

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM AMBIENTE E
SOCIEDADE

CAMPUS SUDESTE - SEDE: MORRINHOS

LAURIELLY MARIA ITACARAMBI DA SILVA

**A INFÂNCIA NO FILME *O MENINO E O MUNDO* DE ALÊ ABREU:
ENTRE O CAMPO E A CIDADE**

MORRINHOS - GO
2021

LAURIELLY MARIA ITACARAMBI DA SILVA

**A INFÂNCIA NO FILME *O MENINO E O MUNDO* DE ALÊ ABREU:
ENTRE O CAMPO E A CIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Ambiente e Sociedade, da Universidade Estadual de Goiás (UEG), como parte dos pré-requisitos para obtenção do título de Mestra em Ambiente e Sociedade, sob orientação da Prof.^a Dr.^a. Luiza Pereira Monteiro.

MORRINHOS - GO
2021

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UEG
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

SSI58 Silva, Laurielly Maria Itacarambi da
6i A INFÂNCIA NO FILME O MENINO E O MUNDO DE ALÊ ABREU:
 ENTRE O CAMPO E A CIDADE / Laurielly Maria Itacarambi
 da Silva; orientador Luiza Pereira Monteiro. --
 Morrinhos - Goiás, 2021.
 87 p.

 Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
 Mestrado Acadêmico em Ambiente e Sociedade) -- Câmpus
 Sudeste - Sede: Morrinhos, Universidade Estadual de
 Goiás, 2021.

 1. Cinema. 2. Infância. 3. Campo. 4. Cidade. I.
 Monteiro, Luiza Pereira , orient. II. Título.

Dissertação defendida junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Ambiente e Sociedade da Universidade Estadual de Goiás, como pré-requisito para a obtenção do grau de Mestra em Ambiente e Sociedade, aprovado em **23** de **Agosto** de **2021**, pela Banca Examinadora constituída pelos(as) professores(as):

Prof.^a Dra. Luiza Pereira Monteiro

Presidente da Banca

Universidade Estadual de Goiás (UEG), Campus Central

Prof.^a Dra. Rita Marcia Magalhães Furtado

Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Educação (UFG/FE)

Prof. Dr. Hamilton Afonso de Oliveira

Universidade Estadual de Goiás (UEG), Campus Sudeste

*Aos pilares que me sustentaram nessa jornada
chamada vida, Daniel e Cleuzeny, meus pais e grandes incentivadores.*

AGRADECIMENTOS

Inicialmente, gostaria de manifestar minha gratidão em primeiro lugar a Deus, por ter sido a energia fundamental que tem me sustentado durante todos os dias de minha existência.

Agradeço também à minha orientadora, a Prof.^a Dra. Luiza Pereira Monteiro, um ser humano extraordinário que me incentivou desde o primeiro contato. Obrigado por todo o acolhimento e por toda a orientação acadêmica, por ter acreditado e confiado no meu potencial nos momentos em que eu mesma duvidava dele.

Gratidão aos meus pais, Cleuzeny e Daniel, por me apoiarem incondicionalmente em qualquer decisão que eu sempre tomei. Meu pai, que mesmo sem o ensino fundamental completo, sempre incentivou seus filhos a estudarem e à minha mãe, a quem eu sempre vi batalhar e correr atrás dos seus sonhos, que se desdobrava entre ser esposa, mãe, dona de casa, professora e ainda conseguir concluir sua graduação em Pedagogia e uma Pós-Graduação em Psicopedagogia.

Agradeço aos meus avós paternos Brazilina Maria e Severino Elias por todo conhecimento empírico que sempre me transmitiram. E não poderia deixar de mencionar minha gratidão aos meus avós maternos Maria da Luz e Lorivaldo Itacaramby por terem sido sempre os maiores incentivadores em minha jornada acadêmica. Não me esquecerei quando ainda na infância promoviam competições entre mim, meu irmão Lourivaldo e meus primos Kessy Jhons e Eny Késsia gratificando em dinheiro os que conseguiam as melhores notas na escola.

A minha tia Eny Itacaramby por sempre estar presente quando meus pais por motivos de força maior não podiam estar ao meu lado. Você sempre foi e sempre será minha segunda mãe.

Ao meu irmão Lourivaldo Severino, meu maior parceiro, que sempre apoiou e esteve comigo nos momentos mais importantes. Juntos desbravamos o Brasil em muitas viagens, isso me imergiu na cultura local de muitas cidades e estados, ampliando minha visão de mundo e consequentemente contribuindo para o meu aprendizado acadêmico.

Agradeço também aos professores que atuaram e que ainda atuam nas minhas primeiras escolas no município de Arenópolis (GO). São muitos nomes e seria impossível citar todos. A vocês: minha gratidão eterna.

Também agradeço a toda a população da Comunidade Ribeirinha do Caiapó, onde nasci. Um lugar simples, mas de gente honesta que através do exemplo e do trabalho, contribuíram de forma sobressalente para a formação de meu caráter e de meus princípios.

Aos professores e professoras do Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Ambiente e Sociedade (PPGAS) - Mestrado Acadêmico -, que me ministraram disciplinas: André Luiz Caes, Flávio Reis dos Santos, Hamilton Afonso de Oliveira, Júlio César Meira, Marcos Antônio Pesquero e Rafael de Freitas Juliano.

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Goiano, do qual sou aluna egressa e servidora há 7 anos, orgulho-me em fazer parte. Agradeço ao incentivo por meio de concessão de jornada flexibilizada e de bolsa na modalidade *PIQ - programa institucional de qualificação*, fundamentais para manter minha permanência no programa.

Não poderia deixar de mencionar meu agradecimento especial a minha amiga que também já foi minha professora e que hoje considero como sendo parte da minha família, Cinthia Maria Felício, por ter me apresentado o universo da pesquisa científica.

Aos meus colegas de trabalho do IF Goiano Campus Morrinhos por todo o incentivo nos meus momentos de incertezas e dúvidas, por todo o apoio em inúmeros cafés da manhã, lanches da tarde ou pausas para as refeições, onde me acolheram e incentivaram.

Agradeço ainda pelos amigos que levei para a vida e que conheci no PPGAS:

Carmen Lúcia Freitas de Mendonça, uma grande parceira de disciplina nos tempos de aluna especial, uma incentivadora na construção de meu projeto e uma irmã de orientação. Obrigada por ter me recebido em sua casa em tantos momentos e por tanta oportunidade de aprendizado de vida.

Thaynara Santana Marinho, uma amiga leal e compromissada que sempre esteve disponível para acolher a demanda de todos os colegas e defendê-las da melhor maneira possível enquanto atuou como representante discente no colegiado do PPGAS. Uma pessoa excepcional que irradia luz através da voz em canções que são capazes de alcançar e tocar a alma de qualquer ser humano.

Cristiane Cândido, a mãezona da turma, sempre acolhedora e amigável, sempre disposta a ajudar nos estudos e nas atividades complementares das disciplinas. A que sempre recebia a visita no final da aula de seu pequeno Guilherme que sempre alegrava toda a turma.

Rodrigo Wiesner, meu amigo e consultor tecnológico pessoal. O que entende tudo de tecnologia e Estatística, a alma amiga e acolhedora que sempre tem ótimos conselhos. O que me motivou muitas e muitas vezes com memes no instagram. Obrigada por toda a paciência nas monitorias e aulas complementares de estatística sem elas eu não teria conseguido ir tão bem na disciplina.

Lauro Bian Conceição Cândido, o irmão que a vida me deu de presente, meu melhor amigo e parceiro de rolezinho gastronômico em Morrinhos. Obrigada por tudo, todo

acolhimento, escuta e aconselhamento. Por ouvir meus desabafos e suportar meus momentos de crise, por ser essa pessoa simplesmente extraordinária e de coração limpo e aberto. Obrigada simplesmente por ser quem é. Nunca mude sua essência pois você é definitivamente uma das pessoas mais lindas que tive o prazer de conhecer.

Cito algumas outras pessoas tão importantes, Dayane Gomes por ser sempre leal e companheira independente da distância geográfica em que estejamos localizadas. Felipe Mendes de Oliveira por toda a orientação espiritual e auxílio no trabalho de caridade e amor ao próximo, Luana Paula Sousa que sempre compartilhou comigo o amor pelo universo da leitura e por gatos, Juliana Moreira por me inspirar a ser sempre melhor, por ter permanecido ao meu lado nos meus piores momentos ao longo dessa jornada e me acolher sempre tão bem no seu lar e Carla Marinho Silva por todo apoio incondicional e auxílio nas atividades físicas que foram imprescindíveis para melhora de minha saúde física e emocional para a concretização dessa jornada.

Em virtude do momento de excepcionalidade em que o mundo passa com a pandemia da COVID-19 causada pelo novo coronavírus (SARS-CoV-2), que vem ocasionando mortes em todo o país, homenageio com este trabalho, algumas pessoas que perderam a vida durante a trajetória de sua construção. A ineficiência e inércia do Governo Federal brasileiro frente à necessidade de se minimizar os impactos e as mortes ocasionadas por este vírus avassalador, contribuíram negativamente no processo de enfrentamento de um período tão doloroso para a história. Meus tios Elsa Maria e Ananias Rocha; minha prima Liane Itacaramby e a colega do PPGAS Helena Manrique: a vocês minha gratidão por cada momento compartilhado. Sigo acreditando em dias melhores onde a ciência seja priorizada e o processo político não interfira de forma negativa e negacionista em situações sanitárias.

*Presentemente eu posso me considerar um sujeito de sorte
Porque apesar de muito moço me sinto são e salvo e forte
E tenho comigo pensado Deus é brasileiro e anda do meu lado
E assim já não posso sofrer no ano passado
Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro
Ano passado eu morri mas esse ano eu não morro*

(Belchior)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Menino perambulando nos arredores da igreja.	20
Figura 2	A menina observa o espantalho.	22
Figura 3	Gaiola que representa a mente humana.	24
Figura 4	Crianças cumprindo a programação de suas vidas	26
Figura 5	Pai deixando a família e o campo, rumo a cidade.	28
Mosaico 1	A Senhora observando a Menina apaixonada pelo Espantalho	23
Mosaico 2	Interações do menino no campo.	43
Mosaico 3	A agricultura familiar.	45
Mosaico 4	Dinâmicas alteradas após a partida do pai.	46
Mosaico 5	A fuga do menino e sua primeira parada.	47
Mosaico 6	A dinâmica da plantação de algodão	49
Mosaico 7	Rotina de trabalho da fábrica têxtil	53
Mosaico 8	O caminho do operário para casa.	56
Mosaico 9	A cidade dentro da cidade.	57
Mosaico 10	Automação da indústria.	59
Mosaico 11	As transformações da personagem.	67
Mosaico 12	Um novo olhar para o mundo.	70
Mosaico 13	A Ciclicidade narrativa.	76

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BICE (International Catholic Child Bureau)

BMP (Windows Bitmap)

DVD (Digital Versatile Disc)

JPEG (Joint Photographic Experts Group)

Unicef (Fundo das Nações Unidas para a Infância)

RESUMO

O presente trabalho trata da análise do filme *O Menino e o Mundo* do cineasta brasileiro Alê Abreu, tomando como objeto de investigação as concepções de infância e seu olhar abordados pelo cineasta com o objetivo de identificar e compreender, por meio da ótica de seus personagens infantis, as relações que estabelecem com o mundo, mais especificamente suas visões sobre o campo e a cidade e como se desenvolvem as relações de poder que unem ou separam estes ambientes e os agentes que neles estão inseridos. O método foi o de análise fílmica que permite desnudar-se o olhar crítico que Abreu emprega em *O menino e o mundo*, por meio de práticas estéticas, que narram os aspectos fundamentais da vida campesina, do êxodo rural, da exploração dos operários nos grandes centros urbanos, da revolução industrial e da automação da indústria e suas consequências para a sociedade. Associando, dessa maneira, os acontecimentos fictícios do filme com os movimentos reais que ocorreram em nossa sociedade e continuam a ter grande relevância para a existência humana na terra. Resulta da pesquisa a compreensão da importância da arte, em especial do cinema de animação, na crítica e denúncia histórica dos problemas que afetam a sociedade capitalista, na especificidade da relação campo e cidade supracitados.

Palavras-Chave: Cinema; Infância; Campo; Cidade.

ABSTRACT

The present work deals with the analysis of the film *O Menino eo Mundo* by the Brazilian filmmaker Alê Abreu, taking as an object of investigation the childhood conceptions addressed by the filmmaker in order to identify and understand, through the perspective of his children's characters, the relationships that establish with the world, more specifically, their views on the countryside and the city and how the power relations that unite or separate these environments and the agents that are inserted in them are developed. The method of film analysis allows us to unveil the critical gaze that Abreu employs in *O Menino eo Mundo*, through aesthetic practices, which narrate the fundamental aspects of peasant life, the rural exodus, the exploitation of workers in large urban centers, the industrial revolution and the automation of industry and its consequences for society. In this way, associating the fictional events in the film with the real movements that took place in our society and continue to have great relevance for human existence on earth. The research results in an understanding of the importance of art, especially animation cinema, in the historical criticism and denunciation of the problems that affect capitalist society, in the specificity of the aforementioned field and city relationship.

Keywords: Cinema; Childhood; Field; City.

SUMÁRIO

1. ESTILÍSTICA E AMBIENTAÇÃO NO CINEMA DE ALÊ ABREU	17
1.1. Cinema de animação.....	29
1.2 Estilística e ambientação	34
2. O MENINO E O MUNDO: INFÂNCIA E DESCOBERTAS.....	39
2.1 Campo e cidade sob o olhar do Menino.....	44
3. AS TRANSFORMAÇÕES E A JORNADA DA PERSONAGEM E DO MUNDO.....	64
3.1. As transformações da personagem e do mundo.....	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	80
REFERÊNCIAS	82
Filmografia	86

INTRODUÇÃO

O cinema vem se reinventando ao longo do tempo desde sua primeira exibição pública em 1895, perpassando por inúmeras mudanças e revoluções tecnológicas, estéticas e de linguagem, porém sua essência se mantém intacta, no que se refere ao poder de contar histórias através do movimento de imagens projetadas em uma tela. O alcance e influência do cinema nunca foram tão grandes como são atualmente sendo uma das artes mais complexas, por um lado e por outro, uma das maiores indústrias do entretenimento, empregando milhões de pessoas por todo o mundo, estando presente em grande parte das cidades independentemente do país em que se localizem.

Cabe destacar a dificuldade de se escrever ou falar sobre cinema. Destaca-se principalmente conforme Teixeira; Larrosa; Lopes (2014, p.11) “um problema de tradução. Como traduzir com palavras o que não é feito de palavras?”. O cinema é, portanto, a materialização do que não se pode traduzir, tão pouco se dimensionar em palavras ou ideias, mas atua de encontro a essa contradição, trazendo reflexão ao espectador, incomodando e despertando emoções. “Podemos dizer, para começar que o cinema é feito de imagens em movimento, nas quais às vezes se incrustam palavras e sons. É com essas imagens móveis, as quais se incorporam palavras e sons, o cinema às vezes, somente às vezes, conta uma história.” (TEIXEIRA; LARROSA; LOPES, 2014, p.12). Assim se apresenta como a arte do visível, que graças ao movimento confere a capacidade do relato. O cinema nesta, trata-se “[...] do olhar, da educação do olhar. De precisá-lo e de ajustá-lo, de ampliá-lo e de multiplicá-lo, de inquieta-lo.” (TEIXEIRA; LARROSA; LOPES, 2014, p.12).

Embora os filmes mais conhecidos na atualidade sejam os produzidos em Hollywood pela indústria norte-americana, é inegável que praticamente todos os países do mundo também tenham sua própria produção independente, como é o caso do Brasil.

O cinema nacional vive um momento de expansão com reconhecimento internacional para as nossas produções. Infelizmente, no meio cinematográfico também existe muito preconceito com determinadas categorias de filmes, como acontece com o cinema de animação que geralmente é associado a produções infantis, com conteúdo pouco complexo destinado exclusivamente para crianças, com pouca possibilidade de desenvolvimento de senso crítico.

O objeto de investigação desta pesquisa, é analisar ao filme *O menino e o mundo* do cineasta brasileiro Alê Abreu, com vistas a compreender e identificar, por meio da imagem da infância, do campo e da cidade, as concepções de infância apresentados pelo cineasta. Pretende-

se ainda resgatar o olhar da criança, suas percepções e descobertas nos ambientes do campo e da cidade.

A abordagem é realizada na perspectiva da infância, que, conforme Abreu, apresenta a criança como um ser envolto na pureza, responsável por suas próprias descobertas, um agente observador que vai aprendendo de acordo com as experiências adquiridas ao longo de sua jornada. Conseqüentemente, as discussões sobre campo e cidade acontecem de acordo com o que são apresentadas sobre a ótica da criança sendo predominantemente o campo o local que representa a segurança, a leveza, o afeto e a família. A cidade se apresenta inicialmente incompreensível, gigantesca, caótica, agitada e tumultuada.

Na perspectiva metodológica fez-se o levantamento bibliográfico das pesquisas já realizadas sobre a temática, incluindo artigos científicos, trabalhos de conclusão de curso, dissertações, teses e entrevistas que o cineasta concedeu a veículos de imprensa e influenciadores digitais. Estas foram transcritas e utilizadas como conhecimento de base empírica. Também foi realizado um levantamento da filmografia da obra de Alê Abreu, com vista a compreender a sua estilística, a partir da decupagem das imagens, observações e interpretações, com base na metodologia de análise fílmica de Vanoye e Galiot-Lété (1994). O presente trabalho trata especificamente do processo de análise fílmica de *O Menino e o Mundo* buscando desenvolver análises e interpretações acerca de como a infância é retratada por Alê Abreu, como se desenvolvem essas relações entre a criança, o campo e a cidade, na perspectiva do Diretor.

Para as análises, foram organizados quadros dos diferentes planos ou imagens denominadas de *frames* extraídos dos filmes de Alê Abreu através do programa *ImageGrab* que é distribuído gratuitamente para Windows que oferece de maneira simples e prática a possibilidade de capturar *frames* de vídeos e salvar como figuras nos formatos BMP e JPG.

O acesso à filmografia de Alê Abreu se deu por meio de domínio público para os curtas metragens *Sírius*, *Espantinho* e *Passo*, disponíveis gratuitamente no canal da produtora *Filmes de Papel* no *YouTube* e da compra da mídia digital do filme *Garoto Cósmico* no serviço de *streaming* LOOKE e da compra da cópia física em formato de DVD do filme *O Menino e o Mundo*.

No Capítulo 1 apresenta-se uma breve abordagem sobre a história do cinema de animação, a filmografia de Alê Abreu, e a discussão sobre a estilística e a ambientação de suas obras cinematográficas.

No Capítulo 2, desenvolve-se as discussões das análises fílmicas em *O menino e o Mundo*, abordando relações e contradições que envolvem o campo e a cidade naquele universo,

contrapondo as informações apresentadas na obra com os movimentos que aconteceram em nossa realidade.

No Capítulo 3 analisa-se as transformações que a personagem Cuca sofre ao longo da narrativa fílmica, destacando suas descobertas e como elas refletem no amadurecimento do seu olhar e na consciência do seu lugar no mundo, da sua condição de classe trabalhadora, e na compreensão das mudanças dos processos que o mundo a sua volta também sofre.

1. ESTILÍSTICA E AMBIENTAÇÃO NO CINEMA DE ALÊ ABREU

Neste capítulo, interessa pensar acerca do estilo e da ambientação, que se apresentam como características recorrentes nas obras cinematográficas de Alê Abreu, sejam curtas ou longas-metragens. A imersão em suas obras, em especial em *O menino e o mundo*, conduziu à reflexões não apenas sobre o seu estilo, mas também sobre a forma como ele expressa ou inscreve o mundo social em sua arte, tratado na pesquisa como *partilha do sensível*, nos termos de Rancière (2009).

Nesse conceito, Jacques Rancière trabalha com a ideia de política e estética que perpassa a “[...] um comum partilhado e partes exclusivas” (p.15), ou seja, uma teoria que trata da participação estética dos espaços e tempos comuns, da divisão e exclusão dos sujeitos nesses mesmos espaços e tempos de acordo com os lugares sociais e atividades que cada um ocupa na sociedade. “É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2009, p.16).

Rancière (2009), em oposição a Platão pela visão negativa da *mimesis* referindo-se à crítica da representação nas artes clássicas, afirmando que

Uma ‘superfície’ não é simplesmente uma composição geométrica de linhas. É uma forma de partilha do sensível. [...] A reprodução da profundidade óptica foi relacionada ao privilégio da *história*, participou no Renascimento da valorização da pintura, da afirmação de sua capacidade de captar um ato de palavra vivo, o momento decisivo de uma ação e de uma significação. A poética clássica da representação quis, contra o rebaixamento platônico da *mimesis*, dotar o plano da palavra ou do quadro de uma vida, de uma profundidade específica, como manifestação de uma ação, de uma expressão de uma interioridade ou transmissão de um significado. Ela instaurou entre a palavra e a pintura, entre o dizível e visível uma relação de correspondência à distância, dando à ‘imitação’ seu espaço específico. (RANCIÈRE, 2009, p.21-22).

O autor discute o papel das artes ficcionais na relação com os acontecimentos do real, desde Platão e Aristóteles à modernidade clássica e às artes abstratas, evidenciando os modos do fazer artístico e suas relações com a partilha das ocupações dos espaços. Ele indaga ainda, sobre o regime ético das imagens e sua relação ao *ethos* dos indivíduos e das coletividades, diferenciando os regimes representativo e estético das artes. Rancière (2009, p. 68), conclui dizendo que, “[...] o modo estético de pensamento é bem mais do que um pensamento da arte. É uma ideia do pensamento, ligada a uma ideia da partilha do sensível.” O autor relembra a relação existente entre o trabalho do artista e a dualidade da condição econômica do trabalho, não apenas como atividade humana precípua, mas também como condição de invisibilização e exploração do trabalhador. Nesta perspectiva, o trabalho do artista deve se inserir também como

luta dos trabalhadores para sair da sua invisibilidade e da obscuridade a que seu próprio trabalho está submetido, em uma “recomposição da paisagem do visível, da relação entre o fazer, o ser, o ver e o dizer.” (p. 68-69), que se relaciona também às crianças, não só pela sua vinculação às minorias sociais, mas principalmente por serem consideradas, na modernidade, como portadoras da “[...] não razão” (WEINMAM,2014).

É nesta perspectiva que Abreu ocupa o lugar da visibilidade no espaço e no tempo comuns por meio das práticas estéticas ao fazer a sua arte, que intervém como política da visibilidade, denunciando os lugares, os tempos e os sujeitos,¹ que neles não podem tomar parte, mas que participam de modo invisível e sem acesso à palavra, divididos internamente e entre si. É no silêncio que o Menino vai descobrindo o mundo, ao procurar seu pai, e ao mesmo tempo vai ocupando o seu lugar de invisibilidade juntos aos trabalhadores, nas plantações de algodão, na fábrica e na periferia da cidade, até seu retorno para o campo já devastado pelo capital, já envelhecido e ainda sem um nome que lhe atribua um lugar, uma identidade.

Segundo Rancière (2009), o apolítico determina as formas de subjetividade nas quais a participação política se configura, precisamente entre os maiores obstáculos à sua realização, devido ao sistema de distribuição sensível que determina quem pode ser ouvido ou visto. Esta partilha define quem aparece e participa do meio comum, de acordo com a sua ocupação, o tempo e o espaço em que desempenha sua função, definindo assim suas capacidades e atribuições em lugares específicos na sociedade.

Weinmann (2014), investiga os processos de subjetivação² da infância a partir do século XVII – momento cartesiano – em que se desenvolve o imperativo da racionalidade na cultura ocidental e, com efeito, a criança é elaborada objetivamente e elabora-se a si mesmo como efeito dos discursos fundadores da racionalidade ontológica, epistemológica, pedagógica e moral, ou seja, os discursos disciplinares.

A subjetividade perpassa pela premissa de uma parcela não declarada e objetiva do processo de construção do ser humano. A teorização e reflexão a respeito da subjetividade, principalmente através da linha de estudo que decorre de Foucault, incorre na discussão do processo de subjetivação como etapa fundamental de desenvolvimento e construção do “eu” a partir das experiências individualizadas de cada um. Se por um lado é incerto pensar numa

¹ A categoria sujeito é aqui compreendida na perspectiva de Michel Foucault (1986), como aquele que está sujeito a uma determinada situação e por isso ele próprio assujeita-se tornando-se invisível e excluído, inclusive da palavra.

² O autor compreende os processos de objetivação e subjetivação da criança a partir de Michel Foucault e em análise de discursos fundadores como os de Comenius, Rousseau e Freud, que são instauradores de discursividades sobre a infância moderna.

forma correta de “subjeter”, por outro, trata-se de um processo visto sempre pela ótica da subjetividade. “Essa noção vem sempre precedida das palavras “formas”, modos, processos, que apontam que a subjetivação nunca está acabada, mas se constitui como um processo contínuo” (Prata, 2001, p. 108).

