</b>	<b>Plano</b>	<b>Assunto</b>
A família Bélier se encaminha para a independência com relação à mediação de Paula. Ocorrem conflitos na família para o desenlace. A sequência revela um marco da maturidade de Paula para essa independência: sua primeira menstruação.	6	891-903	<u>Paula e Mathilda na fazenda</u> Paula tenta ensinar a língua de sinais à amiga, para uma possível substituição se for aprovada no concurso e tiver que ir viver em Paris.
	7	904-974	Recusa da família à ideia de que Paula vá para Paris. Rechaçam seu papel de intérprete. Paula rejeitada como intérprete pelo pai. Rodolphe chama Rossigneux (surdo oralizado)
	8	975-1055	Paula ensaia com o maestro. Comício de Rodolphe com interpretação de Rossigneux. Quentin ensina língua de sinais à Mathilda e a seduz. Quentin sofre uma reação alérgica com o látex do preservativo. Quentin é socorrido pelo médico.
	9	1056-1074	Paula informa ao maestro que desistirá do concurso. Cotidiano da fazenda. Plano de corte: Paula leva a vaca e seu bezerro para pastar e Gigi aparece e a convida para irem juntas ao cabeleireiro.
<b>Sequência 3</b>	<b>Cena</b>	<b>Plano</b>	<b>Assunto</b>
Com a apresentação do dueto de Paula e Gabriel, a tensão familiar é resolvida e Paula vai a Paris fazer o teste, passa e se despede da família.	1	1075-1099	Paula e Mathilda no refeitório. Gabriel incentiva Paula para a apresentação do dueto no colégio.
	2	1100-1119	Coral da escola. Paula e Gabriel se apresentam. Paula canta para Rodolphe, que sente a música pelo tato.
	3	1120-1263	Rodolphe incentiva Paula e a leva para o concurso. Maestro acompanha Paula ao piano.
	4	1264-1300	Paula se prepara para deixar a casa e ir para Paris. Despedida de Paula.