Entendendo a subjetividade construída a partir da noção de “subjetivação”, como nos mostra Prata (2001), é certo afirmar que as relações estabelecidas em sociedade são condicionantes como causa e efeito. Outro agravante na esteira do processo de “subjetivação” é o próprio tempo, se levarmos em consideração nossa vivência em sociedade e a mudança de valores sociais com reflexo claro no comportamento coletivo.

[...] a subjetividade é sempre produzida, ou seja, ela não está na origem nem é imanente à natureza humana. Mesmo se considerarmos determinados modos de subjetividade se organizar em relação ao psíquico, esses modos estão relacionados aos padrões identitários e normativos que se constituem em cada época (PRATA, 2001, p. 113).

Na película *O Menino e o Mundo* pode-se observar, com notoriedade, a potencialização atribuída ao cineasta na construção da personagem Cuca em meio a suas interações com o mundo a sua volta. Na medida em que o filme não realiza interações mediadas pela comunicação verbal, a figura do Menino, que está em fase de transição para outras fases da vida, é moldada pelas interações que ele estabelece com o está a sua volta, particularizando o seu processo de subjetivação marcado por silenciamento e sujeição, visto que Cuca não expressa resistência ou recusa ao processo de objetivação nas relações de poder e produção. Ele só o faz quando decide sair a procura do pai, mas aos poucos vai sujeitando-se.

Foucault (1995) defende a resistência e as estratégias de recusas como expressões de liberdade necessárias à constituição subjetiva do sujeito. São essas lutas que ligam o sujeito à sua própria identidade, decorrente dos processos de objetivação e subjetivação, por meio de práticas divisória em relação a si mesmo e em relação aos outros (FOUCAULT, 1995).

Maheire (2002) comenta, a partir do estudo de Sartre, que a subjetividade se encontra alocada próximo a concepção de consciência de si e para-si, auxiliando na ruptura e distinção da subjetividade e objetividade, como pode ser observado a seguir: “[...] consciência, para-si e a subjetividade são conceitos que se referem a uma mesma coisa: a dimensão do sujeito que é capaz de *negar* a objetividade (em-si) como uma dimensão absoluta. Neste sentido, consciência é sinônimo de para-si, que é sinônimo de subjetividade” (MAHEIRE, 2002, p. 33).

As práticas estéticas de Abreu dignificam seus personagens, dando-lhes não apenas visibilidade aos invisíveis, como também lhes atribuindo lugares estéticos e poéticos aos sem lugares, por meio de sua sensibilidade crítica, criativa e livre. É assim que as crianças

protagonizam seus filmes, embora quase sempre sem acesso à palavra e a um nome, talvez numa referência ao significado etimológico do termo *infância* derivado do latim *infantia*, do verbo *fari* = falar, onde *fan* = falante e *in* constitui a negação do verbo. *Infans* significa aquele que ainda não fala, (Dicionário Michaellis on line). Outra hipótese é a própria história da infância e suas vicissitudes, seu rebaixamento à condição de indignidade associada aos trabalhadores, aos mendigos e todo um séquito de minorias inferiorizadas a partir do século XVII com a ascensão da monarquia e da disciplina escolástica (ARRIÉS, 2006), e que tem atravessado os séculos considerando a pluralidade de infâncias existentes até hoje. Abreu, por meio da superfície de seus singelos desenhos em movimento, dá lugar de destaque a esses sujeitos numa inversão e desobediência estética da ordem, que os classifica e determina os modos de participação, isolamento e divisão de cada um.

A infância é um tema recorrente na arte de Alê Abreu, protagonizando seus filmes em diferentes contextos como é o caso do campo e da cidade em *O menino e o mundo*, do campo em *Espantalho*, da cidade em *Sirius* e o *Garoto Cósmico* em que a criança é concebida pelo cineasta em dinâmicas de resistência às coerções sociais.

Em *O menino e o mundo*, ela se encontra em uma condição confusa e de transição enquanto personagem, marcada por uma linguagem do universo adulto incompreensível ao Menino, ou talvez por uma não linguagem do Menino, como será abordado no Capítulo.

Alê Abreu é um artista plástico, animador diretor e cineasta brasileiro. Sua filmografia teve início no ano de 1993 com o lançamento do curta metragem animado-*Sirius*, no qual ele foi responsável pela direção, roteiro, animação, cenários e montagem.

O curta-metragem *Sirius* tem como protagonista um menino de rua, solitário que perambula pelos arredores da cidade e de uma igreja na noite de Natal. A iluminação e a trilha sonora da obra denotam uma atmosfera estética, bela e soturna, simultaneamente, pelo abandono que ela inspira, conforme pode ser observado na Figura 1.

Figura 1 - Menino perambulando nos arredores de igreja



Fonte: (ABREU, 1993)

Com o decorrer do tempo fílmico, o espectador é imerso no mundo de inseguranças e incertezas do garoto de forma gradual, bem como no seu imaginário. Há um acontecimento celeste com a aparição e a personificação de uma estrela na imagem de uma mulher-mãe, para o garoto, que conduz o espectador ao mundo de fantasias da criança sentindo-se afagada pela mãe, na sua imaginação, em meio a floresta nos arredores da cidade, ambiente no qual a personagem está inserido.

A disseminação de discursos relacionados a ambientes que reforçam a ideia de separação entre natureza e sociedade, aliena e faz com que o indivíduo não se sinta integrado, levando à ideia de que o desequilíbrio entre os aspectos naturais e urbanos para as cidades é característico e, muitas vezes, desfavorável para os forasteiros nesses lugares e as relações superficiais de seus habitantes entre si e com o meio ambiente.

Milton Santos (1992) expressa seu pensamento sobre a visão pouco integrada da sociedade e da natureza, e afirma que

Quando o meio ambiente, como Natureza-espetáculo, substitui a Natureza histórica, lugar de trabalho de todos os homens, e quando a Natureza cibernética ou sintética substitui a Natureza analítica do passado, o processo de ocultação do significado da história atinge o seu auge. É, também, desse modo, que se estabelece uma dolorosa confusão entre sistemas técnicos, Natureza, sociedade, cultura e moral (SANTOS, 1992, p. 102).

Essa é a questão abordada por Abreu, já que o objetivo é alcançar a sensibilidade do espectador através das fotografias, o cinema expressa a verossimilhança com o real, e as paisagens têm essa mensagem a se conectar com a oralidade, muito reforçada pelo cineasta. Uma sequência de fotografias reais dos espaços apresentados na animação, caracterizam a volta para a realidade em um sopro de lucidez, ao exprimir veracidade aos fatos, por ele vivenciados.

O curta relata a história de um menino de rua que perambula pela cidade na fria noite de natal e vê seus sonhos se deparando com a realidade dura em que vivia. Enquanto buscava por comida nas latas de lixo, ele via seu outro eu em uma realidade paralela e imaginária, em um quarto cheio de brinquedos. Percebe-se, então, a crítica do cineasta à questão da festividade de natal, em que a função da Igreja cai no ostracismo, tendo em vista o abandono daquela criança perambulando ao seu redor em busca de proteção, e ela nem chega a ser percebida pela instituição.

Sírius lançou Alê Abreu no cenário brasileiro e sul-americano de animação cinematográfica. O filme foi reconhecido e premiado em diversos festivais especializados como: *Festival Imagem Mágica (1993)* com o prêmio de melhor direção de arte, *Jornada de Cinema da Bahia (1994)* na categoria de melhor filme de animação e no *Festival Internacional*

de *Cine para Niños y Jóvenes do Uruguay (1993)*, onde conquistou os prêmios do júri oficial, do júri de niños e o BICE³ e Unicef⁴. (FILME DE PAPEL, [s.d]).

Sua segunda obra fílmica foi lançada em 1998, a qual também se trata de um curta-metragem animado denominado *Espantinho*. Neste, Abreu foi responsável pela direção, roteiro e animação. Assim, como em sua obra inicial, o protagonista é uma criança, desta vez, uma menina. A composição musical marcante convida o espectador a imergir em lembranças da descoberta do primeiro amor, por meio das fantasias e imaginações da criança - ou talvez das memórias de sua avó⁵-, na relação com o espantinho por ela criado, imaginariamente.

O estilo de animação simples se mistura com colagens de fotografias reais, as quais compõem o cenário do campo com uma antiga casa, pequena e envelhecida, e um amplo campo de arroz onde repousa um espantinho cortejado pela Menina, conforme pode ser observado na Figura 2. Os recortes fotográficos de uma senhora, aparentemente saudosa, acompanham a trajetória da menina na descoberta do amor pelo espantinho.

Figura 2 – A Menina observa o Espantinho



Fonte: (ABREU, 1998)

A obra *Espantinho* consagra Alê Abreu como um dos grandes nomes da animação nacional, ao trazer reconhecimento em todo o continente americano, quando da conquista de prêmios em festivais brasileiros e americanos: *Anima Mundi (1998)* - Prêmio de melhor filme nacional - Edição RJ e prêmio de melhor filme nacional - Edição SP; *Festival de Cuiabá (1998)*

³ **BICE** (International Catholic Child Bureau).

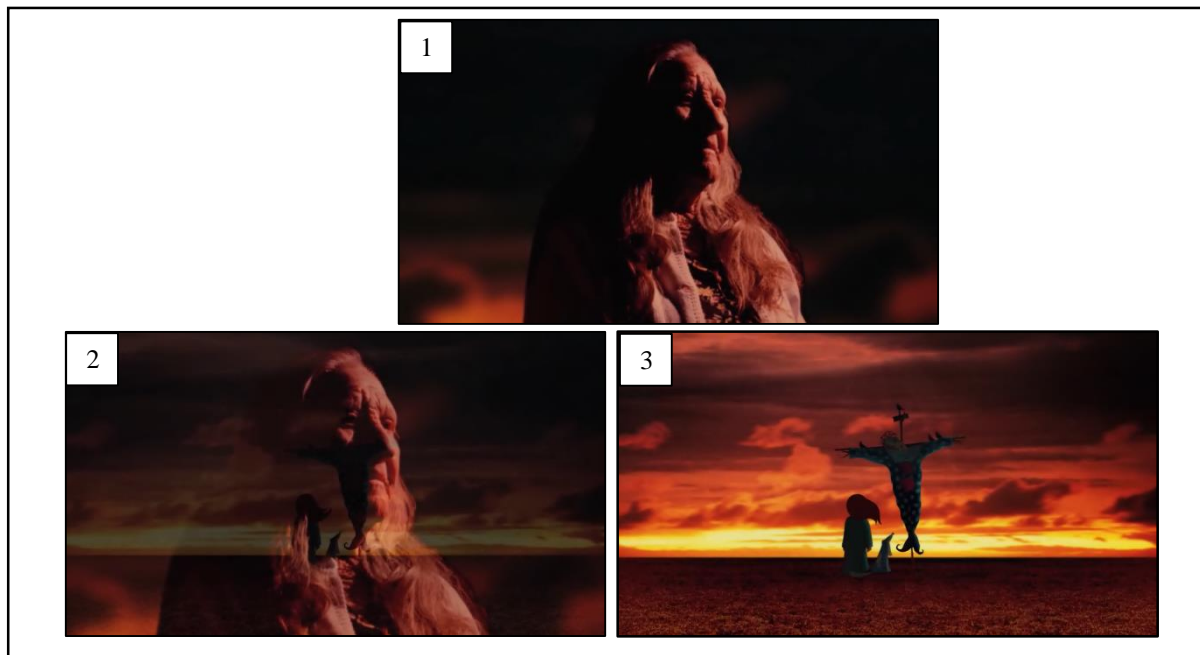
⁴ **Unicef** (Fundo das Nações Unidas para a Infância).

⁵ Esta é uma hipótese de investigação que não cabe ser realizada neste trabalho por não constituir o seu objeto. O filme deixa a dúvida entre saber se a Menina (sem nome) significa as memórias da infância da senhora idosa (também sem nome), sozinha, solitária e triste ou se é sua neta. A hipótese é de que são memórias da infância.

- Menção honrosa pela técnica de animação; *Festival Internacional de Curtas - SP (1998)* - Prêmio do júri popular e prêmio aquisição Canal Brasil; *Festival de Cinema do Recife (1998)* - Prêmio de melhor filme de animação júri popular e prêmio de melhor filme de animação júri oficial; *Brazilian Film Festival of Miami (1999)* - Prêmio de melhor direção de arte; *Mostra do Curta Paulistano CCSP⁶ (1999)* - Prêmio de melhor filme júri popular. (FILME DE PAPEL, [s.d]).

Espantalho faz essa composição estética de fotografias tiradas no sul de Minas Gerais, nas proximidades de Alfenas. (PRISCILA PRADE, [s.d]), para apresentar a história de uma senhora (Mosaico 1) que mora em um local isolado e, aparentemente, observa em silêncio (*frame 1*) uma menina inocente e apaixonada por um espantalho (*frame 2 e 3*).

Mosaico 1: A Senhora absorta/observando a Menina apaixonada pelo Espantalho



Fonte frames 1 a 3: *Espantalho* (1998), de Alê Abreu

Legenda:

- 1 – A Senhora;
- 2 – Transição entre a imagem da senhora e o que ela está observando/recordando;
- 3- Menina ao lado do espantalho.

Não é difícil entender a relação das duas personagens e, assim como em *Sírius*, há um contraponto de realidades: a melancolia sombria e solitária da senhora, como mostra a imagem do frame 1 (mosaico 1) e a vida alegre, colorida e descompromissada da garota (figura 2, p.22).

⁶ CCSP – Centro Cultural São Paulo.

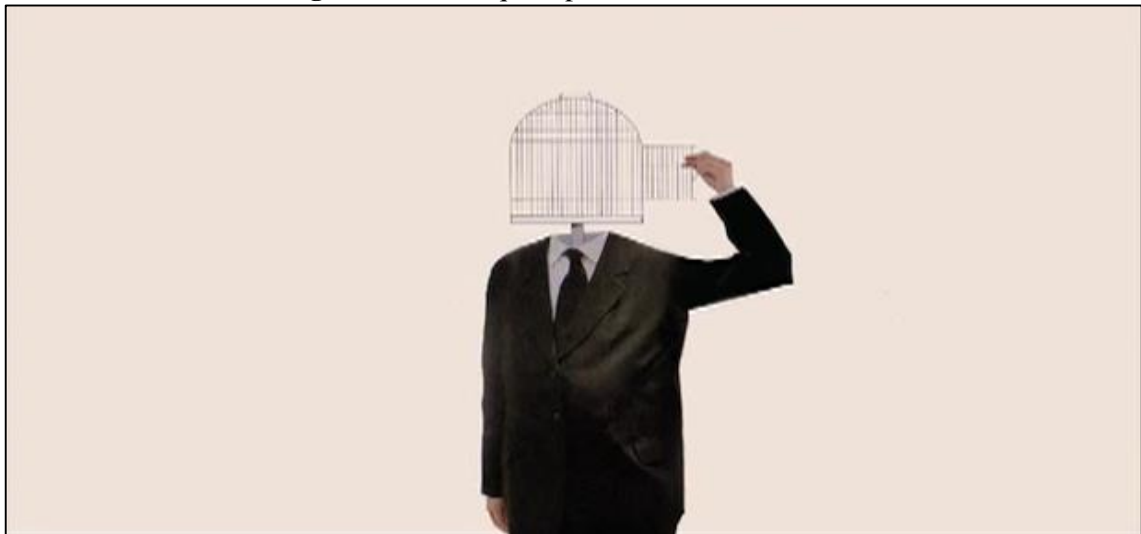
No ano de 2004, o curta foi reeditado para ser transformado no clipe da música *Não me deixe só*, da cantora Wanessa da Mata.

Anos mais tarde, em 2007, Abreu voltou a ficar em evidência no cenário da Animação Cinematográfica com o lançamento de seu terceiro curta metragem *Passo* e seu primeiro longa-metragem *Garoto Cósmico*. (FILME DE PAPEL, [s.d]).

Passo foi concebido no período de finalização do filme *Garoto Cósmico*, por meio de exercícios e experimentação de animação e desenho para o novo projeto do estúdio. O filme foi concluído na ilha de edição sem roteiro definido por meio da intuição e do improviso.

O enredo se desenvolve com a tentativa de libertação de um pássaro preso em uma gaiola com o misto de colagem, fotografias e animações. Elementos estes, que podem ser observados na Figura 3 e que apresentam uma grata surpresa ao representar a mente humana por meio da alegoria da gaiola.

Figura 3- Gaiola que representa a mente humana



Fonte: (ABREU, 2007)

Com *Passo*, a carreira de Abreu alcançou a Europa, ganhando mais visibilidade e notoriedade. A partir de então, o filme foi selecionado e exibido em diversos festivais em todo o mundo incluindo os aclamados festivais: 35º Festival de Cinema de Gramado; Festival Brasil Noar - Barcelona; 3º Animacór - Festival Internacional de Animação de Córdoba - Espanha; MÚMIA - Mostra Udigrudi de Animação; 1º *Brazilian Film Festival of Toronto* - Canadá; 31º CINANIMA - Festival Internacional de Cinema de Animação de Portugal; 2º *International Genre Film Festival "Mauvais Genre"*- France; 11º Festival Luso - Brasileiro de Santa Maria da Feira - Portugal; *Cinématou* - Geneva - Suíça; 14th *International Short Film Festival in Drama* - Grécia; *Festival de Cine de los Pueblos del Sur* (2008) - Venezuela; *Festival de*

Hiroshima - Japão (2008) e *Festival de Annecy* - França (2008), sendo este último, o mais importante festival de animação no mundo. (FILME DE PAPEL, [s.d]).

Usando a metalinguagem, *Passo* revela o processo criativo do desenvolvimento de uma ideia de aprisionamento mental do homem e da disciplina do corpo pelos elementos da cultura. Se no início há pleno domínio da situação e o pássaro ganha forma e cor tranquilamente, com o tempo vemos o embate entre o autor e sua criatura, que encontra dificuldades na hora de se libertar. Nesse sentido, os sons são fundamentais, porque remetem ao barulho frenético das asas do animal, querendo escapar da gaiola, o que ocorre só após a criatura ser formatada, para depois ser liberada pelo seu criador.

Ainda no ano de 2007, Alê Abreu estreia o longa-metragem *Garoto Cósmico*. Esta obra é um novo marco na carreira do artista, pois é a primeira obra cinematográfica do cineasta que apresenta diálogos. O enredo de *Garoto Cósmico* traz a criança globalizada como protagonista, a cidade e a escola como o lugar do aprisionamento disciplinar e tecnológico abordados por Foucault (1986) e George Orwell 1984⁷, respectivamente, e o Circo Giramundos como universo cultural e artístico, ambiente de libertação da criança ativa e crítica, concebida por Abreu.

Em *Garoto Cósmico*, essa questão da disciplina e do controle das crianças pela escola pode ser associada ao modelo de ordem constitutivo da sociedade moderna discutida por Foucault (1986), que afirma:

O poder disciplinar é com efeito, um poder que em vez de se apropriar e de retirar tem como função maior ‘adestrar’; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor. Ele não amarra as forças para reduzi-las; procura ligá-las para multiplicá-las e utilizá-las num todo. Em vez de dobrar uniformemente e por massa tudo que lhe está submetido, separa, analisa, diferencia, leva seus processos de decomposição até as singularidades necessárias e suficientes. Adestra as multidões confusas, móveis, inúteis de corpo e forças para uma multiplicidade de elementos individuais – pequenas células separadas, autonomias orgânicas, identidades e continuidades genéticas, segmentos combinatórios. A disciplina fabrica indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objeto e como instrumento de seu exercício. [...]. O sucesso do poder disciplinar se deve sem dúvida ao uso de instrumentos simples: o olhar hierárquico, a sanção normalizadora e sua combinação num procedimento que lhe é específico, o exame. (FOUCAULT, 1986, p.153).

Foucault (1986) aborda a questão da disciplina dos sujeitos em diferentes instituições sociais que vão desde as prisões, os hospitais, as casas de correções de menores à escola, cuja função é apontada também por Abreu (2007) ao narrar o processo de formação da criança, concebido como estratégias sutis de enquadramento e inculcação de “verdades” nesses sujeitos

⁷ George Orwell – O Grande Irmão (1984).

em um formato individualizado, segmentado, porém produtivo - no sentido que atribui Foucault - ao prepará-las para a competição no sistema capitalista. A programação das crianças para conseguir maior pontuação no sistema é discutida por Foucault a partir da organização hierárquica da escola, das sanções normalizadoras das crianças não só pelos seus comportamentos, mas também pela sua baixa produtividade na aprendizagem. O exame, como afirma o autor na definição do conceito de disciplina, é a estratégia mais eficaz e produtiva na medida em que examina e avalia não apenas a aprendizagem dos conteúdos, mas também sonda suas almas, seus pensamentos, seus desvios e indolências para classificá-las como aptas ou inaptas a viver no sistema.

Abreu, no entanto, produz ruptura nessa ordem. Sua sensibilidade crítica e estética, amalgamados ao seu compromisso político com a infância, conduz o processo criativo de *Garoto cósmico*, partindo da natureza da criança e retornando ao tempo de infância. O Garoto Cósmico, protagonista, ao lado de Luna e Maninho vão viver uma grande aventura pelo universo ao tentar conseguir mais pontos no “sistema” - que pode ser observado na Figura 4 e que comanda suas vidas completamente programadas, onde acabam perdidos em um planeta distante, e que ao encontrar o Circo Giramundos iniciam um processo de descoberta e libertação, pela Arte e a ludicidade próprias do universo da criança.

Figura 4 - Crianças cumprindo a programação de suas vidas



Fonte: (ABREU, 2007)

O longa foi bem recebido nos cinemas brasileiros, chegando a ser exibido em mais de 30 salas pelo país e obtendo a marca de 140 mil espectadores. A obra conta com participações especiais de grandes nomes da música brasileira como: Vanessa da Mata, Arnaldo Antunes e

Belchior. O filme também foi sucesso de crítica recebendo em 2009 o Prêmio de melhor longa de animação da Academia Brasileira de Cinema. (FILME DE PAPEL, [s.d]).

Em 2013, Abreu apresenta seu segundo longa-metragem *O Menino e o Mundo*. Inicialmente, o projeto se tratava de um *animadoc* conforme relata o autor em entrevista ao canal de YouTube *Tok & Stok* em 2016:

Eu ganhei um prêmio da Prefeitura de São Paulo há uns seis anos atrás, mais até, uns dez anos atrás. Começou a dez anos atrás essa história, com esse prêmio que me lançou então para este animadoc. Que é a mistura de documentário com animação, buscando entender a história da América Latina, os 500 anos de história, a partir de um desenho animado. E das músicas de protesto dos anos sessenta e setenta por aí. Então fui me apaixonando por esse trabalho desses músicos, do Chile, da Argentina, do Brasil, de Cuba (ABREU, 2016).

A ideia da criação da personagem principal se deu a partir da imagem de um menino rabiscado no canto de uma folha, e conseqüentemente a ideia de fazer o longa-metragem *O Menino e o Mundo*, mesmo sem roteiro pré-definido por sua vez, conquistou a atenção do público pela escolha de elementos narrativos que não foram pré-estruturados de maneira linear - com início, meio e fim. Personagens, fatos, cenários e técnicas originaram-se de esboços intuitivos – expressões espontâneas do senso artístico do diretor Alê Abreu – que foram registrados em dois diários de anotações visuais e incorporados à história, quando requisitados (SCHNEIDER; HERZOG, 2014, p. 144).

Até o presente momento, é seu filme de maior sucesso, consolidando sua carreira como um dos maiores animadores e diretores brasileiro e latino-americano de todos os tempos. Após a estreia tímida nos cinemas brasileiros, *O Menino e o Mundo* causou grande empolgação na França, alcançando a marca de 100 mil espectadores franceses, sendo o vencedor do prêmio do público e do júri no *Festival International du Film d'Animation d'Annecy* em 2014 (AZENHA, 2016). Segundo informações do site oficial do evento⁸ esse festival é organizado pela Associação Internacional de Filmes de Animação, e acontece anualmente, desde 1960, na cidade de Annecy na França, sendo considerado a maior premiação da Animação Mundial.

Devido ao grande sucesso, o filme transpôs as fronteiras do público brasileiro, chegando a ser distribuído em 80 países, atraindo o olhar não somente da indústria cinematográfica como também dos críticos especializados em animação, alçando Alê Abreu, e seu portfólio, em evidência mundialmente no meio especializado (GUIMARÃES, 2015).

A visibilidade e aceitação da crítica e do público, alcançada, proporcionou ao filme sua nomeação na disputa pelo Oscar de melhor animação no ano de 2016. Criado em 1927, nos

⁸ Disponível em: www.annecy.org/

Estados Unidos da América, pela Academia das Artes e Ciências Cinematográficas, a premiação do Oscar tem como objetivo promover seus filmes e homenagear o desempenho dos cineastas, diretores, atores, atrizes, e demais colaboradores, que competem em 24 categorias técnicas e artísticas (PRESSE, 2012).

Em *O Menino e o Mundo* acompanhou-se a trajetória de Cuca, um menino que sofre profundamente a ausência do pai, em decorrência de sua partida do campo para a cidade, conforme pode ser identificada na Imagem 5, a seguir.

Figura 5: Pai deixando a família e o campo, rumo a cidade



Fonte: (ABREU, 2013)

Posteriormente, tomado pela falta, Cuca inicia uma jornada em busca do pai. Neste processo, ele mergulha nas descobertas de um novo mundo de possibilidades que se abrem, culminando ainda em revelações sobre si mesmo, além da problemática decorrente da globalização histórica, econômica e social.

Ao longo da narrativa, o espectador é lançado a acompanhar o olhar da criança, de certo modo ingênuo, na maneira como ele percebe e entende os processos de exploração capitalista e suas relações com o meio ambiente e as pessoas.

É possível inferir que a falta de linearidade ou a complexidade e a sincronicidade na narrativa, pode incitar diversas interpretações ao espectador. A interpretação do filme pelo olhar de uma criança não será a mesma que a de um adolescente ou adulto, pois as interpretações dos acontecimentos se darão de maneiras distintas a partir do nível de maturidade e experiências

individuais que compõem a subjetividade de cada sujeito, conforme afirma Abreu ao canal de YouTube *Tok&Stok* (2016),

Esse filme (*O Menino e o Mundo*) tem sido muito trabalhado em questões de educação porque eu acho que tem muitos níveis de entendimento. Você vê crianças de 2 anos assistindo ao filme. Quer dizer qual história eles estão assistindo ali? É outra completamente diferente daquela, dos 18 anos onde se pode entender melhor a questão da industrialização e coisas assim.

O filme não possui diálogos e nas poucas vezes em que falas são pronunciadas, elas não estão em uma fonologia conhecida, pois foram gravadas em português invertido, truncado, incompreensível ao espectador. Entretanto, este fato não interfere no transcorrer da interpretação das imagens e cenas, pois o conjunto formado acaba transmitindo a mensagem que o autor inferiu ao construir tais composições.

Sendo assim, no decorrer deste estudo busca-se imergir na obra deste cineasta e apontar as relações que são estabelecidas em sua filmografia, em especial no filme *O Menino e o Mundo* quanto a apresentação da concepção da infância em sua narrativa e o processo de transformação da criança a partir das relações estabelecidas com o mundo, sobretudo com o campo e a cidade, por meio das representações presentificadas no filme. Relações essas, que são, com efeito, construtoras de experiências e subjetivação da criança, e que promovem modificações no seu olhar sobre o mundo que o cerca.

1.1. Cinema de animação

O cinema surge ao final do século XIX, destacando-se em meio a outras invenções ocorridas no período, partindo da vontade de impor movimentos às fotografias. Nos primeiros anos de existência, entre 1895 e 1915, período também conhecido como primeiro cinema, sofreu diversas transformações (MASCARELLO, 2006). Nesse sentido, reiterando a natureza da composição do cinema, Halas & Manvell (1979, p. 13) corroboram a ideia de que: “Todo filme é, por natureza, uma decomposição do movimento numa série de fases imóveis”.

Atribui-se aos irmãos Auguste e Louis Lumière a invenção do cinematógrafo em 1894, um aparelho alimentado por filme de 35mm que conseguia projetar imagens com velocidade de 16 quadros por segundo. O aparelho foi apresentado ao público no *Grand Café* em Paris em 28 de dezembro de 1895 (MASCARELLO, 2006).

Um filme, quando reproduzido em velocidade normal, reproduz uma sequência de fotografias imóveis, que analisa cada segundo de uma determinada ação, somadas em um conjunto de fases, as quais conferem na tela a ilusão de movimento natural e contínuo à imagem,

utilizadas amplamente pelos cartunistas, antes da expansão e emprego dos cineastas (HALAS; MANVELL, 1979).

Segundo Halas e Manvell (1979, p. 13),

Quando o cineasta usa o termo “filme animado” usa-o no sentido estrito do trabalho de um artista gráfico que recria no papel ou no celulóide as fases separadas de um movimento que dão a ilusão de uma ação contínua quando projetadas em sequência numa tela.

Historicamente, atribui-se ao francês Émile Cohl o pioneirismo do cinema de animação. Partindo da premissa de que tudo o que se move, é animado, quando refere-se ao cinema de animação, direciona-se a uma categoria muito específica.

Tendo produzido o filme *Fantasmagorie*, projetado no *Théâtre du Gymnase* em Paris pela primeira vez em 17 de agosto de 1908, sendo o precursor dos desenhos animados utilizando-se da técnica *frame a frame* (ATHAYDE, 2013).

Nas últimas décadas tem se percebido um crescente aumento no consumo e produção de animações, principalmente devido a inserção no cinema, nas grades televisivas, bem como a expansão de programas de incentivo e fomento ao acesso à cultura. No entanto, para quem o consome é comum ocorrer uma confusão quanto ao que é cinema de animação, desenho animado e animação. O desenho animado é uma das modalidades da animação (MORENO, 1978).

De acordo com Moreno (1978, p. 8) citando *Association Internationale du' Film d'Animation - ASIFA* (1961, p. 4), entende-se cinema de animação como “ [...] toda criação cinematográfica realizada, imagem por imagem”. Contudo, compreende-se a importância da diferenciação de cada uma das modalidades, para que não haja confusão nas definições.

A diferenciação da animação para o cinema tradicional de tomada direta, se dá pelo fato deste proceder de uma análise mecânica, por meio de fotografia, de fatos semelhantes àqueles que serão reconstituídos na tela, enquanto o cinema de animação cria fatos por outros meios além do registro automático. Num filme de animação, os fatos têm lugar, pela primeira vez, na tela (MORENO, 1978, p. 8).

O cinema como comumente o conhecemos, também chamado de cinema de tomada direta, se caracteriza pela reprodução perene, ou seja, a fotografia é criada de forma contínua. Em contraponto, o cinema animado tem sua criação baseada em outra dimensão, a da irrealidade e descontinuidade. Estas transições ocorrem de maneira imperceptível ao olhar no ato de projeção (MORENO, 1978).

Para o animador, o *Discóbolo* é recorte num estado de equilíbrio que só pode ser mantido durante uma fração de segundo – uma fase instantânea do movimento do corpo pode ser apenas

uma fase numa série de fases que recriam na tela o movimento de um segundo. Estes recortes, podem ser transferidos de personagem para personagem, fazendo com que estes tenham em seus conjuntos de fases, ações com movimentos animados (HALAS; MANVELL, 1979).

Embora seja um processo trabalhoso, a criação a partir desses mecanismos é mais eficiente e proporciona mais possibilidades e variedades no processo de criação, se comparado ao retrato e captação de movimentos reais. A animação em tela, demanda um grau avançado de estilização gráfica, e contínua busca pela distinção entre os movimentos dos animais, homens, máquinas e dragões (HALAS; MANVELL, 1979).

A observação do ambiente pela busca de melhores movimentos e efeitos são uma constante para o animador, pois para ele o ambiente serve como guia. Conforme aponta Halas e Manvell (1979), a arte essencial da animação transforma aquilo que é essencialmente estático em algo essencialmente vivo. Assim, quanto maior o repertório de referências, maior a gama de possibilidades de criações. Entretanto, a trajetória de criação do desenho animado tem sido desenvolvida pelo trabalho de alguns artistas, que ao longo dos anos têm buscado aprimorar suas produções.

A história do filme animado atravessou quatro fases marcantes, apresentadas por Halas e Manvell (1979, p.15):

[...] o período inicial de malabarismo e mágica; 2, o período da afirmação do desenho animado como complemento do filme de entretenimento comercial (principalmente na década de 1920); 3, o período da experimentação técnica e do desenvolvimento da animação sob a forma de entretenimento de longa metragem (nos anos 30 e 40) e, 4, o período atual, em que vemos considerável utilização do filme animado para todos os fins, desde o comercial de televisão até o filme educativo altamente especializado.

Estes novos movimentos, traziam para os espectadores e plateias, novas sensações e despertavam cada vez mais o interesse pela magia do cinema. Entre o final da primeira década dos anos 90, e os dez anos posteriores, a animação passou a ser vista como artifício para além do efeito cômico que as produções traziam. Dicotomicamente, aos desenhos da época que eram rudimentares e simplórios, a animação trazia empolgação e admiração pela composição de técnica e histórias.

O desenvolvimento fenomenal dos desenhos animados para exibição em cinemas veio nos anos de 1928 a 1938, que constituíram o período mais rico em realizações nas séries de Mickey Mouse, Pato Donald e da Silly Symphony, e terminou com a produção e a distribuição do primeiro desenho animado comercial de longa metragem Branca de Neve e os Sete Anões. A cor, a música, e os efeitos sonoros combinaram-se para elevar o desenho animado a um novo nível de maturidade como entretenimento de cinema (HALAS; MANVELL, 1979, p.16).

As animações das últimas décadas do século XX sobreviveram e ganharam maior destaque do que os filmes da mesma época, mesmo com um contingente menor de produções. A influência da arte moderna contemporânea contribuiu para que as produções tivessem estilos marcados por ela. “Assim, as suas origens estão no mundo da arte, e não nas estórias em quadrinhos ou ilustrações populares que constituíam o pano de fundo do desenho animado comum do cinema comercial” (HALAS; MANVELL, 1979, p.17).

O período pós-guerra, juntamente com a expansão do filme animado, sentiu as mudanças no estilo popular da sociedade. Além dos filmes, outros fatores foram influenciados, como os cartazes confeccionados na Inglaterra, França e nos Estados Unidos da América, onde as formas empregadas apresentavam uma estética mais avançada, e uma arte comercial mais sofisticada e próxima à da publicidade.

A moldagem de figuras rotundas e sólidas, a cuidadosa reprodução dos detalhes dos movimentos humanos e animais, o dispendioso desenvolvimento do naturalismo na animação cedeu lugar a desenhos que se inspiravam nas linhas livres, vivazes e essencialmente simples dos desenhos de Matisse e Picasso (HALAS; MANVELL, 1979, p.17).

A busca por um estilo gráfico mais sofisticado, dos jornais e das revistas semanais – e menos apegado à representação da realidade – contribuíram para possibilitar a introdução do desenho animado destinado aos cinemas.

A semelhança e diferença entre cinema e cinema de animação pode ser baseada na “persistência retínica ou retiniana”, apresentada por Moreno (1978, p. 17), da seguinte forma,

Conhecida desde os tempos medievais sob a denominação de inércia ocular, mostra que as imagens permanecem na retina durante um brevíssimo lapso de tempo, enquanto na mente se elabora a ideia que as reflete. Esses fenômenos decorrem das ilusões óticas de que se nutre o cinema: primeira, a impressão de corrente contínua de imagens que, na verdade, se sucedem de modo descontínuo; segunda, a mobilidade aparente de coisas realmente móveis.

O transporte das imagens para as câmeras, sobretudo para películas virgens (não expostas à luz), é possível devido a “persistência retínica”, que confere à película cinematográfica, após exposição técnica, uma sequência de quadrinhos, estes chamados fotogramas, com curtos intervalos negros. Devido à capacidade ocular humana, são expostos 24 fotogramas por segundo, e entre cada fotograma, estão dispostos os intervalos negros, os quais têm função de separar as imagens e de apagar a imagem instantaneamente anterior a ele, que ao serem projetadas, proporcionam maior harmonia ao fenômeno da “persistência retínica”.

Segundo Moreno (1978), a quantidade de desenhos disponibilizada para cada segundo de filme, está baseado no fenômeno de percepção de imagens, nos quais nossa retina tem capacidade de captar 24 fotogramas por segundo. De outro modo, para o caso dos desenhos

animados a exibição se dá de 24 desenhos/posições diferentes por cada segundo de filme. Caso a relação de imagens por segundo seja alterada, será observada alteração nos movimentos dos personagens. Tais alterações podem ocorrer de maneira não harmoniosa, dificultando o processo de exibição e até mesmo causando mal-estar no espectador. Diante disso, a persistência retínica se apresenta como uma ferramenta importante para a garantia de qualidade e harmonia nas exibições fílmicas.

A origem do desenho animado remonta ao século XIX, anteriormente ao cinema com os trabalhos de Émile Reynaud para o seu Teatro Óptico (MORENO, 1978). Quanto a cinematografia animada brasileira, esta, por sua vez, começou a ter destaque no cenário nacional a partir da década de 1970, porém a falta de conhecimento e pouco domínio da técnica de elaboração de filmes animados dificultou a difusão desta modalidade artística.

Embora se tenha criações do final da década de 1910, o pequeno vulto desta história se deve basicamente a um fator de descontinuidade que vem gerar a não-formação de escolas, ou de movimentos que dariam prosseguimento, com novas percepções, a realizações que inevitavelmente formariam força para colocar o público em contato direto com esta forma de arte (MORENO, 1978, p. 62).

Ainda segundo o autor, a dicotomia existente entre a valorização da arte em seu maior momento de apreciação, não aconteceu com o cinema de animação, principalmente devido a necessidade de aparato técnico necessário às produções, somados a falta de conhecimento desse segmento, acentuado ainda mais pela inexistência de financiamento ou incentivo estatal.

A primeira sessão de cinema no Brasil aconteceu em 1896, na cidade do Rio de Janeiro, e somente em 1898 é exibido o primeiro filme genuinamente brasileiro, composto de cenas da Baía de Guanabara remetendo às técnicas apresentadas no período do primeiro cinema. Produzidas por Antônio Segreto, a quem é historicamente atribuído o pioneirismo da produção cinematográfica brasileira, estudos mais recentes sobre “ [...] nosso passado cinematográfico indica que os primeiros filmes realizados no Brasil já datam de 1897, como Maxixe, de Vitor de Maio” (SIMIS, 2015, p. 20).

O jornal *A Noite*, lançou um registro histórico, quando em sua edição de 13 de janeiro de 1917, noticiou aos leitores que “dentro de alguns dias” estaria em exibição nos Cinema Pathé “a primeira tentativa” de exibição de “ [...] caricaturas cinematográficas animadas, realizadas por Álvaro Marins, sob o pseudônimo de Seth” (MORENO, 1978).

Seth era conhecido pelos diversos anúncios que fazia à Casa Mathias, localizada no Rio de Janeiro, como também por seus *cartoons* para o mesmo jornal. Com isso, Seth apareceu no cenário brasileiro como pioneiro dessa nova modalidade cinematográfica no Brasil. Lançado

em 22 de janeiro de 1917, *O Kaiser*, ficou em exibição até o dia 24 do mesmo mês. Todavia, mesmo que em curto período de exibição, um grande número de pessoas assistiu a novidade, contrariando ao tímido destaque dado a obra de Seth (MORENO, 1978).

1.2 Estilística e ambientação

O estético pode ser considerado como o primeiro contato da humanidade rumo ao sentido, onde parte vista é, nos dias atuais, uma certeza existencial ou significativa do que foi o passado, seja ele recente, remoto ou uma mera possibilidade. De acordo com o apresentado por Werner (2012) citado por Herbert Read (2012), o estético é o tatear em busca de uma fissura de sentido no paredão de rocha do mistério do ser.

Aumont e Marie (2003) apontam o estilo como feito individual concebido a partir da subjetividade intrínseca a cada artista, e que em um contexto mais amplo e generalizado, quando ocorre a recorrência de determinadas características estilísticas, podem evidenciar que essas obras pertencem a um movimento maior, que pode ser composto por um conjunto de artistas, o que pode caracterizar um período na história da arte.

O estilo é a parte de expressão deixada à liberdade de cada um, não diretamente imposto pelas normas, pelas regras de uso. É a maneira de se expressar própria a uma pessoa, a um grupo, a um tipo de discurso. É também o conjunto de características singulares de uma obra de arte, que permitem aproximá-la ou opô-la a outra. (AUMONT; MARIE, 2003, p.109).

Em um contexto mais minucioso, Bordwell (2013, p. 17) considera que o estilo cinematográfico tem origem na utilização significativa e sistemática de técnicas em um filme. Classificando essas técnicas em amplos domínios: “*mise-es-scène* (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som” (BORDWELL, 2013, p. 17).

Coli (2017) observa que ao se aprofundar o suficiente no estilo de um autor, suas produções passam a ser facilmente reconhecidas. O autor afirma que,

A ideia de estilo está ligada à ideia de recorrência, de constantes. Numa obra existe um certo número de construções, expressões, sistemas plásticos, literários, musicais, que são escolhidos (mas sem que esta noção tenha um sentido forçosamente consciente) e empregados pelo artista com certa frequência. A ideia de estilo repousa sobre o princípio de uma interrelação de constantes formais no interior da obra de arte (COLI, 2017, p. 17).

Bordwell (2013) concebe que o estilo, resulta de escolhas traçadas e executadas “pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas”. Tendo como resultado determinadas texturas dos sons e das imagens dos filmes. Corroborando ainda que,

O estilo, neste sentido, afeta o filme individual. Naturalmente podemos discutir o estilo em outros sentidos. Podemos falar do estilo individual ou do estilo grupal, em qualquer um dos casos estaremos falando, minimamente, sobre escolhas técnicas, características, só que, agora, na medida em que estas se mostram recorrentes em um corpo de obras. Podemos também estar falando sobre propriedades como estratégias narrativas ou assuntos ou temas preferidos (BORDWELL, 2013, p.17).

A história do estilo cinematográfico e da estética do cinema se entrelaçam de modo que a primeira abarca ainda “a história das formas fílmicas (por exemplo, formas narrativas ou não narrativas), dos gêneros, como a exemplo, os faroestes, e dos modos, por exemplo, filmes de ficção, documentários” (BORDWELL, 2013, p.17).

Werner (2012) aponta que a emoção na arte é um sentimento que se origina posteriormente ao real sentido estético da obra. Embora as emoções possam variar, a incógnita do ser é permanente. O direcionamento estético atua na orientação da cultura na procura do sentido. O cerne da obra encaminha o caos da apresentação estética na delimitação dos campos possíveis de emoção.

Bordwell (2013), por sua vez, acredita que o impacto do cinema acontece nos planos da emoção e do intelecto, sendo o estilo a parte fundamental de sustentação de uma produção cinematográfica.

Pela perspectiva de um cineasta, imagens e sons constituem a mídia cinema na qual e através da qual o filme consegue o seu impacto nos planos da emoção e do intelecto. A organização desse material - como um plano é encenado e composto, como as imagens são unidas no corte, como a música reforça a ação - não pode ser uma questão indiferente. O estilo não é simplesmente decoração de vitrine em cima de um roteiro; ele é a própria carne da obra. Não é de admirar que ricas tradições de ofícios se desenvolvessem para orientar os cineastas na escolha dos meios técnicos que melhor servissem aos propósitos estilísticos (BORDWELL, 2013, p. 22).

Corroborando com este posicionamento de Bordwell, o cineasta Alê Abreu concebe o desenho como uma escrita gráfica que tem a capacidade de transmissão de sentimentos e sensações que atuam,

Canalizando coisas que vem de muito longe, muito de dentro. Muita coisa vem da infância não só na infância, mas aí é um período de formação importante para o artista, acho que esse é um período de Formação que foi até os primeiros passos, até você começar a fazer a coisa se tornar uma atividade mais profissional, vira então um espelho de quem você é e do que você viveu (ABREU, 2016).

De certo modo, essas influências permearam o trabalho de Abreu e se tornaram características marcantes e recorrentes em suas obras. A inocência da criança no período da infância, a imaginação, o processo de descoberta de si e a compreensão do mundo e dos sistemas à sua volta, presentes em *Sirius*, *Espantinho*, *Garoto Cósmico* e *O Menino e o Mundo*, carregam

essa memória estética da infância inspiradora do seu processo criativo e livre, e em ruptura com modelos narrativos vigentes.

Abreu (2014) afirma que suas criações têm como temática recorrente a imagem da infância: “Eu acho que o tema da infância é um tema recorrente no meu trabalho, não só nos filmes que eu fiz, mas também nos livros que me passaram para ilustrar”. Observa-se que a criança presente na visão de Abreu, opõe-se à visão moderna de infância, que a concebe em perspectiva negativa e inferior, isto é, como não portadora de razão e de capacidade de elaboração.

Ao contrário, a criança de Abreu é ativa, observadora e crítica do mundo, na medida em que ela denuncia, como narradora dos filmes pelo seu olhar, uma sociedade em transformação e degradação pela ação do homem ávido pelo capital. Weinmann (2014) corrobora com a crítica de Abreu quando cientificamente demonstra o processo de elaboração e subjetivação da criança pela ótica da negatividade:

Na modernidade, infância e educação pressupõem-se reciprocamente. [...] uma das condições de possibilidade da emergência da infância na Modernidade é o processo que institui o racionalismo como um imperativo cultural, nas sociedades ocidentais [...] a partir do momento em que ser sujeito racional – tanto do ponto de vista epistêmico, quanto moral – constitui-se em um mandato irrevogável, a infância surge em uma posição de alteridade à razão, e a educação configura-se como o instrumento por meio do qual os infantis podem realizar sua virtualidade racional. (WEINMANN, 2014, p. 17).

A visão estética e peculiar de Abreu sobre a infância, comparece em suas obras ao contrastar campo e cidade na percepção da criança, representando o campo como local de refúgio e libertação da imaginação, e a cidade como território hostil de confronto e disputa. Essa criação imagética do campo e da cidade tem respaldo na abordagem histórica feita por Willians (1990), ao afirmar que,

O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida - de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se à ideia de centro de realizações - de saber comunicações, luz. Também se constelaram poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação. (WILLIANS, 1990, p.11)

O cineasta não se furta de trazer à tona discussões de cunho social, ambiental e político em suas obras. Utiliza constantemente sua arte como manifesto de protesto dos sistemas nos quais a humanidade está inserida, criticando constantemente a padronização e os efeitos colaterais do “desenvolvimento capitalista”.

Seus longas-metragens, *Garoto Cósmico* e *O Menino e o Mundo*, se aprofundam nesta crítica e pode-se detectá-la também em *Sírius* e *Passo*. Abreu em entrevista ao canal do

YouTube da Fundação Bunge (2014) destaca a representação destes elementos em suas obras, ao apresentar que,

O menino se perde no mundo e começa então uma jornada dele, que vai não só levá-lo a descobrir um mundo em sua volta, mas também a encontrar consigo próprio. O lugar dele, naquele universo, naquele mundo, que está se abrindo para ele e revelando uma dura realidade social e política que se relaciona não só com a história da América Latina, que eu pesquisei os últimos 500 anos a formação dos países, e tem histórias muito comuns, onde toda essa história se desenvolve num período de globalização contemporânea. (ABREU 2014).

A criança de Abreu é única e desenvolve em diversos painéis: na criança solitária do campo que avulta um afeto pelo espantinho, que descobre a cidade e seus ambientes, a que foi abandonada de todas as formas e tem nas estrelas o seu desejo de amparo; a criança presa nas normas disciplinares, que se transforma nesse adulto robotizado, moldado às normas sociais.

As obras apresentam afetividade nos gestos apontando uma consciência de mundo com a evidência da pobreza, da fome, do abandono, desmatamento, desemprego, exploração da mão de obra da classe trabalhadora e a representação de regimes governamentais de características fascistas e autoritárias.

Em outro momento de sua trajetória, Abreu explica em entrevista a Assis, D (2018, [s.p.]) acerca da produção de *Garoto Cósmico*, e afirma que "o filme partiu da ideia de falar sobre simplicidade e de que toda a concepção visual e gráfica fosse nesse caminho. É um tributo às coisas simples da vida, dos questionamentos mais básicos".

Corroborando sobre as ambiguidades na percepção da cidade, por pontos de vista antagônicos, Carlos (2020, p. 73), apresenta em seus estudos a necessidade de

[...] se pensar a cidade a partir de dois pontos de vista indissociáveis e contraditórios. Trata-se, para o entendimento da natureza da cidade, de analisá-la a partir dos pontos de vista do cidadão de um lado e do capital do outro, enquanto unidade do diverso.

São esses dois pontos ambíguos na percepção do ambiente que são reforçados por Alê Abreu. Para caracterizar a estética do ambiente, o cinema de animação, em sua forma de protesto contra a indústria cinematográfica, como cita em entrevista:

E eu falei "poxa o que eu quero fazer é esse desenho aqui". Esse menino tão rabiscado, urgente. A sensação que dava, era que ele estava carregando ali um DNA de todo esse peso da história. Querendo ser um filme diferente, aquele filme que nascia meio que em uma contramão do que era feito no mercado, um filme anti-industrial. (ABREU, 2016).

Ainda é possível observar em suas obras, que Abreu compõe um movimento de resistência contra a indústria massificada da animação, pois sua arte contém uma assinatura visual de temáticas recorrentes de contestação e resistência à dominação.

Ele apresenta a partir do olhar na criança, do menino, dos traços simples e aproximações afetivas cativantes que levam os espectadores adultos e crianças a se sentirem representados por sua arte. As histórias contadas por Abreu por meio da animação cinematográfica são únicas, e ao mesmo tempo, universais.

2. O MENINO E O MUNDO: INFÂNCIA E DESCOBERTAS

O filme de Alê Abreu *O Menino e o Mundo* trata-se da jornada de uma criança em busca de seu pai, o qual migrou do campo para a cidade. Nesta trajetória, a criança que até então só conhecia o espaço onde nascera, o campo, inicia um processo de descoberta do mundo, uma realidade estranha, e de início incompreensível ao seu entendimento. A cidade grande com todos os elementos e contradições que compõem as cidades modernas e as relações que nela são estabelecidas.

O Menino, protagonista do filme, representa a figura da criança e da infância concebidas por Abreu (2013) de modo muito particular. É por meio do olhar da criança que o cineasta vai desenvolver toda a narrativa imagética do filme, o qual aborda ao mesmo tempo, a descoberta do mundo pelo Menino e as transformações desse personagem na relação com o mundo que descobrira.

Até aproximadamente o século XVI, de acordo com Philippe Ariès (2006) em seu livro *História Social da Criança e da Família*, a arte desconhecia a infância, o que demonstra uma falta de espaço e importância na sociedade medieval para os mais novos. Quando representadas, as crianças tinham uma aparência de mini adultos. Posteriormente, passam a ser representadas como menino Jesus, anjos, e, por muitas vezes, elas apareciam de mãos dadas com o que representava a morte, em alusão a alta mortalidade infantil (ARIÉS, 2006 e DAMAZIO, 2017).

Kohan (2003) com base em Philippe Ariès (2006) diz que a criança era vista como um ser inferior. Se até por volta do século XVI, era um fato natural não se perceber as especificidades da criança, a partir daí com a ascensão dos Estados Absolutistas e a emergência do instituto hierárquico, o Novo Colégio dos Jesuítas, dos Oratorianos e Doutrinários, ela passa por um processo de separação dos adultos, de divisão por idades e capacidades de aprendizagem, por salas de aula e níveis de conhecimentos. Com isso, se estabelece também a pecha de inferioridade da criança e do jovem igualando-os aos trabalhadores, aos mendigos e toda a escória da sociedade. Noção de inferioridade, que não foi engendrada apenas na pré-modernidade mas estende-se desde de Platão à contemporaneidade, embora com nuances diferentes. Platão (2010, p. 302), sugere que:

[...] entre todas as criaturas selvagens, a criança é a mais intratável; pelo próprio fato dessa fonte de razão que nela existe ainda ser indisciplinada, a criança é uma criatura traçoeira, astuciosa e sumamente insolente, diante do que tem que ser atada, por assim dizer, por múltiplas rédeas [...].

Dessa narrativa de Platão (2010), é possível inferir o quanto a criança é inferiorizada desde a Grécia antiga. Observa-se que a justificativa para a concepção de criança como ser inferior, neste contexto histórico, se baseia na ideia de que ela não se apresenta como um ser

disciplinado, cuja razão se encontra no seu mais alto vigor. Tal afirmação pode ser observada quando citados os adjetivos voltados para elas, sendo estes enfatizados como: selvagens, traiçoeiros e insolentes, astuciosos entre outros, inclusive, sendo rebaixados ao nível das piores “criaturas selvagens”.

Na Idade Média, quando a criança conseguia ao menos chegar aos sete anos de idade, ela passava a ser uma companhia para o adulto em uma vida mais responsável, cheia de afazeres como também passou a fazer parte da vida no campo, nas aprendizagens da agricultura, do pastoreio ou em qualquer outra atividade exercida por alguém mais velho. A partir disso, escolhia qual profissão seguiria ao ter mais idade, o que descaracteriza a ideia corrente de que sempre foi considerada alguém com privilégios.

É importante ressaltar que as histórias das crianças sempre foram contadas através de um olhar adulto, pois, elas eram e são tidas como “invisíveis” dentro da sociedade, e isso ocorria e ocorre porque essas crianças não tinham formas de expressão através da linguagem. Segundo Lajolo (2006, p. 230) a situação explica-se:

[...] por não falar, a infância não se fala e, não se falando, não ocupa a primeira pessoa nos discursos que dela se ocupam. E, por não ocupar esta primeira pessoa, isto é, por não dizer eu, por jamais assumir o lugar de sujeito do discurso, e, conseqüentemente, por consistir sempre em ele/ela nos discursos alheios, a infância é sempre definida de fora (LAJOLO, 2006, p. 230).

A autora faz uma crítica às diversas narrativas sobre a criança, desde a ciência à arte, que seguem a mesma linha da definição etimológica conceito de infância, cujo significado é *aquele não fala*, que não é dotado de fala articulada, portanto, não é sujeito do próprio discurso, como não o são também os pretos, os pobres, os indígenas, os trabalhadores etc. Assim, seus supostos lugares de fala são sequestrados, desautorizados e deslocados para aqueles que têm o saber e o poder de falar por eles: as ciências, o capital, os juristas.

Torna-se imprescindível compreender que, com o passar do tempo, nota-se que sempre existiram as crianças, porém, nem sempre vivenciando a fase da infância como experiência, pois essa noção só surgiu no processo de transição da sociedade medieval para a sociedade moderna. Esta, centrada na emergência de novos saberes – em especial os conhecimentos científicos e o sentimento de infância – possibilitaram a compreensão das suas especificidades.

Nesse contexto, foram criadas as condições de possibilidade de proteção da infância por um lado, e por outro, o seu processo de disciplinamento e sujeição, os quais não se deram sem resistência, sobretudo de alguns, daqueles que narram por elas como expressão de alteridade. Aos poucos os níveis das taxas de mortalidade infantil começaram a cair, pois essas mudanças

sociais e culturais promovem uma melhor qualidade de vida das crianças (PAGANINI; PEREIRA, 2018).

Nesse espaço de tempo, com as transformações da sociedade e as mudanças que advieram consigo, mudou-se também o significado de infância e o modo como as crianças passaram a ser vistas por essa nova sociedade. O conceito de infância começa a ser construído juntamente com a percepção de suas particularidades e as necessidades que eram encontradas a partir de observações acerca de sua maturidade, distinta da dos adultos. Com isso, as necessidades da criança se tornaram relevantes tanto quanto as de um adulto, reconhecendo-se a distinção de papéis entre eles (MELLO; SANTOS, 2018).

No Brasil, a criança percorre uma longa história de maus tratos, abandono entre outras vicissitudes, em especial a criança pobre, que vai desde a colonização aos tempos presentes. Conforme aponta Seata 2004.

Na trajetória da população infanto-juvenil, no Brasil, observa-se uma seqüência de privação dos direitos essenciais à vida, alimentação, educação, saúde e lazer, que caracterizam um quadro de política de mal-estar social. A negação desses direitos produziu um alto contingente de crianças e adolescentes vítimas de maus-tratos, brutalidade, negligência nos casos de deficiência, fome, abuso sexual, exploração no trabalho, privação do brincar, perambulação, extermínio e mortalidade precoce. Para ampliar o exército de reserva de mão-de-obra [...] (SAETA,2004, p.1)

A escassez de direitos da criança no Brasil é resultado do modelo econômico adotado no país ao longo do tempo, caracterizado pela ineficiência do Estado em criar e aplicar políticas sociais. Ainda no Brasil Colonial, milhares de nativos, incluindo crianças, foram exterminados com a chegada dos primeiros colonizadores europeus durante a tentativa de domesticação das tribos. Neste período, os nativos e suas crianças eram configurados pelos colonizadores como seres destituídos de vontade e desejos. Com a intensificação da atuação dos Jesuítas que buscavam domesticar as crianças por meio da evangelização cristã, houve um rompimento gradual e contínuo de suas crenças ancestrais. (SAETA, 2004). O cenário da criança no Brasil durante o ato de colonização, perpetuou a distinção de nascença: de um lado, filhos de escravizados e indígenas com deveres; do outro, filhos de colonizadores detentores de direitos.

Esse movimento se desenvolve através dos séculos e décadas subsequentes. O primeiro marco legal na busca de construção e preservação ao direito das crianças no Brasil ocorre apenas no ano de 1871 com a Lei do Ventre Livre. Embora a efetividade e benefícios proporcionados por essa lei sejam discutíveis e controversos, esse é comumente considerado o primeiro marco legal na implantação e garantia de direitos a crianças no país.

A legislação nesse sentido caminhou a passos lentos e somente a partir de meados dos anos de 1980 inicia-se um intenso debate das instituições organizadas, em defesa da criança, que se instaura entorno da Constituinte. Como resultado, passa a existir uma legislação específica para regulamentar os direitos das crianças e adolescentes: o Artigo 227 da Constituição Federal de 1988, regulamento pela lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990, no Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), que em seu “Art. 2º Considera-se criança, para os efeitos legais, a pessoa até doze anos de idade incompletos, e adolescente aquela entre doze e dezoito anos de idade.” É a partir desse marco legal, que se desenvolve no Brasil, a concepção da criança cidadã, e com efeito, a política da proteção integral, que estabelece prioridade absoluta para a criança no âmbito das políticas públicas.

Na prática, sejam familiares ou não, as crianças das diferentes camadas sociais, sobretudo das trabalhadoras, ainda não gozam na sua maioria da condição de sujeitos de direitos e muito menos como prioridade absoluta, pois ainda há um grande contingente de crianças em estado de pobreza absoluta e exclusão social, isto é, sem acesso aos seus direitos e, com efeito, ao exercício da cidadania. No entanto, há de se reconhecer que do ponto de vista da concepção de infância, que existe uma percepção ampla da criança como cidadã, portadora de direitos, pela força das punições aos seus violadores.

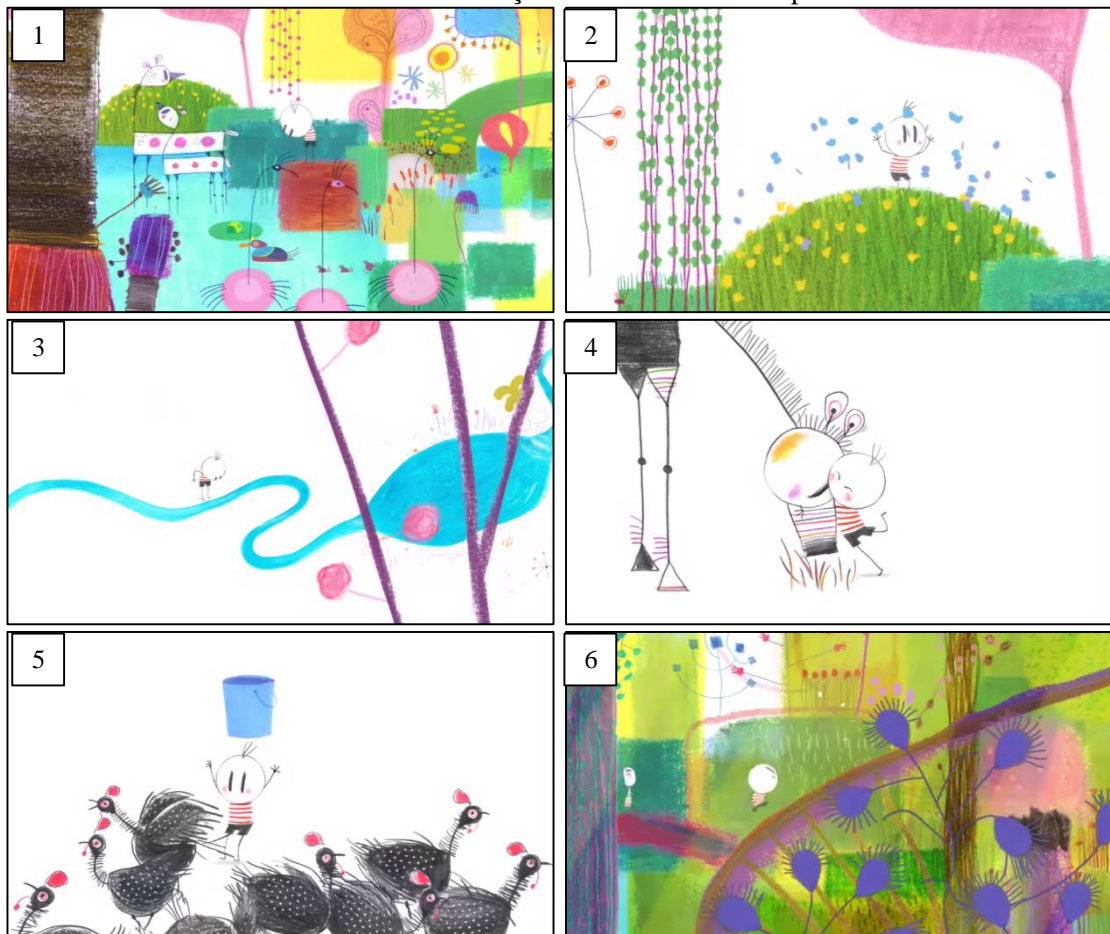
Retornando ao filme de Alê Abreu, toma-se como ponto de partida para se pensar o Menino na relação com o mundo, a concepção de criança como sujeito social, o que não a liberta dos constrangimentos sociais, a que recorrentemente ela é submetida.

Durante a jornada do Menino, compreende-se inicialmente a relação de vivacidade e curiosidade que ele apresenta ao descobrir o mundo e suas conexões. No entanto, com o decorrer do filme, observa-se que seu comportamento sofre alterações, ele vai aos poucos curvando-se pelas relações de domínio e exploração no trabalho, decorrentes do sistema econômico dominante em que ele se encontra. Ele é um agente observador que vai vivenciar e experimentar diversas situações que o farão confrontar sua própria subjetividade, porém em nenhum momento ele é apresentado como um agente revolucionário ou o autor de uma transformação do mundo à sua volta.

O Menino é instado nesta jornada na condição de espectador do mundo, que pode até se solidarizar com algumas situações e se revoltar com outras, mas não detém o poder necessário para alterar a realidade em que se encontra, pela sua própria condição de criança em uma sociedade que a considera em perspectivas “in” de negação da sua capacidade racional e elaborativa.

Como se pode observar no mosaico 2: enquanto o Menino está sob a tutela da família e antes de vivenciar a experiência traumática do abandono e da procura do pai, ele se relaciona com o mundo - o campo, que até então era só o que ele conhecia - com um profundo sentimento de pertencimento a este ambiente, ao qual está conectado e integrado como seu *habitat*. Observa-se nas imagens do filme, em diversos momentos, uma relação de afeto e respeito com os seres vivos, e um olhar colorido para o ambiente do campo.

Mosaico 2: Interações do Menino no campo



Fonte frames 1 a 6: *O Menino e o Mundo* (2013), de Alê Abreu.

Legenda:

- 1 – Menino observando a natureza;
- 2 – Menino interagindo com borboletas;
- 3 – Menino observando o corpo d'água;
- 4 – Menino sendo afetivo com animal;
- 5 – Menino interagindo com Galinha-d'angola;
- 6 – Menino escalando árvores.

Como pode ser observado nos *frames* do mosaico 2, identifica-se uma grande relação afetiva do Menino com os animais, (*frames* 1, 2, 4 e 5) e com o meio a sua volta (*frames* 3 e 6). Seu contato com essa primeira imagem do campo, remete ao espectador uma significação de

diálogo com a concepção moderna da infância, ao mesmo tempo idílica e sem lugar de fala, porém em uma comunicação estética e poética.

Embora a fala lhe seja negada (LAJOLO, 2006) também na narrativa de Abreu (2013), que sensivelmente apreende a história da infância no ocidente, este não lhe sequestra a condição de sujeito pensante e observador do mundo a sua volta, ao contrário, o Menino é sensível ao mundo que vê. O campo é percebido por ele como um espaço de vivência e experiência da sua totalidade humana⁹, responsável pela formação consciente de si.

Segundo Lajolo (2006, p.15), a história da infância seria compreendida como “[...] a história da relação da sociedade, da cultura, dos adultos com essa classe de idade e a história da criança seria a história da relação das crianças entre si e com os adultos, com a cultura e a sociedade”. É também importante compreender o quanto a palavra infância é complexa, pois o que a criança vive é infância, mas a classe social da qual é pertencente, norteia suas perspectivas de futuro, como demonstra poética e esteticamente Alê Abreu por meio da trajetória da personagem Cuca, o Menino.

2.1 Campo e cidade sob o olhar do Menino

Bagli (2006) enfatiza que, ainda hoje, as pessoas inseridas em cidades acreditam que é preciso civilizar os sujeitos inseridos no campo, atribuindo a eles as mesmas necessidades sentidas nos grandes centros; porém, sabe-se que essa não é uma prioridade dos campestres. Compreende-se também, que os sujeitos da cidade precisam muito mais garantir características da vida do campo, para se manterem saudáveis e ativos.

É por esta razão que Batista (2015, p.104) discorre sobre o campo da seguinte maneira:

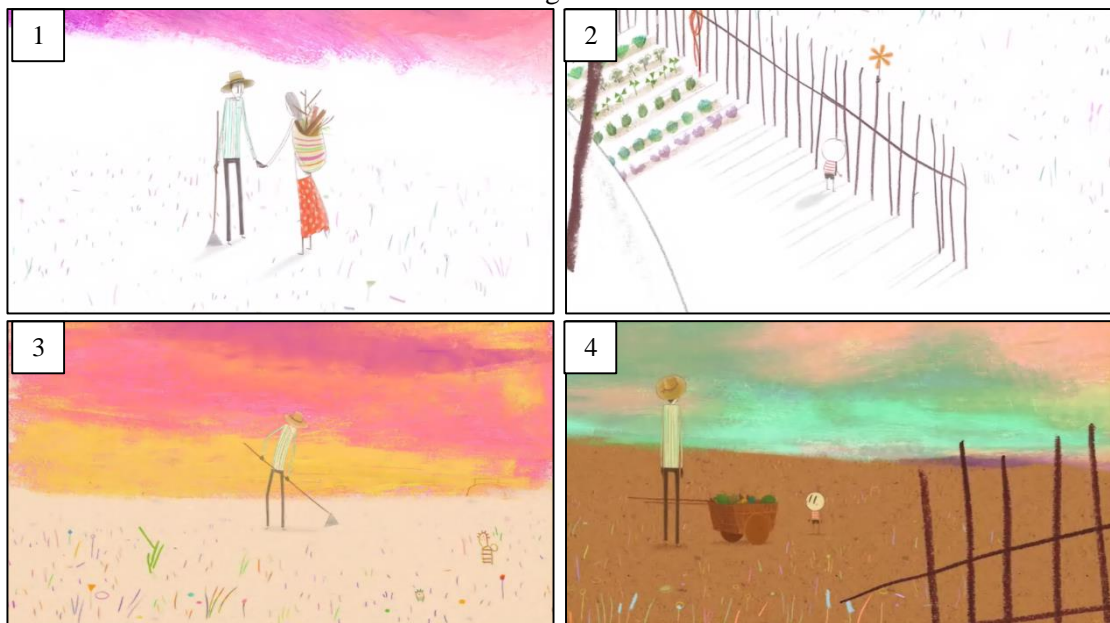
O campo que antes se vinculava apenas aos aspectos negativos passou a ser relacionado aos aspectos positivos. Houve, portanto, uma valorização do campo. Contudo, o mundo rural é idealizado de forma homogênea, mais em razão dos problemas da cidade do que das potencialidades do campo.

O que o autor expressa é que apesar de ainda existir elevado preconceito sobre a condição de vida do campestre, as pessoas que moram nas cidades sabem que ele está um passo à frente quando o assunto é qualidade de vida. Sendo assim, o cenário, em sua totalidade, é visto como expansivo, sobretudo, economicamente falando. Comprova-se esse fato quando as pessoas deixam de passar suas férias em locais mais expansivos (em termos de lazer) para estarem em locais campestres, buscando melhorar sua energia vital em contato com a natureza.

⁹ O homem é uma unidade tridimensional – orgânica, psíquica e noética (espiritual) – corpo, psíquico, espírito, por princípio “antropologicamente inseparáveis uns dos outros” (FRANKL, 2012, p.64)

Observa-se ainda nuances do que seria a representação estética de agricultura familiar, que compõe essa primeira impressão do cenário campesino apresentado no filme. A agricultura familiar recebeu várias definições, sendo caracterizada como agricultura de subsistência, de pequena produção e pobreza rural. A partir dos anos de 1990, esse segmento foi reconhecido pela sua categoria social e produtiva, sendo criadas e implantadas políticas públicas a seu favor. Destaca-se que, até antes desse período, as políticas públicas eram destinadas às médias e às grandes propriedades. O mosaico 3 ilustra esta representação.

Mosaico 3: A agricultura familiar



Fonte frames: 1 a 4: *O Menino e o Mundo* (2013), de Alê Abreu.

Legenda:

- 1 – Pai E Mãe trabalhando juntos no campo;
- 2 – Menino ao lado de pequena horta orgânica;
- 3 – Pai carpindo;
- 4 – Pai levando hortaliças em carrinho enquanto é observado pelo filho.

Ao observar o mosaico 3, identifica-se os pais trabalhando no que seria uma pequena plantação de hortaliças (*frames* 1, 3 e 4), o Menino brincando ao lado de uma pequena horta orgânica (*frame* 2), denotando uma condição de vida tranquila, relações familiares marcadas pela afetividade e pela integração com a natureza, em um processo de produção das condições de reais de existência e reprodução da própria vida de forma digna e, de certo modo, feliz.

Nestes momentos introdutórios são apresentadas realidades de trabalho para o cultivo de subsistência. Tudo que a família produz é utilizado para seu próprio consumo.

Segundo Oliveira (2010) é possível entender que o campo tende a propiciar uma condição de vida mais saudável a seus habitantes, sobretudo, porque a maior parcela das

famílias que circulam nessas zonas, vive do que elas próprias produzem. Neste sentido, compreende-se que estão menos suscetíveis ao consumo de alimentos com agrotóxicos produzidos em larga escala, sofrem menos horas de sono desreguladas ou até mesmo estresse relacionados ao trânsito, como ocorre nos grandes centros urbanos.

Neste viés, é importante ressaltar que não se trata, por parte dos sujeitos, de menos ambição com relação a seu desenvolvimento econômico, pelo contrário. Brandão (2009, p.39) diz que na verdade “a pequena unidade camponesa, de tradicional agricultura familiar, por exemplo, não é marginal à expansão do capital agrário e nem é uma experiência social em extinção”. Entende-se, portanto, que ela é essencial ao crescimento capitalista das características do campo. Sendo assim, verifica-se que ela busca um crescimento não apenas para ela própria, mas para todos que vivem desse ramo, seja no campo ou na cidade.

Vale ressaltar que a migração do campo para a cidade é intensificada apenas a partir do século XX, ou seja, é um processo recente. Dessa forma, não é possível que haja uma desvinculação de ambas de forma mais feroz. As famílias que atualmente são constituídas nas cidades, geralmente, têm algum parente que chegou a conhecer alguém deste período, que realizou essa migração. Pode-se, portanto, afirmar que as raízes e o desejo de um lugar tranquilo ainda são existentes, por mais que as pessoas tendem a achar que a vida na cidade é melhor (OLIVEIRA, 2010).

Inferre-se, portanto, que a partida do pai (figura 5 cap. 1) para a cidade se deu por motivações que também são equivalentes. A busca por melhores condições de vida, emprego e ascensão econômica.

Com a partida do pai, o Menino vive um momento de ruptura¹⁰ onde vê sua rotina e dinâmica familiar alteradas. Com sua mãe passando a assumir o papel de liderança nas tarefas conforme podemos identificar no *frame 1* do mosaico 4, ele vivencia ainda mais um momento de tristeza e depressão pela ausência da figura paterna como pode ser observado o *frame 2* do mosaico 4.

Mosaico 4: Dinâmicas alteradas após a partida do pai



¹⁰ Entende-se ruptura como a quebra violenta que a rotina do Menino sofre.

Fonte frames 1 a 2: *O Menino e o Mundo* (2013), de Alê Abreu.

Legenda:

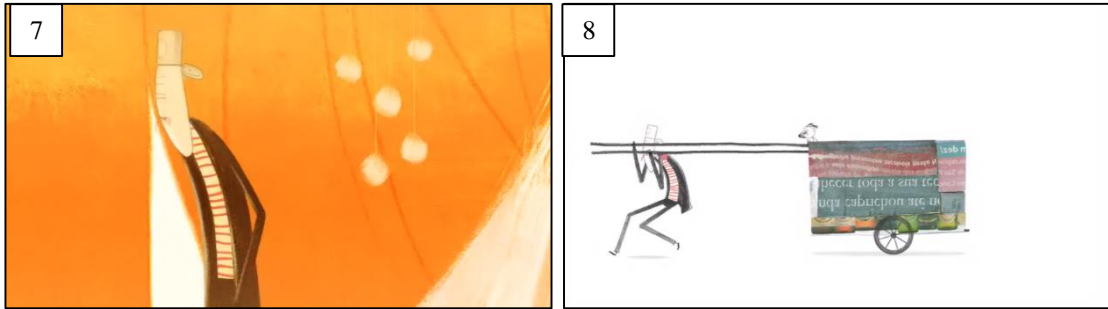
- 1 – Mãe assumindo liderança em atividades;
- 2 – Menino deprimido após a partida do pai.

Conforme pontua Williams (2011) o campo geralmente alude a um lugar pacato, onde as informações acerca do mundo não geram tanto impacto, sendo que tendenciosamente, desde muito tempo, é considerado um espaço de ingenuidade e poucas ambições. Conforme o autor, o campo está mais inclinado a um lugar onde as pessoas que no local habitam, buscam apenas uma forma de sustento, sem sentir a necessidade de conhecer mais sobre a vida ou sobre o que mais esta tem a oferecer.

É neste momento que o Menino, para se libertar da tristeza em que estava envolto e na esperança de reencontrar o pai, decide partir à sua procura. Conforme o mosaico 5 a seguir.

Mosaico 5: A fuga do Menino e sua primeira parada





Fonte *frames 1 a 8*: *O Menino e o Mundo* (2013), de Alê Abreu.

Legenda:

- 1 – Menino preparando a mala para partir;
- 2 – Menino arrastando a mala com destino a estação;
- 3 – Menino chega a estação;
- 4 – Menino é arrastado pelo vento;
- 5 – Menino dorme em uma rede;
- 6 – Homem velho se prepara para trabalhar;
- 7 – Homem velho deixa o barraco de lona;
- 8 – Homem velho arrasta carretinha.

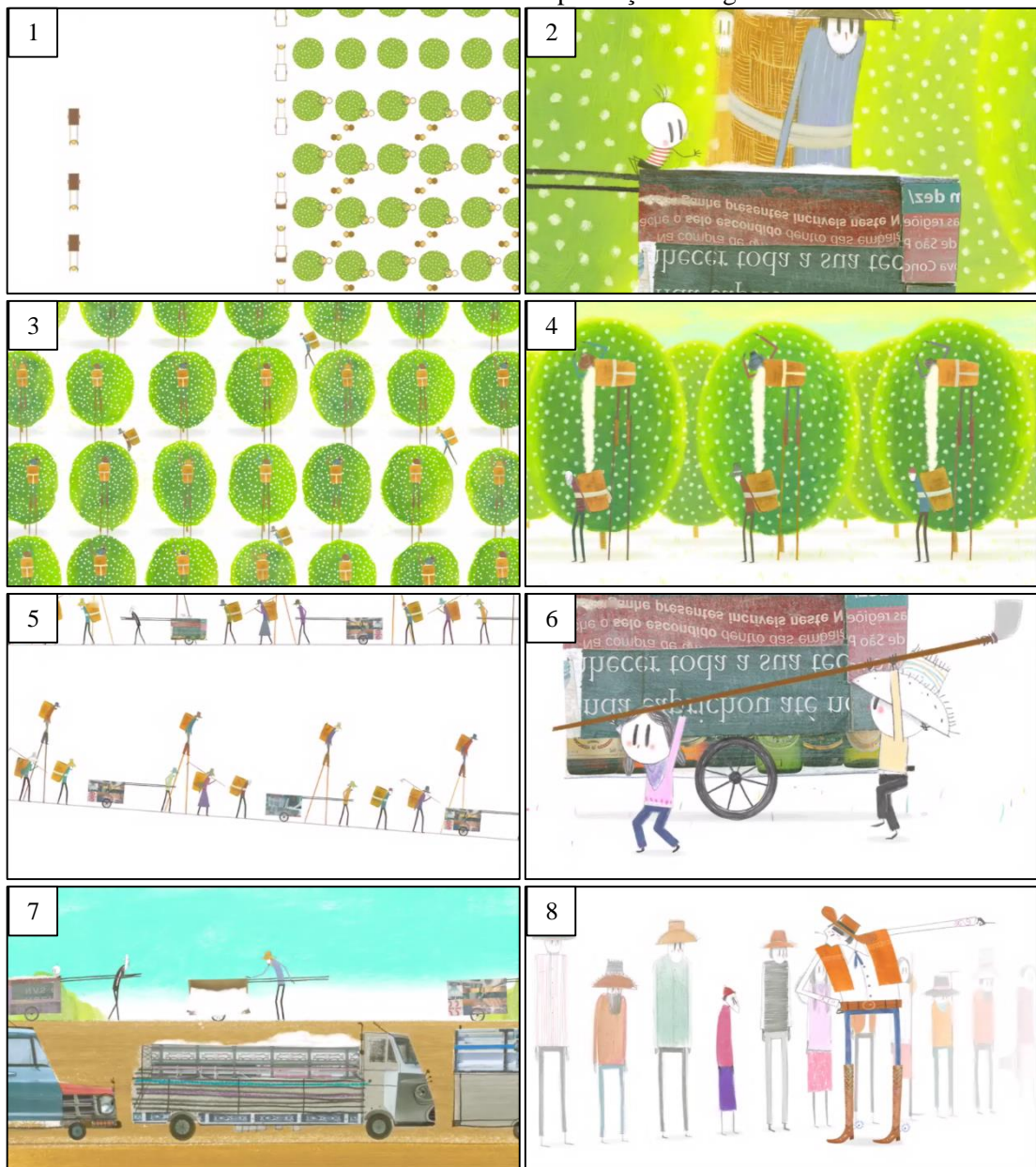
Conforme o mosaico (de *frames 5*), o Menino decide fugir de casa a procura de seu pai e parte apenas com a foto de sua família na mala. Após arrastar a mala pelo percurso de sua casa até a pequena estação ele é levado pelo vento, sendo salvo pela própria mala na qual se agarra, o que nos remete ao significado de que o menino é menor e mais leve que a própria mala que carrega. Este fato, leva à reflexão sobre o significado de uma mala tão grande e pesada, onde ele guarda apenas uma foto da família.

Vê-se na sequência (das *frames 2, 3 e 4*), o Menino acordar em uma rede, em local desconhecido, onde um homem velho prepara um chá e inicia sua rotina matinal para ir trabalhar. A cor alaranjada das paredes, a textura lisa, a madeira aparente para fazer o suporte nas laterais do cômodo e a fenda que é aberta para dar passagem ao homem, leva a acreditar que se trata de um barraco de lona (*frames 5, 6 e 7*).

Ao final da sequência de figuras (*frame 8*), é visto um homem empurrando uma espécie de carretinha que remete aos trabalhadores de reciclagem dos grandes centros urbanos brasileiros, mas que também revela um trabalhador rural de uma plantação de algodão.

A partir daí a película apresenta uma segunda visão do que seria o campo, inserido no universo do agronegócio em grande escala, que por sua vez, vai representar uma ligação entre o campo e a cidade, funcionando como um espaço intermediário entre estes (mosaico 6).

Mosaico 6: A dinâmica da plantação de algodão



Fonte frames 1 a 8: *O Menino e o Mundo* (2013), de Alê Abreu.

Legenda:

- 1 – Panorama da plantação;
- 2 – Menino observando o algodão;
- 3 – Trabalhadores realizando a colheita do algodão;
- 4 – Trabalhadores transferindo o algodão coletado para transportadores;
- 5 – Dinâmica dos trabalhadores da plantação;
- 6 – Crianças trabalhando;
- 7 – Carregamento de caminhão com algodão;
- 8 – Gerente/capataz fiscalizando e demitindo trabalhadores.

Embora o verde da plantação de algodão evoque o mesmo campo que o Menino conheceu na casa dos pais onde foi criado, a dinâmica apresentada neste ambiente é bem diferente. É impactante o tamanho do espaço e com o número de trabalhadores que nele estão

inseridos. Trabalhando em sincronia com as patas de uma centopeia em que se faz necessário que o compasso e ritmo se encaixem perfeitamente para que tudo caminhe perfeitamente bem, cujo resultado é a alta produtividade.

Em Marx, a ideia de produtividade está ligado a noção de trabalho produtivo e improdutivo. Esta noção é definida por Duarte (2017, p. 292) da seguinte maneira:

Trabalho produtivo é caracterizado como aquele que produz mais-valia e, assim, gera lucro para o capitalista, sendo o trabalhador produtivo não apenas aquele que produz o necessário para a reprodução de sua existência humana, mas, sobretudo, aquele que produz o excedente (um quantum adicional) que alimenta e garante a existência do capitalista. Por conseguinte, o fundamento da produção capitalista consiste no processo de valorização do capital por meio da mais-valia retirada do trabalhador assalariado, considerado produtivo.

Para Marx, o trabalho produtivo e improdutivo se difere pelo uso da mercadoria adquirida. Duarte *apud* Marx (1980, p. 144)

O mesmo trabalho poderia tanto ser produtivo, se o compro no papel de capitalista, de produtor, para produzir valor maior, quanto improdutivo, se o compro na função de consumidor, de quem despende renda, para consumir seu valor de uso, não importando que esse valor de uso desapareça com a atividade da própria força de trabalho ou se materialize e fixe numa coisa.

Percebe-se que o objetivo do trabalho conjunto na cena representada pelo mosaico 6 tem única e exclusivamente o intuito de produzir capital, e permite identificar algumas peculiaridades deste ambiente. No *frame* 1, temos uma visão panorâmica da plantação e de como existem diferentes sujeitos que exercem atividades distintas, então no *frame* 2 acompanha-se o Menino observando como é o trabalho específico de cada sujeito.

No *frame* 3, destaca os coletores e o *frame* 4, a maneira como é transferido o algodão dos cestos dos coletores para o cesto dos carregadores, e por sua vez, os *frames* 5 e 7 demonstram como o algodão é levado e descarregado nos caminhões.

No *frame* 6 o trabalho infantil é abordado, uma vez que, vê-se crianças aparentemente do mesmo tamanho e idade do Menino exercendo atividades idênticas às dos adultos.

No *frame* 8, observa-se a figura de um gerente/capataz que supervisiona e analisa fisicamente os trabalhadores ao final do expediente a fim de se verificar quais estariam aptos ou inaptos à continuidade do exercício de suas funções. Também a postura corporal dos trabalhadores, que estão cabisbaixas, em indicação de subserviência e medo.

A expressão facial dos trabalhadores denota apreensão, dada a condição das moradias em que habitam como já abordada na análise do mosaico 5. Sabe-se que muitos desses trabalhadores apesar de entenderem a importância do campo, e sentirem o desejo de nele estar, seja por qualquer razão, isto não ocorre porque as questões materiais ainda são preponderantes

nas necessidades destes sujeitos. A maioria das pessoas não conseguem dissociar o fato de que estar no campo não significa que exista falta de ambição, mas uma maneira diferente de viver (BRANDÃO, 2009).

Ponte (2004) afirma que o que é diferente entre campo e cidade é o fato de que o primeiro busca crescer de maneira distinta da outra. As pessoas que se inserem neste espaço são conscientes de que para a expansão de um, não existe a necessidade de destruição do outro. É importante entender que a cidade já foi um ambiente ruralista, que passou por seu processo de transformação até chegar aos grandes centros, hoje existentes.

Compreende-se que, aos poucos, houve a disseminação dos ambientes mais esverdeados para que estes fossem transformados em locais mais aligeirados, com maior possibilidade, sobretudo, de produção capitalista. Sabe-se que não é possível manter o capitalismo em atividade sem que haja diversidade de produção das necessidades humanas, sejam elas primárias ou secundárias, uma vez que o capitalismo sobrevive e se reproduz com base na criação fictícia de necessidades para o consumo e produção de mercadorias, segundo Marx (2013).

A sociedade está em processo de mudança no que tange as suas prioridades, ainda há muito o que amadurecer, mas uma parcela significativa de sujeitos já se encontra em elevação quanto a sua caminhada. A alimentação está sendo mudada, as necessidades físicas também, pois percebe-se que o adoecimento de grande parte da população, se dá pelas questões que envolvem o cenário da cidade (BRANDÃO, 2009).

É considerando esse cenário que Bagli (2006, p.92) enfatiza:

Não dá para continuar acreditando que o modelo de desenvolvimento deve passar necessariamente por alguns estágios para atingir a sociedade ideal: industrialização, urbanização, transformação do campesinato em proletariado. Não dá para continuar acreditando que a única forma de desenvolvimento para a sociedade como um todo deve ter como modelo o modo de vida urbano. Esse pensamento impede que visualizemos as contradições do processo. E o pior: consolida um tipo de ideologia que transforma a urbanização em caminho redentor para todos os males da sociedade.

Bagli (2006), há alguns anos, já percebia a necessidade de a sociedade compreender que a urbanização não é o único modelo de desenvolvimento da humanidade, sendo que o processo campestre compreende mais saúde. Essa qualidade de vida está associada a aspectos mentais, físicos e fisiológicos, o que permite a transformação da sociedade em termos do modo de produção capitalista.

Compreende-se que o desenvolvimento da sociedade é constante e retrógrado ao mesmo tempo, pois quando se observa as questões da condição do campo e da cidade, percebe-se que

em alguns momentos estar na cidade traduz crescimento, assim como em outros momentos estar no ambiente campestre garante o mesmo.

Nota-se, portanto, que ambos são importantes para a sociedade e não devem continuar com suas destruições, pois uma boa relação entre elas apresenta-se como o equilíbrio para a sociedade. O homem da cidade não se encontra inteiramente quando está no campo, e o do campo não se encontra verdadeiramente na cidade, sendo o equilíbrio devido e necessário, quando se estabelece relações sociais entre esses dois cenários. Carneiro (1998, p.62) destaca:

[...] a noção de localidade não define, de forma alguma, a natureza rural ou urbana do grupo ou das práticas e relações sociais que ele desenvolve. [...] o sentido de localidade não estará presente em todo e qualquer espaço, ele será tão mais forte quanto mais consolidada fora a identidade do grupo, ou seja, quanto mais forte for o sentimento de pertencimento a uma dada localidade.

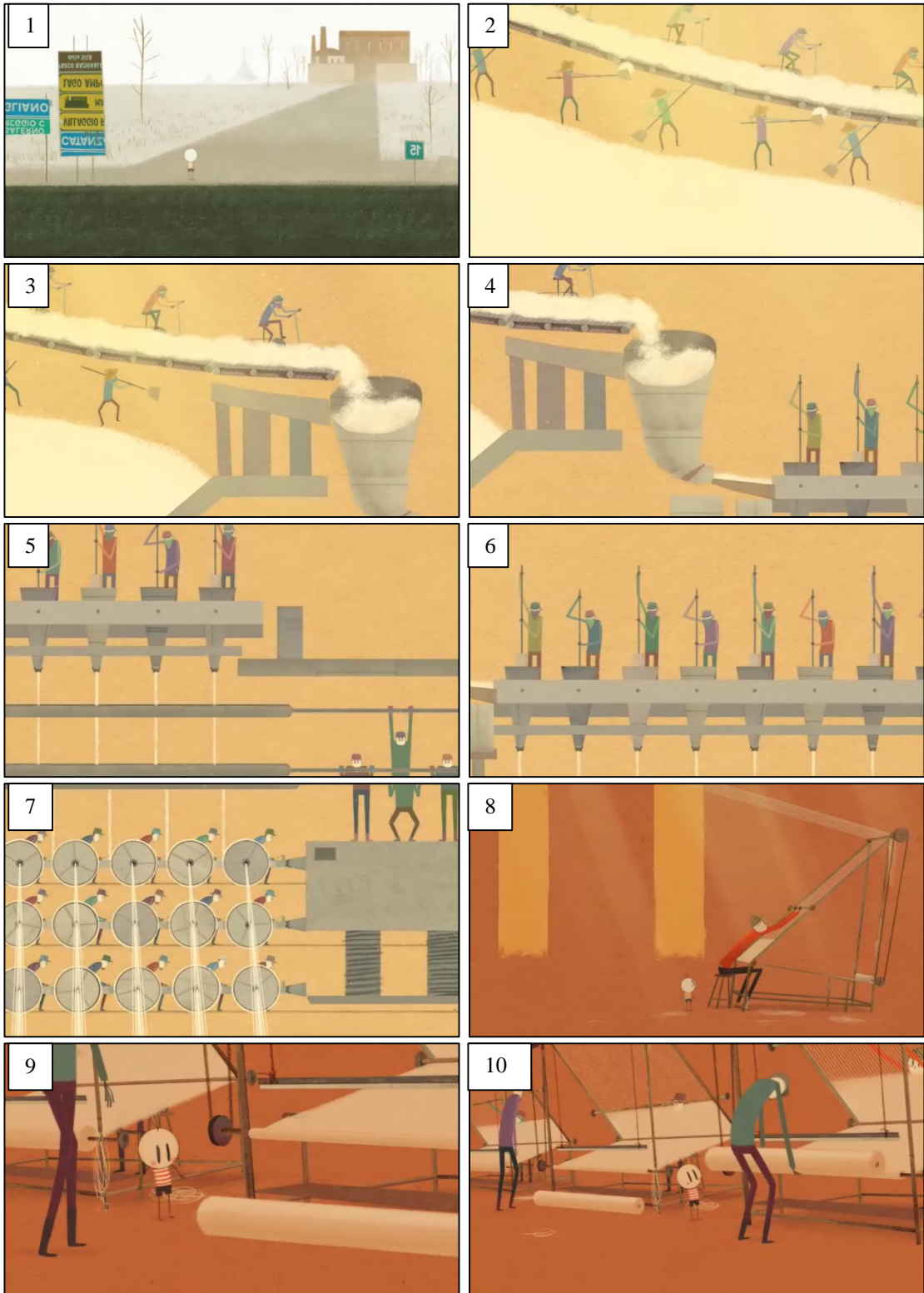
Percebe-se que Carneiro (1998) corrobora com Bagli (2006), uma vez que compreendem a importância de ambos os cenários e a importância desses revezamentos quanto ao pertencimento de estadia de um indivíduo. Reforça-se que ambos se desenvolvem, com o passar dos anos, não sendo necessário que um se transforme em detrimento do outro.

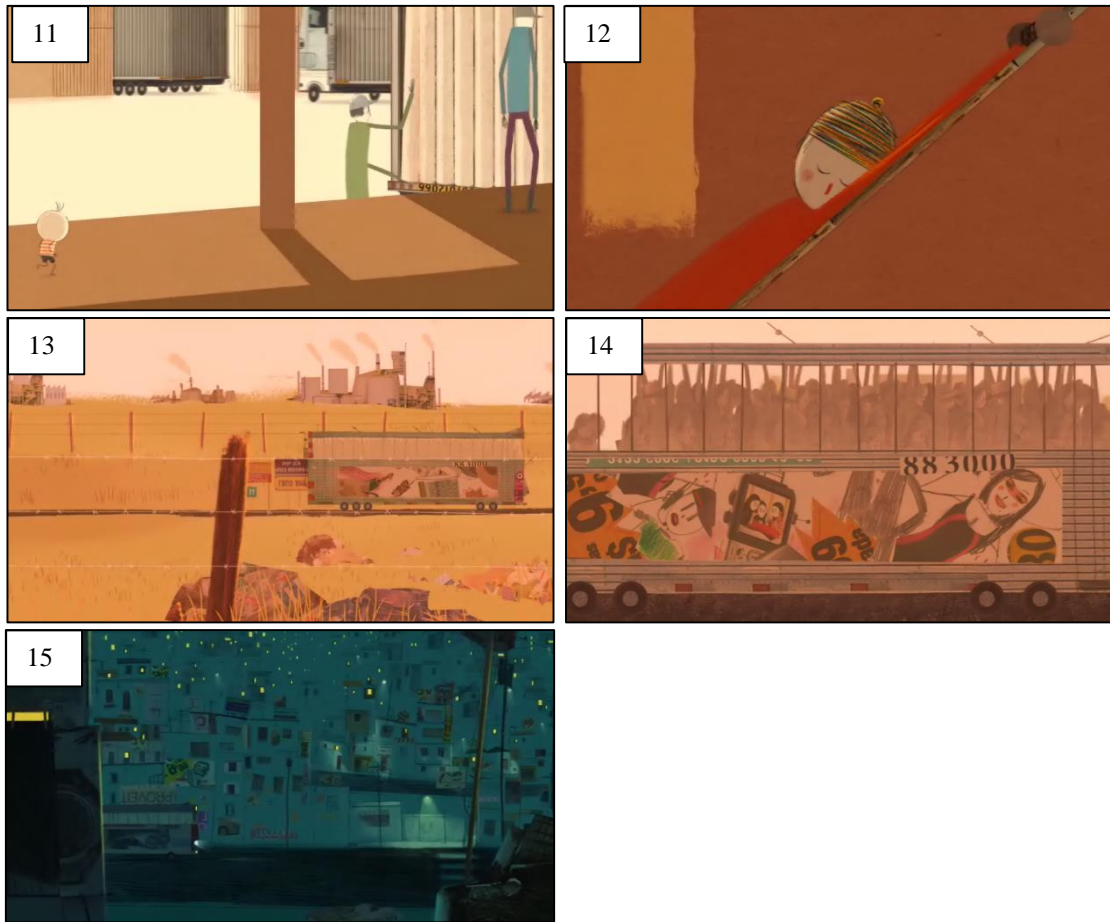
Na jornada do Menino em busca de seu pai, ele vai descobrindo o movimento de transformação da natureza e do homem, dado pelas formas de produção capitalista, que converte não só a natureza em mercadoria¹¹, mas também o homem que submete o seu corpo pela obediência e “vende sua alma” (aqui considerada como energia vital) como força de trabalho¹², (imagem 8 do mosaico 6). A cadeia de produção lhos é apresentada desde a plantação do algodão, à colheita, o preparo dos insumos, à fabricação do tecido e à confecção das mercadorias (mosaicos 6 e 7). O Menino, ao observar cada trabalhador à procura do rosto de seu pai, vai descobrindo um mundo vasto e complexo, que o deixa cada vez mais perplexo e cansado.

¹¹ A mercadoria surge como o ponto, *a priori* de Marx, como o pilar fundamental desse sistema que tem como característica fundamental a aquisição de mercadorias em prol da satisfação de necessidades pessoais, sejam elas provindas do estômago (necessidade) ou da mente (desejo), conferindo-lhe assim um caráter universal comum a todos. (BOTTOMORE, 2013)

¹² O trabalho é definido por Karl Marx como a atividade sobre a qual o ser humano emprega sua força para produzir os meios para o seu sustento. A relação entre **trabalho** e subsistência, ou sobrevivência, era íntima e direta. Foi por essa razão que Marx definiu **a força de trabalho** como o bem “inalienável” do ser humano. (BOTTOMORE, 2013)

Mosaico 7: Rotina de trabalho da fábrica têxtil





Fonte frames 1 a 15: *O Menino e o Mundo* (2013), de Alê Abreu.

Legenda:

- 1 – Menino chegando a porta da fábrica de tecidos pela primeira vez;
- 2 – Trabalhadores alimentando a esteira no início do processo de produção de tecidos;
- 3 – Algodão saindo da esteira para funil de distribuição;
- 4 – Trabalhadores processando o algodão na saída do funil;
- 5 – Movimentos sincronizados de trabalhadores ao longo da cadeia de produção;
- 6 – Trabalhadores enfileirados na esteira de produção;
- 7 – Trabalhadores nas rodas de fiar o algodão;
- 8 – Trabalhador tecendo o tecido;
- 9 – Menino observa um rolo de tecido ficar pronto;
- 10 – Menino observa trabalhador transportar o rolo de tecido;
- 11 – Menino observa o rolo de tecido ser colocado em caminhões para transporte;
- 12 – Trabalhador exausto após o fim do expediente de trabalho;
- 13 – Ônibus partindo da fábrica com os trabalhadores em um plano aberto;
- 14 – Ônibus lotado levando os trabalhadores da fábrica para a cidade;
- 15 – Ônibus chegando ao destino final já a noite.

A forma como o trabalho é abordado no contexto da fábrica têxtil nos remete ao processo da revolução industrial (mosaico 7). Assim que o Menino chega à fábrica (*frame 1*) ele começa a olhar os processos que ali aconteciam e como as tarefas eram executadas pelos operários. Já no *frame 2* pode-se ver o início da linha de produção têxtil onde os operários alimentam manualmente a esteira de produção.

Seguindo a sequência de *frames* pode-se observar como todo o processo é dependente da mão de obra dos operários, que são responsáveis por tornar a cadeia de produção funcional entendida como o “conjunto de atividades que se articulam progressivamente desde os insumos básicos até o produto final, incluindo distribuição e comercialização, constituindo-se em elos de uma corrente” (Brasil, 2010, p. 1).

Dentro da teoria marxista, a cadeia de produção é um meio usado para ilustrar o processo de automação do processo industrial. Os donos dos meios de produção¹³ residem fora deste processo, enquanto os trabalhadores ficam na esteira de produção, passando por todas as fases do produto em seu estágio inicial ao estágio final. Nos *frames* 3, 4 5, 6 e 7, fica inviável dissociar os operários e seu ritmo de trabalho das máquinas, que por eles são manuseadas. É como se todos pertencessem às mesmas engrenagens que faz a indústria funcionar.

No *frame* 8 fica evidenciado como o processo de produção¹⁴ do tecido é totalmente dependente do trabalho manual do operário, que tece os fios transformando-os em tecido. Ao observar o rolo de tecido (*frame* 9), o Menino parece espantado ao ver a transformação do que antes era algodão. Na sequência (*frame* 10), outro operário transporta o rolo de tecidos até o caminhão (*frame* 11) para o transporte até o porto ou a distribuidora.

Neste momento, chega ao final o expediente de trabalho na fábrica e nota-se um trabalhador exausto descansando sobre o seu equipamento de trabalho (*frame* 12), tomando fôlego para enfrentar o restante do dia até o regresso à sua residência.

Logo em seguida, observa-se em plano aberto (*frame* 13) no que seria o pólo industrial da cidade e o ônibus que leva os operários (*frame* 14) até a parada final durante a noite (*frame* 15), indicando a continuidade da jornada do trabalhador. Conforme o mosaico 8, ainda existe um longo caminho a ser percorrido do ponto final de ônibus até sua casa, o que mostra que parte de seu tempo de descanso é gasto com o longo percurso de retorno a sua moradia, situada geralmente na periferia da cidade.

¹³ Em Marx, vemos a divisão de estamentos sociais através da compartimentação de dois grupos: os donos dos meios de produção e quem possui apenas sua força de trabalho. De acordo com ele, os trabalhadores (donos da força de trabalho) sempre foram submissos aos donos dos meios de produção pela subordinação intrínseca a natureza dessa relação de dependência. Daí, percebemos os meios de produção como a propriedade fundamental que divide a condição de empregadores e empregados (MARX, 2013). Considera-se que *Meios de Produção* são constituídos pela força de trabalho, pelos objetos de trabalho e o trabalho humano, podendo ainda ser entendido como meios necessários para produção e reprodução da vida material em sociedade dentro da estrutura produtiva.

¹⁴ O processo de produção, quando unidade do processo de trabalho e do processo de produzir valor, é processo de produção de mercadorias; quando unidade do processo de trabalho e do processo de produzir mais valia, é processo capitalista de produção, forma capitalista da produção de mercadorias. (MARX, 2013)

Mosaico 8: O caminho do operário para casa

Fonte frames 1 a 6: *O Menino e o Mundo* (2013), de Alê Abreu.

Legenda:

- 1 – Trabalhadores cansados dentro do ônibus;
- 2 – Homem jovem subindo escadarias de comunidade;
- 3 – Menino subindo as escadas de comunidade;
- 4 – Menino exausto nas escadas;
- 5 – Homem jovem carregando o Menino nas costas;
- 6 – Homem e o menino chegando em casa.

Observando o mosaico 8, acompanha-se o caminho do Homem Jovem, no interior do ônibus, se deslocando no trajeto da fábrica de tecidos até sua casa. Conforme nota-se (*frame 1*), a expressão facial dos trabalhadores dentro do ônibus, fica evidente o cansaço e a apatia e no *frame 2*, pode-se verificar que o caminho é iniciado de maneira solitária. Embora existam centenas, talvez até milhares de casas na comunidade, não se vê outras pessoas realizando esse trajeto, o que evidencia que mesmo que o jovem trabalhador esteja em um local cercado de outras pessoas, ainda assim, está sozinho em sua luta diária pela sobrevivência.

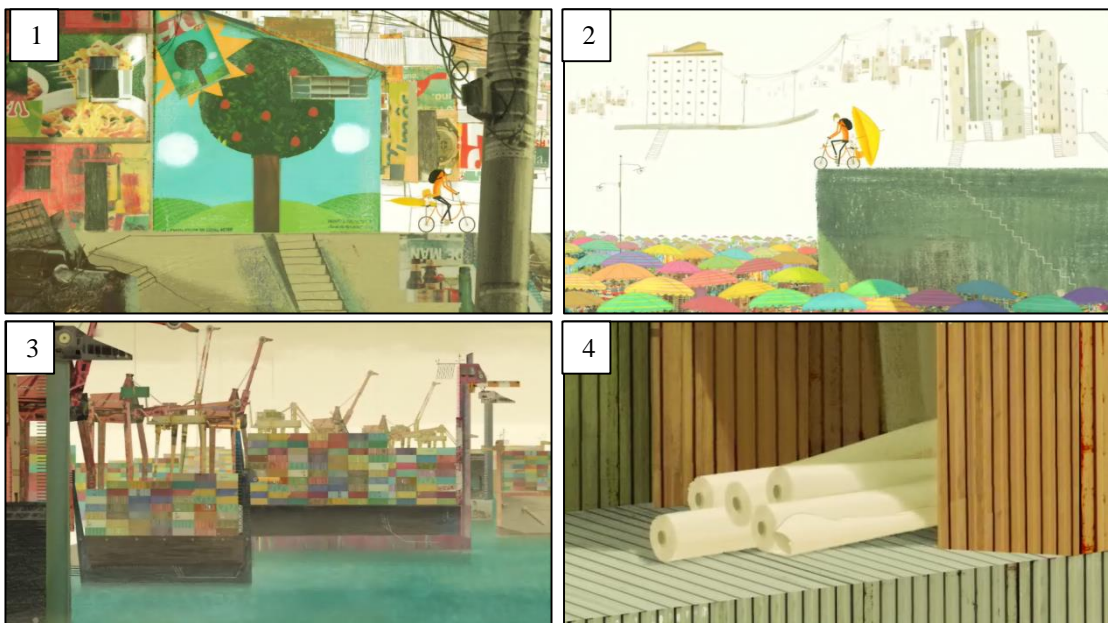
Verifica-se que o Menino inicia o trajeto subindo as escadas (*frame 3*) e logo se cansa, sentando-se nos degraus (*frame 4*) com expressão facial que denota exaustão, corroborando a ideia de que a distância do trajeto é realmente longa e maçante para quem o realiza diariamente.

Observa-se também a solidariedade dos trabalhadores, que apesar de exaustos, oprimidos e pobres, acolhem o Menino em suas andanças e descobertas. O Homem Jovem o coloca nos ombros (*frame 5*) e o carrega até o final do percurso. Nota-se que ambos (homem e menino) se fundem em um só cansaço, um pelo trabalho alienado¹⁵ e extenuante, outro pela incansável procura do pai. Por fim, chegam ao destino (*frame 6*), a casa do Homem Jovem.

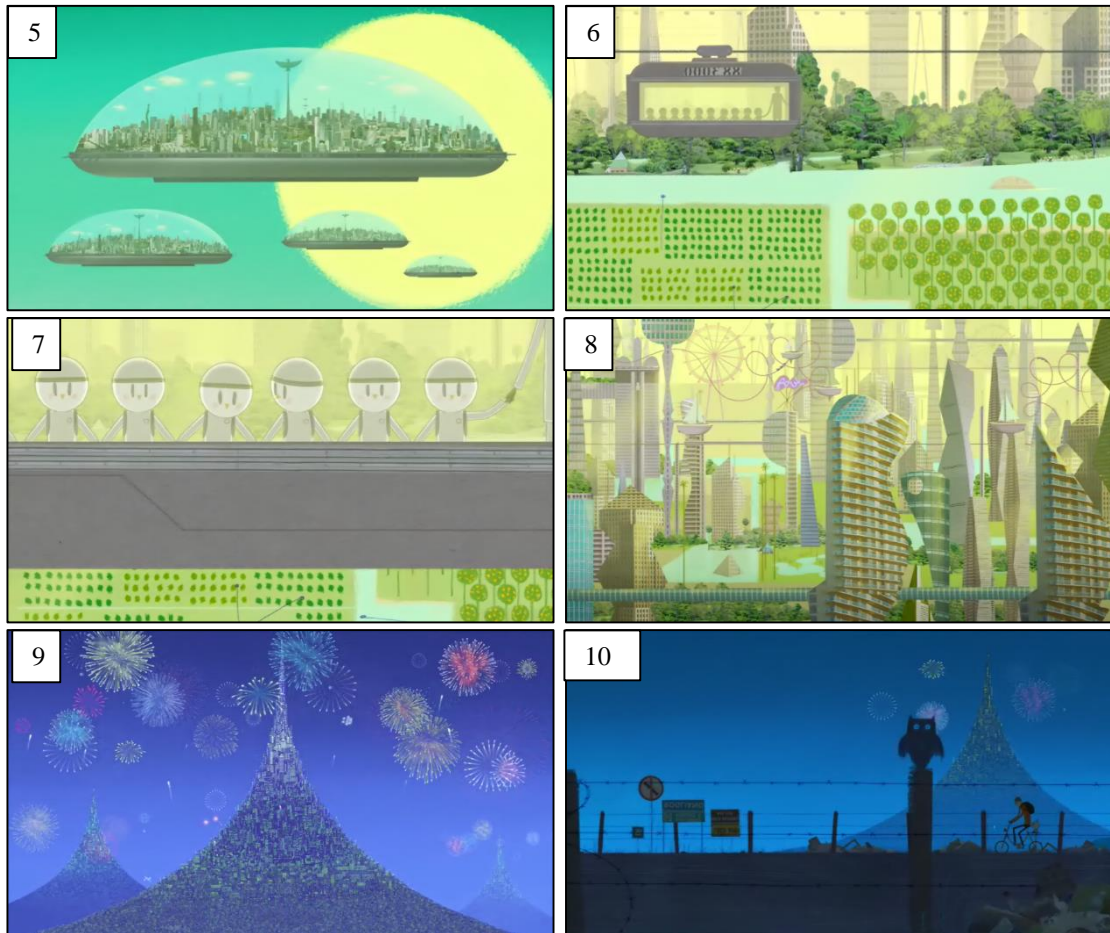
Soares (2011) exprime que o modo de vida das pessoas que residem em centros urbanos tende a ser mais estressante, pois o local assim se caracteriza, em função das relações excessivas em torno das demandas do capitalismo, o que conseqüentemente adoce a sociedade.

Williams (2011, p.395) enfatiza que “[...] a cidade tende a exprimir isolamento nas pessoas”, corroborando com Soares (2011), que discorre sobre o adoecimento que a cidade tende a vulnerabilizar os sujeitos. Williams (2011) afirma que “a indiferença competitiva e a sensação de isolamento nas cidades grandes têm uma relação profunda com as formas de competição social e alienação”, ou seja, quanto mais tempo as pessoas passam na cidade, mais tendem a se isolar do mundo. As patologias estão geralmente relacionadas a questões mentais, decorrentes da pressão, da competição e do isolamento social e, ao mesmo tempo, de forma cumulativa.

Mosaico 9: A cidade dentro da cidade



¹⁵ A alienação (do latim, *alienatio*) significa estar fora de algo, estar alheio a algo. Deste modo, o trabalho quando não dedicado ao interesse da humanidade, e sim de um grupo específico, torna-se trabalho alienado. O indivíduo perde sua liberdade e humanidade, torna-se apenas força de trabalho e é transformado em coisa. (BOTTOMORE, 2013).



Fonte frames 1 a 10: *O Menino e o Mundo* (2013), de Alê Abreu.

Legenda:

- 1 – Fachada da casa do homem jovem;
- 2 – Homem jovem observa a praia lotada;
- 3 – Balsas no porto da cidade;
- 4 – Contêiner com os rolos de tecido;
- 5 – Centros urbanos flutuantes;
- 6 – O interior dos centros urbanos flutuantes;
- 7 – As crianças dos centros urbanos flutuantes;
- 8 – Os prédios dos centros urbanos flutuantes
- 9 – A cidade vista de longe;
- 10 – Os arredores da cidade;

Analisando o mosaico 9 não se pode caracterizar a cidade como um espaço homogêneo e universal. Fica evidente que existem espaços distintos dentro do espaço urbano, que seriam ocupados por grupos distintos, dependendo do poder econômico de cada um.

Fato este, que fica ainda mais evidente ao se comparar o *frame 1*, que é um recorte das casas da periferia da cidade, e o *frame 2*, onde se pode observar ao fundo os prédios localizados às margens da orla marítima, onde residem os grupos de maior poder aquisitivo. No *frame 8*, verifica-se a existência de prédios altamente modernos e tecnológicos recortando uma outra

área da cidade flutuante, e indicando o centro dos grandes negócios da alta burguesia. Existem assim, diversas realidades e cidades dentro de uma grande cidade.

O termo *cidade flutuante*, refere-se, portanto, a ilhas de cidades, que não dialogam entre si e causam divisões sociais, evidenciando os lugares e não-lugares por onde cada grupo pode transitar. O trabalhador e as crianças da periferia olham de longe e contemplam os espaços exuberantes e elegantes, já a burguesia passa longe da periferia em seus carros blindados.

A paleta de cores contribui na caracterização dos ambientes. A mais escura (*frame 3*) denota a aparência suja do Porto, embora às balsas com fardos coloridos indique os conteúdos dos contêineres, contrastando com a paleta clara e aparentemente mais limpa usada para retratar a cidade flutuante (*frames 5, 6, 7 e 8*).

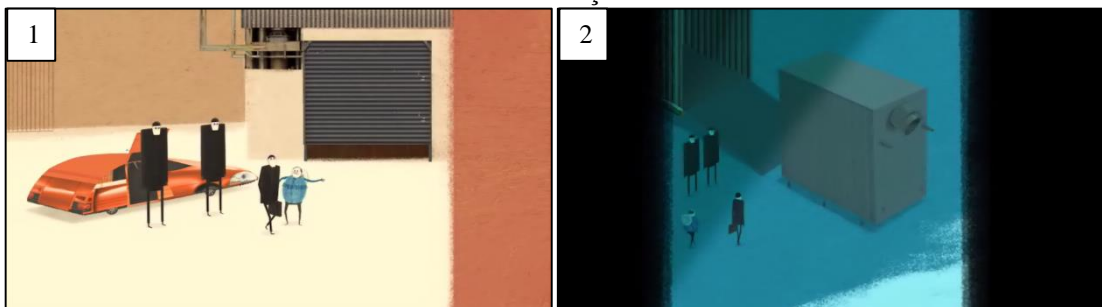
De qualquer maneira, “a sociedade está se tornando cada vez mais urbana, sendo a cidade, o local para onde converge grande parte das atividades e oportunidades, econômicas, sociais, e ou, culturais” (LIMA *et al.*, 2017, p.01). Sabe-se que parte destas pessoas podem se preocupar com questões relacionadas à ascensão econômica, sobretudo, porque acreditam falsamente que o campo não é capaz de fornecer-lhes oportunidades.

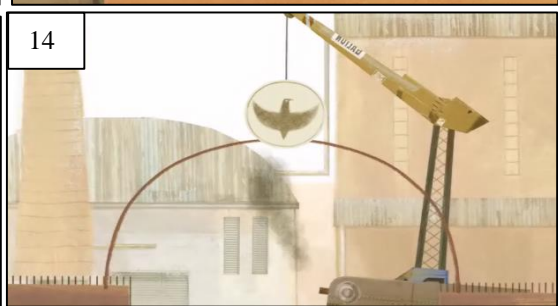
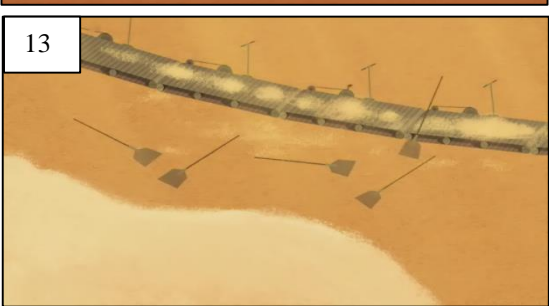
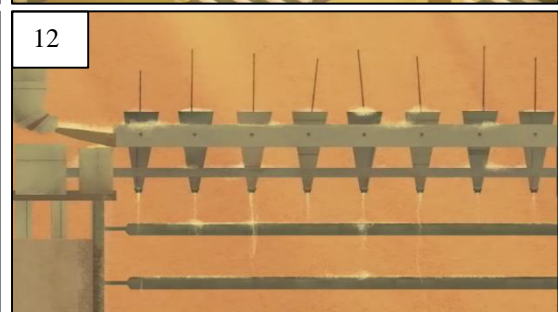
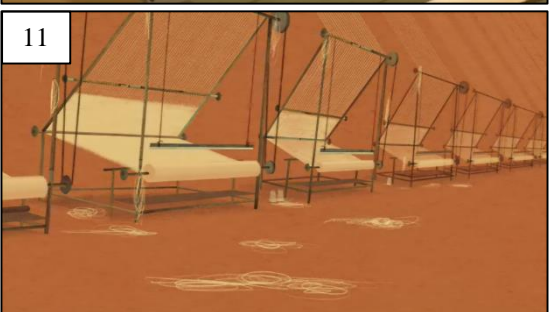
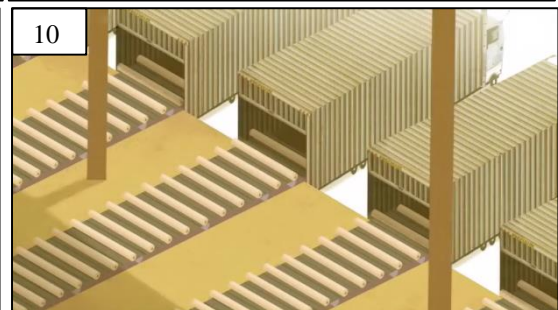
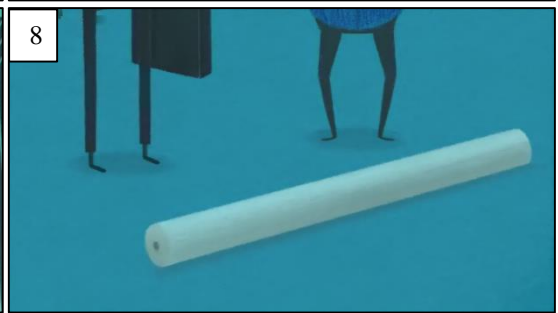
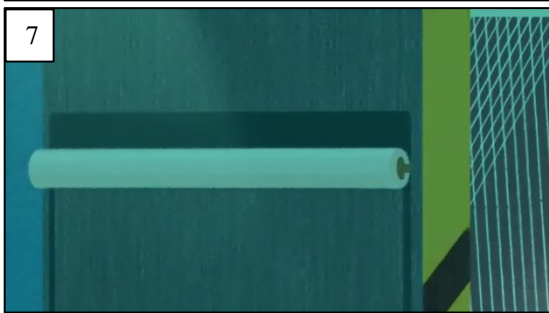
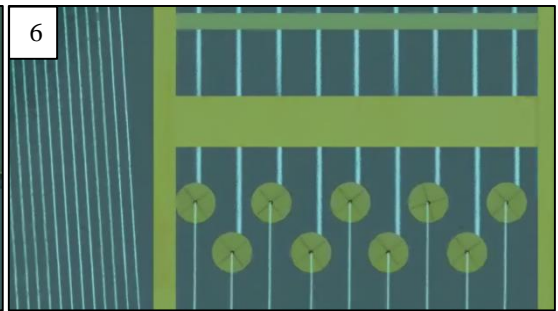
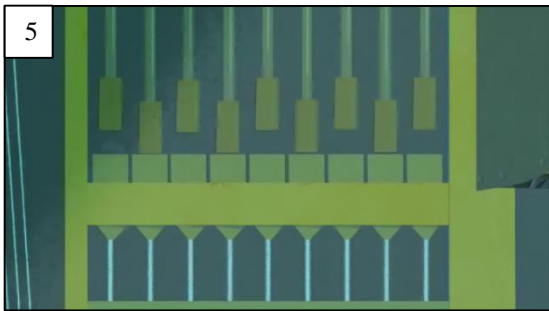
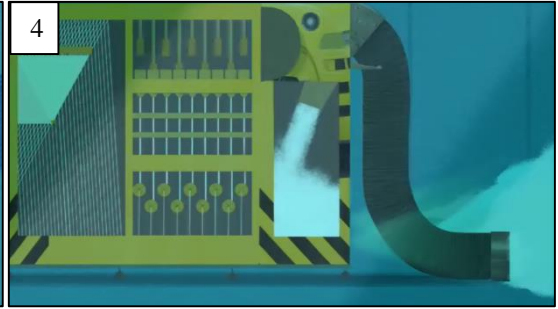
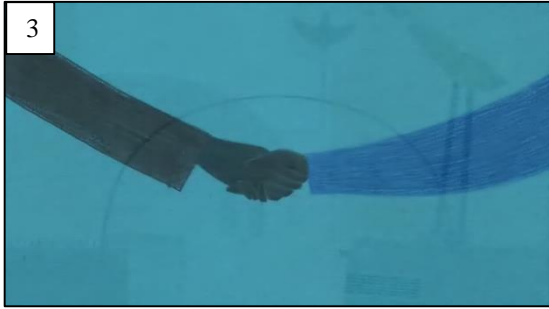
Ponte (2004, p.22) corrobora com a informação quando diz que é real “[...] a perspectiva da *urbanização do campo*, pois ela apresenta uma visão de que só as cidades e as características urbanas representam os elementos que levam ao desenvolvimento e ao progresso”, já que o campo não expressa tais aspectos.

É importante entender que essa percepção tende a ser crescente, dado que estas opiniões advêm dos próprios sujeitos inseridos neste meio, sendo que a grande maioria jovens buscam nos estudos, ascensão social e financeira.

Outro cenário que permite aos adeptos da cidade a percepção de que não são totalmente distintos dos ruralistas como acreditam, é apresentado por Ponte (2004, p.25): “[...] muitas cidades nas quais a economia e a vida social giram em torno de aspectos rurais, são consideradas urbanas pelo simples fato de possuírem um aparato administrativo que é necessário para a regulação das regiões”.

Mosaico 10: Automação da indústria





Fonte frames 1 a 14: *O Menino e o Mundo* (2013), de Alê Abreu.

Legenda:

- 1 – Visita de investidores a fábrica;
- 2 – Instalação de máquina para automatizar o processo de fabricação de tecido;
- 3 – Acordo entre o investido e o dono da fábrica;
- 4 – Máquina iniciando suas atividades;
- 5 – Máquina processando o algodão;
- 6 – Máquina fiando o algodão;
- 7 – Máquina tecendo o algodão;
- 8 – Rolo de tecido pronto;
- 9 – Rolo de tecido saindo da máquina direto para esteira;
- 10 – Esteira levando os rolos de tecido direto até os caminhões de transporte;
- 11 – Antigos teares da indústria inutilizados e obsoletos;
- 12 – Antigas prensas da indústria inutilizadas e obsoletas;
- 13 – Antiga esteira de alimentação da indústria inutilizada e obsoleta;
- 14 – Instalação do selo de água na porta da indústria.

O mosaico 10 aborda o processo de automação da indústria no filme *O Menino e o Mundo*. Observando o *frame* 1 vê-se o dono da fábrica recebendo os investidores e no *frame* 2, observa-se uma máquina sendo descarregada de um caminhão. Logo em seguida, no *frame* 3, é firmado um acordo entre o dono da fábrica e os investidores. Na sequência (*frames* 4, 5, 6 e 7), é possível observar como a máquina que acabou de chegar à fábrica é capaz de sozinha desempenhar a função de todos os operários já descritos no mosaico 6.

Isso desencadeia vários problemas sociais, como o desemprego generalizado. Conforme Marx (2013), não é um *fenômeno*, mas parte integrante da estrutura do modo de produção capitalista e conseqüentemente o subemprego, a violência entre inúmeros outros. Ao passo que a automação do setor têxtil tornou o processo mais rápido e permitiu o aumento da produtividade e o crescimento da indústria e dos lucros para os donos dos meios de produção.

Como pode-se notar, ao observar o *frame* 8 do mosaico, o rolo de tecido foi produzido sem a necessidade de que nenhum operário sequer precisasse participar do processo produtivo. Nos *frames* 9 e 10, vê-se a máquina já instalada levando os rolos de tecido através de esteiras até os caminhões de transporte.

Na sequência (*frames* 11, 12 e 13) pode-se identificar os antigos equipamentos antes manuseados pelos operários e agora abandonados, obsoletos, deixados de lado, o que representa um período arcaico da indústria. O último *frame* do mosaico aborda o momento em que é colocado o selo de água na porta da fábrica. Selo este que durante todo o filme representa o capitalismo e suas conexões. Uma vez que não existe mais um intermédio humano na produção do tecido. Ele agora é um produto exclusivo do capital.

Drucker (2000, p.1) aborda que a mecanização dos processos manufatureiros exerceu grande impacto no século XVIII e início do XIX:

Hoje em dia, quase todo mundo acredita que nunca na história econômica alguma coisa avançou tão rapidamente ou exerceu um impacto maior do que a Revolução da Informação. Mas a Revolução Industrial avançou pelo menos tão rapidamente quanto ela no mesmo espaço de tempo e, provavelmente, exerceu impacto igual - se não maior. Resumindo: ela mecanizou a maioria dos processos manufatureiros, começando com o do produto industrial básico mais importante do século 18 e início do 19: os têxteis. A Lei de Moore diz que o preço do elemento básico da Revolução da Informação, o microchip, cai 50% a cada 18 meses. O mesmo se aplicava aos produtos cuja manufatura foi mecanizada pela primeira Revolução Industrial. O preço dos tecidos de algodão caiu 90% nos 50 primeiros anos do século 18. Durante o mesmo período, a produção de tecidos de algodão foi multiplicada por 150, apenas na Grã-Bretanha.

Conforme aponta Drucker (2000), pode-se identificar que a indústria têxtil, como ocorre no filme, foi o primeiro segmento a sofrer a automação industrial. Conforme apontado por Marx:

O mais-valor relativo diz respeito à intensificação da mecanização da produção (industrial e agrícola) e, portanto, ao crescimento da produtividade que daí resulta. A automação é a sua tendência atual. Produzir o máximo de mercadorias pelo preço mais baixo, para extrair daí o máximo de lucro, é a tendência irresistível do capitalismo. Naturalmente, ela vem junto com uma exploração crescente da força de trabalho. (MARX, 2013, p. 41).

Ligado ao desenvolvimento da própria noção de cadeia de produção, a automação industrial foi pensada a partir de várias teorias de produção que visavam otimizar o tempo de trabalho para potencializar o resultado nas indústrias. Este fato culminou em um grande número de operários desempregados e posteriormente no aumento da oferta de tecidos e consequentemente a queda nos preços do produto.

O desenvolvimento histórico do trabalho como atividade consciente (embora subordinado ao processo de apropriação privada por uma classe social, dos resultados de sua produção posto em prática pela maioria dos membros de uma sociedade) foi, segundo Engels (2004), a principal causa do distanciamento entre humanos e outros seres vivos, uma vez que, como mero usuário dos recursos naturais, tornou-se dominante no meio em que vive. Isso significa que a forma como o ser humano se adapta ao meio ambiente é ativa, transformadora.

O trabalho, no modo de produção capitalista, embora seja ainda o núcleo que produz tudo o que é necessário à existência humana, como atividade social, ele perde, em tal sistema, toda a sua especificidade qualitativa, generalizando-se na forma de rotina e tarefas homogêneas, quantificadas por frações de tempo, impostas aos seres que atuam como meio de sobrevivência. Esta etapa gera, para a pequena parte da sociedade que possui os meios de produção, a possibilidade de lucro apenas com os resultados desse trabalho social.

Um ponto importante com relação à tecnologia, são as mudanças nas forças produtivas de trabalho.

O desenvolvimento das forças produtivas compreende, portanto, fenômenos históricos como o desenvolvimento da maquinaria e outras modificações do PROCESSO DE TRABALHO, a descoberta e exploração de novas fontes de energia e a educação do proletariado (BOTTOMORE, 2013, p.255)

As relações de produção são constituídas pela propriedade econômica das forças produtivas, pois o tempo de trabalho socialmente necessário modifica-se, o que, de acordo com Marx (2013), leva à relação de que quanto “[...] maior a força produtiva do trabalho, menor o tempo de trabalho requerido para produção de um artigo” (p. 118). As máquinas potencializam o trabalho humano empreendido na produção. Seu uso sob a acumulação de capital deve, portanto, “[...] baratear mercadorias e encurtar a parte da jornada de trabalho que o trabalhador necessita para si mesmo, a fim de prolongar a outra parte de sua jornada, que ele dá gratuitamente para o capitalista” (Id. Ibid., p. 445).

A mecanização interfere abruptamente na divisão social e técnica do processo de trabalho assumido por maquinário, ao longo das décadas, exigindo dos trabalhadores cada vez mais conhecimentos.

Em um sistema social onde a maioria das pessoas não precisa vender sua força de trabalho como mercadoria para ganhar a vida, o resultado seria a liberação do tempo livre e o aprimoramento das habilidades intelectuais (mesmo que voltadas para o trabalho). No modo de produção capitalista, com a crescente assimilação de tarefas pelas máquinas, a força de trabalho vai perdendo gradualmente seu valor, e o trabalhador é reduzido ao mero papel de apoio em um sistema integrado de máquinas.

De um lado, compreende-se que as relações de trabalho se transformam entre as duas classes que se evidenciam neste período como uma das principais características do modo de produção capitalista, deixando de lado as relações feudais entre servos, suseranos, vassalos e o clero com o poder enfático da igreja, em detrimento à dicotomia burguesia/proletariado.

De outro, aqueles que, respaldados na infraestrutura e na superestrutura, passam a acumular no processo da *mais valia*, maximizando o lucro advindo daqueles que nada mais têm do que suas forças de trabalho para a venda, sendo o princípio básico do que se entende por capitalismo: o acúmulo de riquezas pela parcela que detém os meios de produção, evidenciando a discrepância social e excludente provenientes de uma relação desigual.

3. AS TRANSFORMAÇÕES E A JORNADA DA PERSONAGEM E DO MUNDO.

O cinema de animação é uma categoria cinematográfica que rompe as barreiras tradicionais na medida em que extrapola características oriundas da percepção fantástica de mundo, abrindo caminhos a serem explorados por meio do racional e do não-racional na articulação de ideias. Ainda assim, a animação se ocupa de construção de atores como no cinema tradicional, com características e comportamentos encontrados na realidade empírica.

Os personagens criados no universo fantástico possuem um caráter do seu equivalente da vida real a partir da correspondência simbólica, numa aplicação rigorosa na criação de cada perfil. Ainda que estas criaturas não sejam nada mais nada menos que a imitação da própria realidade, são entidades gráficas concebidas em esboços de vários estilos, com contornos extrapolam a própria realidade (HALAS & MANVELL, 1979).

Pensa-se, portanto, que a concepção de personagem também se expande para a própria noção de ator, ainda que não exista a interpretação unilateral coordenado por um ser humano apenas, pois, o personagem “ator”, na animação, possui a capacidade de síntese. “Dentro dessa perspectiva, há que se considerar ainda que o ator não corresponde necessariamente a uma pessoa, mas a um conjunto de várias forças que trabalham para a construção do sistema de signos que correspondem à personagem” (CRESPO, 2008, 25).

As discussões abordadas são realizadas na perspectiva de que “Um personagem é uma obra de arte, uma metáfora para a natureza humana.” (McKee, 2012, p. 351). Ainda que se desenvolva uma relação com os personagens como se estes fossem reais, eles se apresentam de maneira superior a realidade, pois são compostos de aspectos claros e reconhecíveis, ao passo que “os humanos são difíceis de serem compreendidos, se não enigmáticos.” (McKee, 2012, p. 351).

O design dos personagens começa com o arranjo dos dois aspectos principais *Caracterização* e *Verdadeiro Personagem*. Repetindo: caracterização é a soma de todas as qualidades observáveis, uma combinação que faz do personagem único: aparência física e maneirismos, estilo de fala e gesticulação, sexualidade, idade, QI, profissão, personalidade, atitudes, valores, onde mora, como mora. O Verdadeiro Personagem se esconde atrás dessa máscara. Apesar dessa caracterização, no fundo do coração, quem é essa pessoa? Leal ou desleal? Honesta ou mentirosa? Amável ou cruel? Corajosa ou covarde? Generosa ou egoísta? Voluntariosa ou fraca? (McKee, 2012, p. 351).

Alê Abreu apresenta neste sentido, sua personagem, expressa por sua arte, representando a jornada de uma criança, seu menino, pelo mundo a procura do pai. Nessa busca, ao descobrir a natureza em transformação pelo homem, o Menino transforma-se a si mesmo e

reconhece o seu lugar social no mundo, pela exploração do seu trabalho. A experiência transforma o olhar, a percepção e o sentimento de pertencimento e, ao mesmo tempo, não-pertencimento a um sistema (capitalista), que divide a população e atua de forma ambígua, de modo a promover a opressão de determinadas classes sociais e a proteção e garantia de bem-estar social de outras.

Sobre a representação da criança e do seu olhar, por intermédio do cinema, Teixeira; Larrosa; Lopes (2014) afirmam:

O cinema abre-nos os olhos, os coloca na justa distância e os põe em movimento. Algumas vezes, faz isso enfocando seu objetivo sobre as crianças. Sobre seus gestos, sobre seus movimentos. Sobre sua quietude e sobre seu dinamismo. Sobre sua submissão e sobre sua indisciplina. Sobre suas palavras e sobre seus silêncios. Sobre sua liberdade e sobre seu abandono. Sobre sua fragilidade e sua força. Sobre sua inocência e sua perversão. Sobre sua vontade e sua fadiga, sobre seu desfalecimento. Sobre suas lutas, seus triunfos e suas derrotas. Sobre seu olhar fascinado, interrogativo, desejoso, distraído. O cinema olha a infância e nos ensina a olhá-la. (TEIXEIRA; LARROSA; LOPES, 2014, p.12).

O Menino e o Mundo é uma representação cabível na perspectiva dos autores, os quais não apenas falam do papel do cinema na ampliação do olhar e da percepção da infância como retratam suas adversidades. Abreu, ao escolher utilizar-se de uma narrativa sem falas, propicia ao espectador a imersão total no universo do Menino, transmitindo uma conexão com os sentimentos conflituosos da criança durante sua jornada de busca e descoberta. O espectador, assim como o próprio Menino, não entende os diálogos nas poucas vezes em que se apresentam pronunciados em uma língua que não existe, o português brasileiro falado de modo invertido e inarticulado. Verifica-se, que a infância se cala, sua expressão se dá por meio de gestos, e o que o cinema propicia na imagem desses gestos, aparentemente sem significado, é o silêncio que os norteiam (TEIXEIRA; LARROSA; LOPES, 2014).

O cinema não limita sua atuação somente a olhar às crianças, mas promove a tentativa de aproximar o espectador do olhar infantil, de inventar ou produzir este olhar. Por vezes, o cinema oportuniza uma visão e percepção de mundo sob a ótica da criança, como em *O Menino e o Mundo*, quando Abreu opta por utilizar a câmera na altura dos olhos de Cuca ou troca o enquadramento para que o espectador tenha um vislumbre exato do que a personagem está enxergando. “Somente o cinema é capaz de tal feito, na simplicidade de planos consecutivos: primeiro, uma criança que olha; logo, o que essa criança está olhando. E o silêncio que diz tudo” (TEIXEIRA; LARROSA; LOPES, 2014, p.15).

3.1. As transformações da personagem e do mundo

Brait (1985, p. 53) afirma que “Assim como não há cinema sem câmera, não há narrativa sem narrador.” Ainda que em *O Menino e o Mundo* não existam diálogos em uma língua conhecida, inferimos que o menino é o próprio *narrador em primeira pessoa*. Ele se torna a janela pela qual observamos a história. Como apontado por Brait:

A condução da narrativa por um narrador em primeira pessoa implica, necessariamente, a sua condição de personagem envolvida com os “acontecimentos” que estão sendo narrados. Por esse processo, os recursos selecionados pelo escritor para descrever, definir, construir os seres fictícios que dão a impressão de vida chegam diretamente ao leitor através de uma personagem. Vemos tudo através da perspectiva da personagem, que, arcando com a tarefa de “conhecer-se” e expressar esse conhecimento, conduz os traços e os atributos que a presentificam e presentificam as demais personagens. (BRAIT, 1985, p. 60 e 61).

Em *O Menino e o Mundo*, todos os acontecimentos se desenvolvem a partir da perspectiva de *cuca*, explicitando a forma como a narrativa é conduzida a partir do seu olhar sob os acontecimentos que o rodeiam.

Ao longo dos 80 minutos da película, fica claro o envolvimento de *Cuca*, seja ele enquanto Menino, Adolescente, Adulto (Homem Jovem) ou Idoso (Homem Velho), nos acontecimentos da narrativa, principalmente a partir da perspectiva de autoconhecimento – “conhecer-se” – quando à narrativa apresenta-se a partir de memórias e descobertas do próprio personagem, o Menino, conforme aponta Marinho:

[...] a função social da memória na velhice, implica num trabalho de seleção e reconstrução realizada pelo sujeito no presente, delimitado pelas relações sociais estabelecidas durante a sua vida. A memória dos velhos é portadora de um conjunto de referências sociais, que reforça as suas identidades. Recordar os conteúdos que estão guardados em suas memórias, possibilita reafirmar sua existência e reconhecer a si mesmo através das transformações vividas com a passagem do tempo, além de possibilitar a manutenção da memória coletiva. (MARINHO, 2016, p. 123).

Em síntese, a memória “[...] é o armazenamento e evocação de informação adquirida através de experiências; a aquisição de memórias denomina-se aprendizado. As experiências são aqueles pontos intangíveis que chamamos presente.” (IZQUIERDO, 1988, p. 89). É inviável pensar em memórias sem relacioná-la ao aprendizado e, conseqüentemente, a experiências.

Benjamin (1987, p.103) aponta que “Metade da arte narrativa está em evitar explicações”, pois assim o expectador “[...] é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação”, como acontece com as múltiplas interpretações possíveis ao analisarmos cada cena de *O Menino o Mundo*.

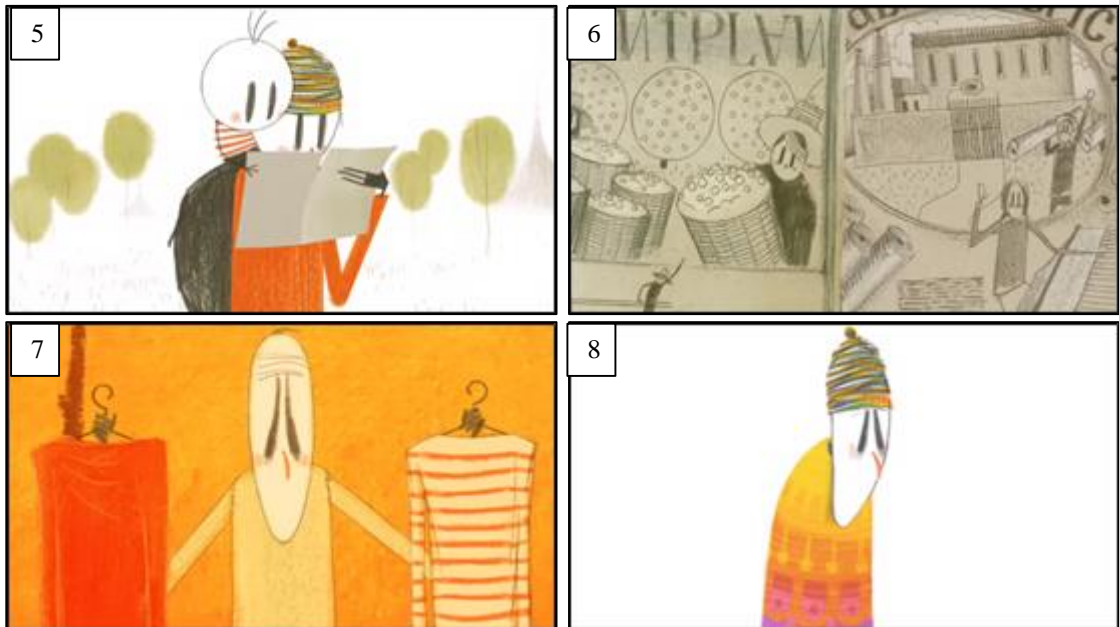
Agamben (2014, p. 62) aponta que “a partir do momento em que existe uma experiência, que existe uma infância do homem, cuja expropriação é o sujeito da linguagem, a linguagem coloca-se então como o lugar em que a experiência deve tornar-se verdade.” A partir de então, busca-se delinear um paralelo com a realidade de *O Menino e o Mundo*, onde o Menino também não possui a linguagem verbal para se apropriar devidamente das experiências. Como aponta Agamben (2014, p. 62): “Como infância do homem, a experiência é a simples diferença entre humano linguístico. Que o homem não seja sempre já falante, que ele tenha sido e seja ainda in-fante, isto é, a experiência”. A experiência vivenciada pelo Menino ao observar o mundo e suas relações de poder, transformam-no e o conduzem para a vida adulta indicando seu lugar no mundo e suas possibilidades. Corroborando esse posicionamento Brait aponta que

Quando a personagem expressa a si mesma, a narrativa pode assumir diversas formas: diário íntimo, romance epistolar, memórias, monólogo interior. Cada um desses discursos procura presentificar a personagem, expondo sua interioridade de forma a diminuir a distância entre o escrito e o “vivido”. (BRAIT, 1985, P. 61).

Conforme apontado pelo autor, a personagem ao buscar sua auto expressão, a narrativa assume a forma de memórias e passa a ser contada de forma não linear por meio de *flashback* das memórias de Cuca, o Menino. Ao longo do mosaico 11, observa-se a representação cronológica de desenvolvimento da personagem, assim como identifica-se apontamentos que levam a conclusão de que todas as personagens do longa-metragem (o Menino, o Adolescente, o Homem Jovem, e o Homem Velho) tratam-se da mesma personagem em diferentes momentos de sua trajetória de vida.

Mosaico 11: As transformações da personagem





Fonte frames 1 a 8: *O Menino e o Mundo* (2013), de Alê Abreu.

Legenda:

- 1 – O Menino;
- 2 – A despedida da Mãe já na Adolescência;
- 3- Adolescente abre o presente da Mãe e encontra um gorro;
- 4 – O Jovem trabalhando na Fábrica;
- 5 – O Jovem e o Menino comparam panfletos;
- 6 – Os panfletos;
- 7 – O Velho decidindo que camisa vestir;
- 8 – Velho trajando o poncho e gorro.

O mosaico 11 traz uma demonstração comparativa da jornada da personagem Cuca. No *frame* 1 tem-se a imagem do menino trajando camiseta listrada com tonalidade vermelha alaranjada com branco e bermuda preta e o cabelo com pequenos fios arrepiados.

No *frame* 2, nota-se a presença da Mãe, que novamente se despede (Figura 5, a Mãe se despedia do Pai, p. 28) em uma passagem de tempo, que se reflete apenas na imagem de Cuca, agora se encontrando, aparentemente, ao final da adolescência. A Mãe ainda traça as mesmas vestimentas que outrora usara na despedida do marido e a mesma “sombriinha” azul, se encontrando novamente em uma situação de despedida. O filho parte e ela o presenteia com um embrulho. A partir deste momento, Cuca se veste com camiseta de mangas cumpridas com tonalidades alaranjadas. Percebe-se que está mais alto e o cabelo mais volumoso. Em substituição à bermuda usada na infância, ele agora veste calças cumpridas de mesma cor.

No *frame* 3, durante a viagem de trem, Cuca abre o embrulho que recebeu de presente da Mãe, encontrando um gorro colorido. No *frame* 4 nota-se, novamente, uma passagem de tempo. Ele agora já usa o gorro colorido, com a mesma camisa alaranjada de mangas cumpridas.

Seu rosto está mais arredondado, o que denota um aspecto mais maduro. Agora trabalhando na fábrica de tecidos, tece secretamente na roda de fiar um poncho colorido, após o expediente.

Sobre a jornada de trabalho exaustiva que Cuca executava na fábrica de tecidos, Marx e Engels abordam que antagonicamente à ascensão da burguesia, isto é, do capital, surge o proletariado, tratando-se da classe dos trabalhadores modernos, que dependem do trabalho para sobreviver e, por sua vez, só recebem ofertas de emprego/trabalho se este favorecer o capital. Os trabalhadores, que são diariamente forçados a vender sua força de trabalho “[...] constituem uma mercadoria como outra qualquer, por isso exposta a todas as vicissitudes da concorrência, a todas as turbulências do mercado” (MARX, ENGELS, 2008, p.21). Corroborando esta abordagem Rezende aponta

O caráter da precarização do trabalho que surge com a nova face do capitalismo global, e destaca-se não apenas sua dimensão enquanto força de trabalho, como mercadoria, mas também seus aspectos que formam o homem que trabalha enquanto ser humano-genérico, capaz de dar respostas às engrenagens que mantêm o capital. A precarização do trabalho vai além do movimento de desconstrução da relação salarial, da perda da razão social do próprio trabalho, já que as mudanças na ordem de valores implicam na distorção ou perda de direitos e condições de execução do trabalho. (REZENDE, 2017, p. 45).

Essa questão de distorção/perda de direitos e condições de execução de jornada de trabalho persegue Cuca ao longo de toda sua jornada profissional, seja nas memórias de trabalho na fábrica de tecidos, seja nas passagens que seguem durante o fim da jornada de trabalho. Cuca, já envelhecido e doente, acaba sendo demitido da plantação de algodão. Fica notória a exploração sofrida por ele em detrimento ao seu bem-estar e saúde que servem ao enriquecimento da burguesia e a manutenção do capital, pela apropriação do produto da força de trabalho de Cuca, por seus patrões.

Cuca é quem nos conduz a essa jornada. Ainda que não tenha narrativa direta, o filme se arremete a um olhar narrador do Menino sobre os acontecimentos em seu microcosmo, que concomitantemente reflete a realidade de milhares de moradores do campo e da cidade que o rodeiam durante toda sua jornada.

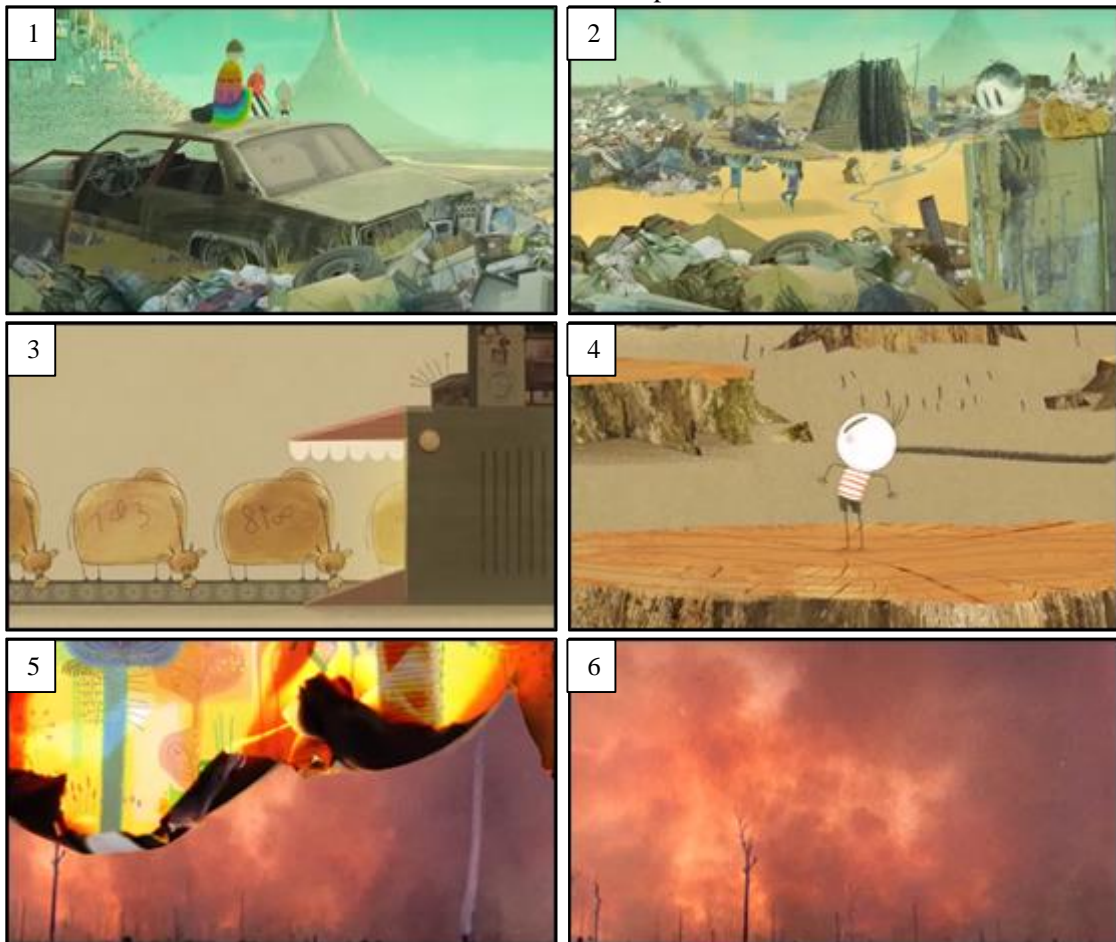
No *frame* 5, vê-se o Homem Velho analisando qual camisa vestir. Do lado esquerdo, há uma camisa alaranjada e do lado direito uma camisa branca com listras laranjas, ambas de mangas compridas. A camisa laranja é a mesma utilizada por Cuca ao deixar o campo na despedida da mãe e em suas aparições na periferia da cidade e na fábrica, já na vida adulta.

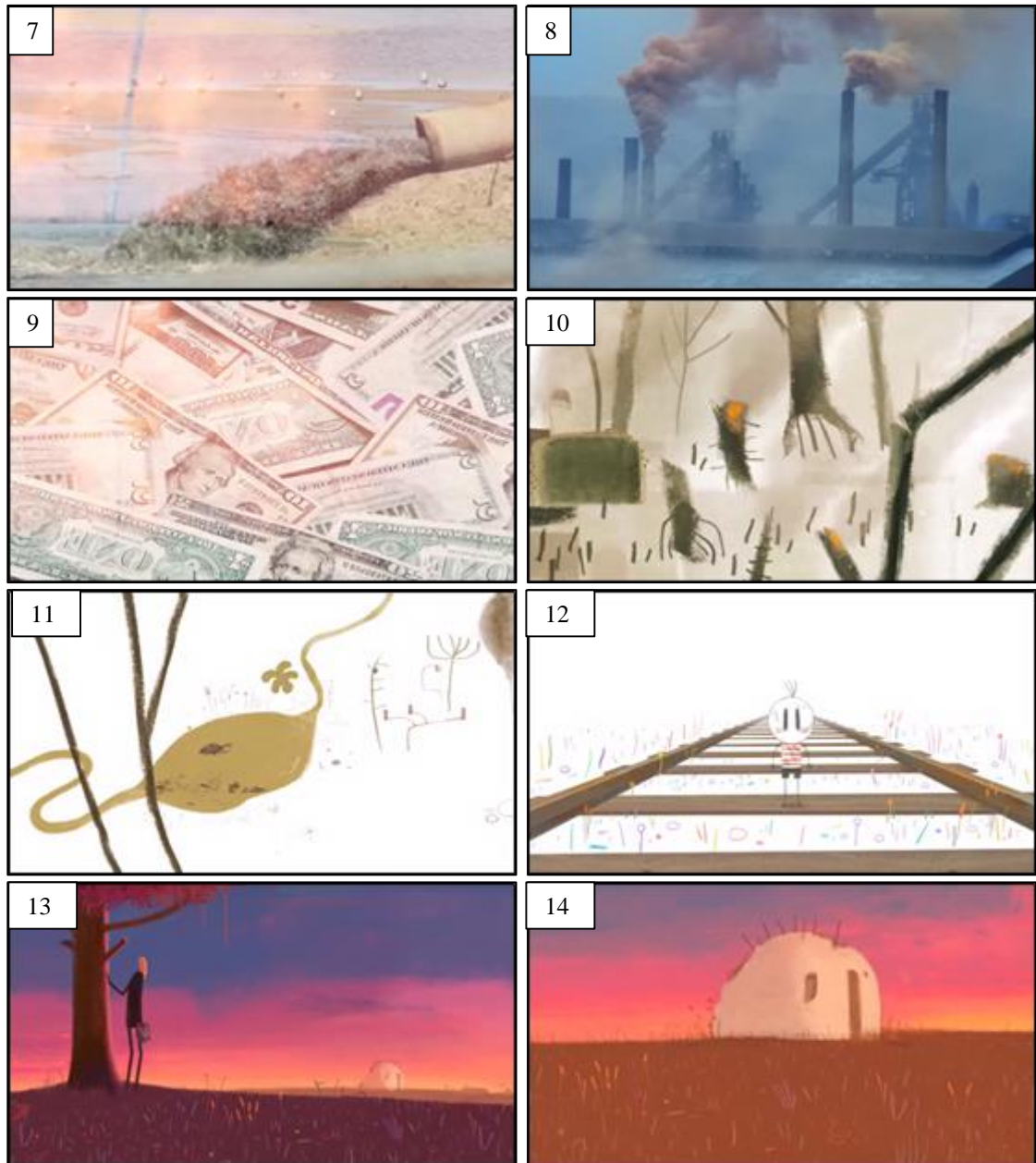
No *frame* 6, verifica-se o Homem Velho trajando o poncho colorido tecido na fábrica (*frame* 4) e o gorro colorido presenteado pela Mãe (*frame* 3), esclarecendo que ele, o Homem Velho, também é o Menino.

Cronologicamente, a película apresenta Cuca criança, morando no campo, e ao final de sua adolescência, deixando-o. Enquanto Homem Jovem, trabalha na fábrica de tecidos e mora na periferia da cidade grande. Já Homem Velho e adoecido, a trabalhar na plantação de algodão, é demitido pelo capataz e retorna à casa de sua infância/adolescência, no campo.

No mosaico 12, acompanha-se como o amadurecimento do olhar de Cuca, após sua jornada pelo mundo, propicia o surgimento de um novo olhar, uma nova compreensão de mundo e de si, ao observar o meio a sua volta, perceber e entender como essas mudanças estão intrinsecamente ligadas à ação do capital. O Menino adquire pela experiência, o entendimento do seu lugar no mundo: a periferia da cidade, a classe trabalhadora, a pobreza e o cansaço pelo trabalho explorado.

Mosaico 12: Um novo olhar para o mundo





Fonte frames 1 a 14: *O Menino e o Mundo* (2013), de Alê Abreu.

Legenda:

- 1 – O Jovem com a máscara usada na manifestação em suas mãos ao lado do menino contemplando a cidade ao longe sentados em sucatas no lixão;
- 2 – Crianças trabalham e brincam no lixão;
- 3 – Bovinos numerados são encaminhados a máquina de abate;
- 4 – O Menino observa o desmatamento;
- 5 – O fogo consome os desenhos na tela e transporta a imagem para o mundo real;
- 6 – Floresta em chamas;
- 7 – Poluição na praia;
- 8 – Fábrica expelindo gases poluentes pelas chaminés;
- 9 – Cédulas de dólares;
- 10 – Floresta em chamas na animação;
- 11 – O corpo d'água poluído;
- 12 – Menino assustado percorre o trilho de ferro;
- 13 – Homem Velho observa de longe sua casa;
- 14 – A casa do Menino após o regresso do Homem Velho.

O mosaico 12, aborda a mudança do ambiente pela perspectiva do olhar da criança, contudo, não mais ingênuo de Cuca. O *frame* 1 traz a personagem ao lado no Homem Jovem contemplando a cidade ao longe, no meio do “lixão”. A imagem remete ao resgate da pureza da infância na tentativa de encontrar beleza e propósito ainda que em meio ao caos.

No *frame* 2, observa-se crianças aparentemente brincando no “lixão”. Olhando atentamente, verifica-se que estão, na verdade, trabalhando, separando materiais recicláveis ou que podem ser vendidos por algum valor monetário.

A perspectiva do lixo urbano pode ser assimilada no longa em um processo verossímilante, pois está imbuída em uma relação que pode ser considerada como a necessidade de se verificar as perspectivas do saneamento básico. Este, divide-se em três: água tratada, esgoto tratado e destinação correta de resíduos sólidos. Nesse sentido, pensa-se as relações interligadas aos trabalhos pelos chamados “catadores” nestas localidades denominadas lixões ou aterros sanitários controlados, que permeiam discussões que concernem inclusive ao trabalho infantil e a precarização do trabalho da classe trabalhadora de maneira geral. Entretanto, esta situação que pode se estender a faixas etárias maiores, sobretudo devido ao fato da família, na maioria dos casos, não possuir um vínculo empregatício formal, não restando aos membros, outra alternativa. Considerando esta lógica, verifica-se que:

A possibilidade dos catadores ganharem mais que um salário mínimo nos lixões é um elemento que sinaliza para a precarização e para o baixo rendimento do trabalho formal em alguns setores, sobretudo naqueles em que os trabalhadores desempenham atividades tecnologicamente menos exigentes. Esse fato demonstra também o aviltamento do salário mínimo e a precariedade das condições de vida da classe trabalhadora assalariada. O baixo salário atinge de outras maneiras esse segmento da classe trabalhadora, obrigando muitos a terem dois empregos, forçando os aposentados a procurar outra atividade, obrigando famílias a ter no trabalho infantil uma forma de melhorar a renda. (GONÇALVES, 2006, p.74)

No *frame* 3, observa-se bovinos enumerados sendo encaminhados a uma máquina (abatedouro) que resultarão posteriormente em produtos embalados e processados. Nesse sentido, infere-se, portanto, a relação estabelecida entre a indústria da carne e as relações de uso e ocupação do solo, bem como dos recursos naturais de áreas não modificadas que se transformam paulatinamente em campo por meio de atividades agrícolas, como a pecuária intensiva e extensiva que exige, sobretudo, uma demanda de áreas desmatadas para a inserção de pastagens.

Este contexto se insere no Brasil a partir da denominada Revolução Verde, que intensifica o êxodo rural e transforma o país em urbano entre as décadas de 1950 e 1970. A Revolução Verde se expande no país com a promessa de transformação de trabalhos vinculados

ao campo, de erradicação da fome e dos aumentos dos fluxos produtivos, além da intensa busca de desenvolvimento do setor agrícola aos países em desenvolvimento. Neste momento, passa-se a delinear os estratégicos caminhos do agronegócio, enfatizando a difusão de tecnologias agrícolas que, buscam espaço no mercado de consumo como os fitossanitários e fertilizantes químicos, que viabilizam o aumento da produção, em uma relação de produtividade (LAZZARI; SOUZA, 2017).

Além disso, convém salientar a necessidade de uma demanda significativa de recursos hídricos em todo o processo que permeia a cadeia produtiva. Destaca-se, nessa perspectiva um conceito que emerge a partir do final do século XX pelo geógrafo Britânico Jhon Antony Allan que aborda a lógica do processo de “água virtual”, que se baseia na quantidade de água consumida de forma indireta, ou seja, aquela que não se compra fisicamente, que “não aparece” mas já vem imbuída¹⁶ no consumo exigido para a fabricação dos produtos, bem como o de “pegada hídrica”, que teoricamente seria o rastro deixado pelo seres humanos ao realizar o consumo de água de forma direta ou indireta. Discussões relacionadas a este processo, estão focalizadas em todo o globo.

O conceito de pegada hídrica está intimamente ligado ao conceito de água virtual. Água virtual é definido como o volume de água necessário para produzir um bem ou serviço. O conceito foi introduzido por Allan no início de 1990 (ALLAN, 1993, 1994) ao estudar a opção de importação de água virtual (em oposição à água real) como uma solução parcial para problemas de escassez de água no Oriente Médio. Allan elaborou a ideia de usar a importação virtual de água (vindo junto com as importações de alimentos) como uma ferramenta para liberar a pressão sobre os escassamente disponíveis recursos hídricos domésticos. A importação de água virtual torna-se, assim, uma fonte alternativa de água, próximo a fontes de água endógenas. Água virtual importada, portanto, também foi chamada ‘Água exógena’ (Haddadin, 2003). Ao avaliar a pegada hídrica de uma nação, é essencial quantificar os fluxos de água saindo e entrando no país. Se alguém usa os recursos hídricos domésticos como um ponto de partida para a avaliação da pegada hídrica de uma nação, deve-se subtrair os fluxos de água virtuais que saem do país e somam os fluxos de água virtuais que entram no país (HOEKSTRA, CHAPAGAIN, 2007, p.36).

A vista disso, o Brasil se destaca como um dos principais exportadores de água virtual do mundo. No Brasil, bem como em termos de média global, a utilização de água nos processos agrícolas é o mais irrestrito, representando cerca de 60% do consumo total. A expansão do setor agropecuário, sobretudo o que se destina a exportações, nem sempre acompanha uma redução significativa da eficácia do uso de água, o que infere que, se é o setor que mais consome água

¹⁶ Compreende-se imbuída neste contexto como aquilo que está incluso no processo.

no país, é também o setor que apresentou o maior aumento absoluto no volume total consumido (CARMO *et. al.* 2007).

No *frame* 4, o Menino observa o desmatamento espantado e tenta fugir. Mas logo a tela é consumida por chamas (*frame* 5) e a ficção cede espaço a imagens reais de queimadas (*frame* 6), poluição (*frames* 7 e 8) e dinheiro representados por dólares. Nos *frames* 9 e 10 imerge-se novamente na ficção e observa-se a floresta queimada ardendo em brasas e envolta em cinzas e fuligem.

Neste quesito, Alê Abreu utiliza o fogo também como instrumento narrativo. Atuando como ferramenta de transição da ficção para o mundo real, como afirmou em entrevista ao *Making of* do filme *O Menino e o Mundo*, em conversa com a coordenadora artística Priscila Kellen, para o canal de YouTube *Filme de Papel* (2015). Conforme transcrição a seguir:

Alê Abreu: — *Como passar aquela imagem de desenho para o vídeo sem ter uma ruptura óbvia?*

Priscila Kellen: — *E aí, a gente pensou em como fazer essa transição, como acontece se de repente o mundo real invade o universo em que o Cuca está. Com a floresta super lúdica, e aí, a gente pensou, que o fogo queimasse o desenho.*

Alê Abreu: — *E que a gente, coloque fogo de verdade em um cenário do filme que é feito de papel, que esse papel consumido pelo fogo sirva de cortina para a imagem de fundo do fogo do vídeo, então a gente rompe uma fábula, “o mundo invade o jardim”.*

O mundo que invade o jardim a que Alê se refere (*frames* 6, 7 e 8) dizem respeito a imagens documentais, reais, da ação humana sobre o ambiente natural a fim de se obter lucros representados pela imagem monetária a que se alude aos dólares do *frame* 9. Ainda neste sentido, a fábula cinematográfica de Abreu rompe-se pelo sentido do mundo real, ao se utilizar desse recurso.

As relações artísticas cinematográficas não foram apenas obrigadas a se transformar no sentido prático com relação à imposição da indústria. Este contexto explícito esconde algo mais íntimo. Indo na contramão de um contexto “subserviente”, o cinema necessitou contrariar o seu domínio. Seus procedimentos para a construção artística de suas produções, devem então contrariar a hegemonia. Perpassando por uma relação geral, compreende-se que os seus caminhos são intermitentes, não lineares. A fábula do cinema é uma fábula contraditada (RANCIÈRE, 2013).

Sobre as imagens reais apresentadas cabe ressaltar, que no Brasil, esta discussão acerca das queimadas e suas perspectivas, é contemporânea. Verifica-se um aumento vertiginoso nos focos de queimadas sobretudo no bioma Amazônia entre os anos de 2016 e 2019, com

destinação majoritariamente às vistas do agronegócio. Corroborando tal afirmação, podemos compreender que:

Entre 2016 e 2019, cerca de 64% em média dos focos de calor foram detectados em áreas recém-desmatadas ou já convertidas para uso agropecuário, sendo que 22% dos focos estavam diretamente relacionados a desmatamento recente [...] e 42% associados a manejo agropecuário [...]. Na média do período analisado, 36% dos focos de calor indicam incêndios florestais. (ALENCAR; RODRIGUES; CASTRO, 2020, p.6-7).

Esses contextos, levam à compreensão de que o desmatamento em áreas intocadas é intenso e esta expansão da fronteira agrícola se utiliza, sobretudo, para fins de exportação, e têm um peso significativo na lógica de apropriação pelo sistema capitalista de produção, que impulsiona, sobremaneira, as relações de poluição ambiental.

No *frame* 11 observa-se o mesmo corpo d'água¹⁷ do mosaico 1 (*frame* 3), que agora, com o passar do tempo e com o amadurecimento do olhar do Menino, se encontra poluído e a vegetação que o cercava e explodia vida em cores, agora encontra-se escura e morta.

Sob este aspecto, infere-se as relações expandidas pelas denominações vinculadas à preservação das matas ciliares que têm responsabilidade sob o contexto lógico da redução da lixiviação do solo e do assoreamento dos corpos d'água. A partir disso, pensa-se a respeito da necessidade de existência da mata ciliar ou mata de galeria, a depender do porte do recurso hídrico específico. No Brasil, elenca-se estas relações sobretudo no domínio morfoclimático do Cerrado. Observa-se como uma relação entre impactos e mitigações, sobretudo sob a lógica de que se observa no longa, que

As matas ciliares são de suma importância para a manutenção e qualidade dos recursos hídricos, para a retenção de sedimentos evitando o assoreamento nas margens dos rios, e servem de abrigo e fonte de alimentação para a fauna terrestre e aquática. A presença da vegetação ciliar influencia diretamente sob uma bacia hidrográfica, pois as suas funções e efeitos positivos refletem na boa qualidade de vida das populações e no equilíbrio do meio ambiente, no entanto, a sua preservação é um dos fatores primordiais. Os impactos causados nessas áreas estão relacionados principalmente com a urbanização, acúmulo de resíduos sólidos, o desmatamento, as queimadas, escassez da água, erosões e assoreamento, poluições de águas superficiais e subterrâneas. E para minimizar tais impactos deve ser feito primeiramente o sistema de educação ambiental para sensibilizar as pessoas que tendem a residir em tornos da vegetação ciliar, conseqüentemente a preservação com embasamento nas legislações pertinentes mantendo as matas ciliares intactas de ações humanas que venha comprometer sua estabilidade ecológica em seu entorno (CASTRO *et. al.*, 2017, p.2).

¹⁷ Corpo d'água: Denominação genérica para qualquer manancial hídrico; curso d'água, trecho de rio, reservatório artificial ou natural, lago, lagoa ou aquífero subterrâneo. *Sinônimo: Corpo Hídrico.* (MELO, 2008, p.22).

No *frame* 12, O Menino é apresentado sujo de fuligem e cansado, observando o mundo a sua volta em meio aos trilhos. Na sequência que se segue, ele corre ao encontro do Homem Velho que se encontra em baixo de uma árvore (*frame* 13) e desaparece quando avista, ao longe, a casa que morou durante a infância. No *frame* 14, fica perceptível a passagem de tempo, uma vez que a casa apresenta aspectos de abandono.

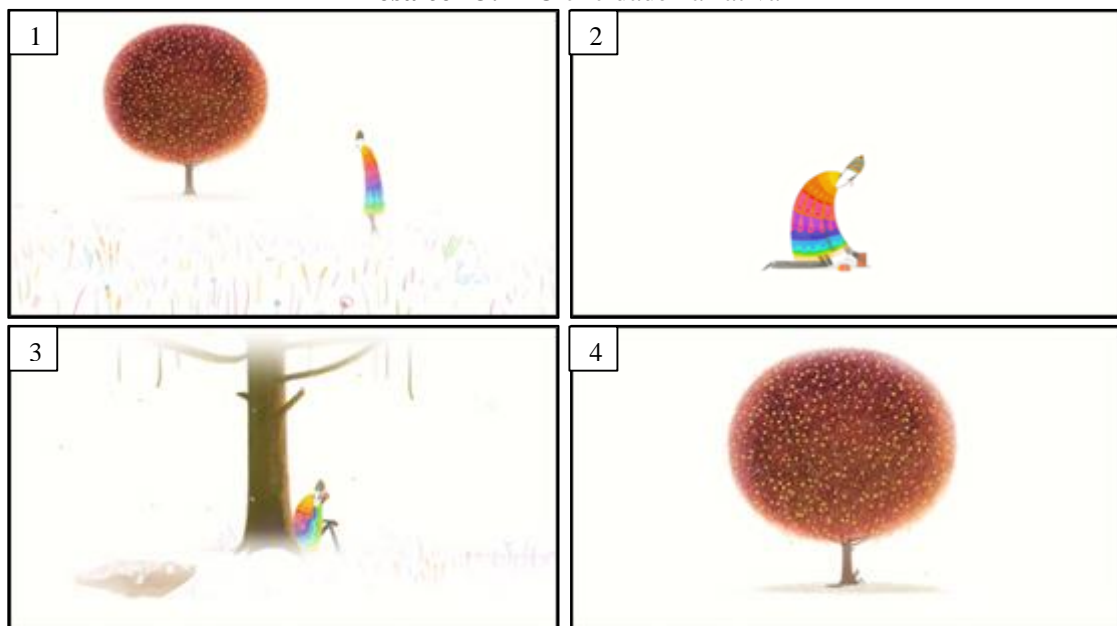
Abreu, nesta passagem, deixa clara suas inspirações no cinema de Tarkovski, ao evidenciar a ação do tempo e sua relação direta com as memórias de seu protagonista (Cuca). Conforme afirmou em entrevista concedida ao canal de *YouTube* da Fundação Bunge em 2014:

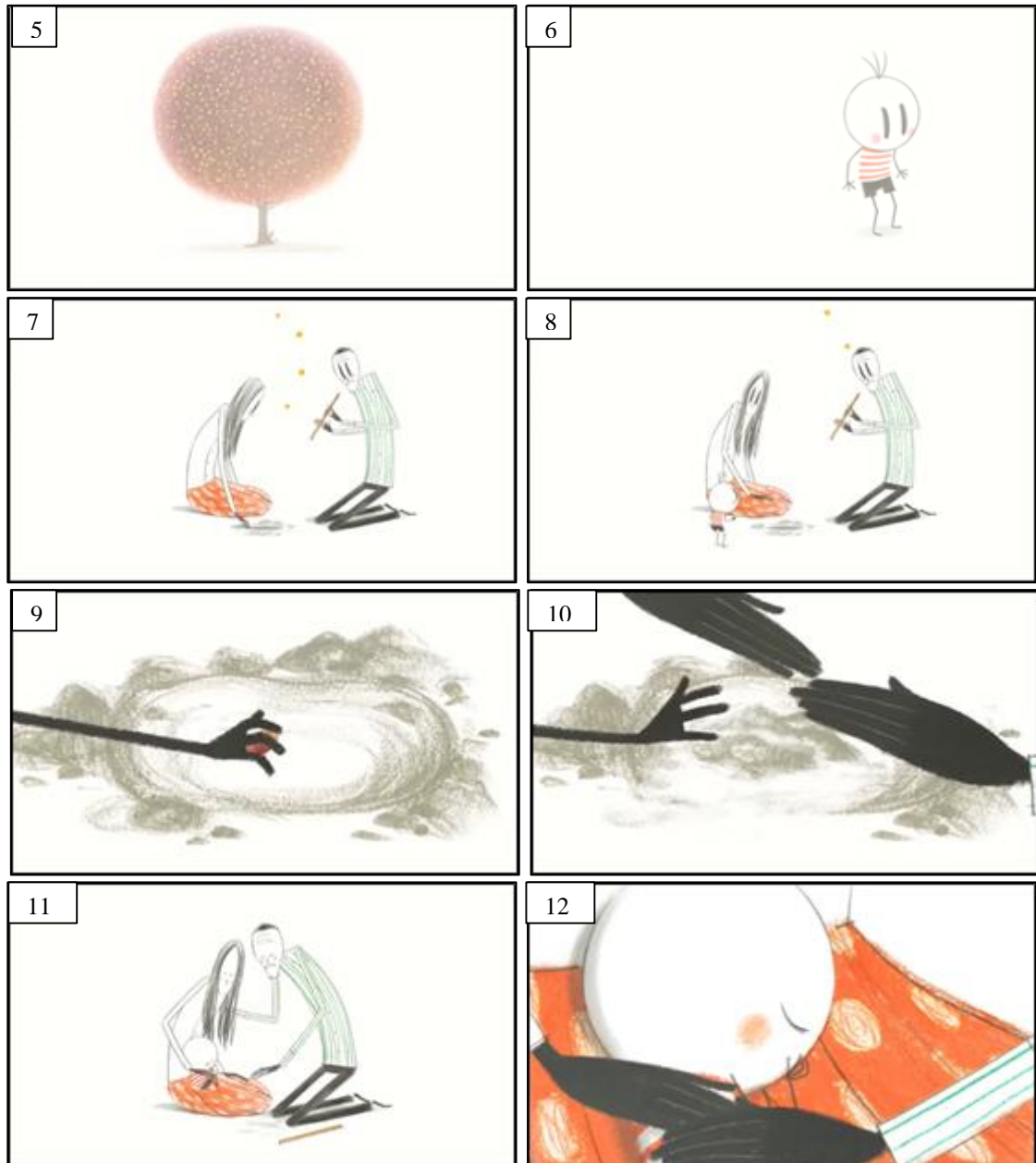
Tem um cineasta, o Tarkovski. Que, eu sinto, que ele, sempre me tocou muito e recentemente eu comecei a pesquisar muito a vida e a obra dele. Vi todos os filmes, li todos os livros dele, li o diário dele. Isso, assim, não tão recente, de uns 4 ou 5 anos para cá. E isso permeou a produção de *O Menino e o Mundo* a ponto de eu hoje tê-lo como influência no meu trabalho. (ABREU, 2014)

Quando o Menino desaparece ao mesmo tempo em que o Homem Velho visualiza ao longe sua casa de infância, fica estabelecida a relação afetiva da memória que acompanha Cuca enquanto Homem Velho. Esse Menino que ele era ao longo de sua infância, nunca o deixou mesmo quando ele deixa seu local de origem e parte do campo rumo à cidade, como ficou evidenciado no mosaico 11, quando se evidenciou a ordem cronológica dos acontecimentos narrados no filme.

No mosaico 13, aprofunda-se essa relação de tempo e memória ao passo em que se infere a ciclicidade narrativa do filme, quando notoriamente ela se encerra no mesmo ponto em que se inicia.

Mosaico 13: A Ciclicidade narrativa





Fonte frames 1 a 14: *O Menino e o Mundo* (2013), de Alê Abreu.

Legenda:

- 1 – Homem Velho caminha em direção a árvore;
- 2- Homem Velho desenterra lata;
- 3 – Homem Velho ouvindo música em baixo da árvore;
- 4 – Enquadramento do Homem Velho sentado em baixo da árvore;
- 5 – Arvore se dissipando;
- 6 – O Menino surgindo na tela;
- 7 – Os pais preparando o solo para plantio;
- 8 – O Menino se junta aos pais;
- 9 – O Menino deposita a semente no solo;
- 10 – A família enterra a semente;
- 11 – A família se abraça;
- 12 – *Close-up* na face do Menino aconchegado no colo da mãe.

No *frame* 1 do mosaico 13, identifica-se o Homem Velho caminhar em direção a uma árvore. Durante esse percurso, ele para ao avistar uma pedra e desenterra uma lata (colocada ali durante a sua infância (*frame* 2)).

No *frame* 3 observa-se o Homem Velho sentado, encostado na árvore e com a lata posicionada sobre os ouvidos. Na cena, é possível ouvir a melodia familiar que o pai tocava em sua flauta durante sua infância.

Nos *frames* 4 e 5, vê-se a mesma cena ao longe e posteriormente a árvore ficar transparente até desaparecer, dando lugar ao Menino, que aos poucos toma forma na tela (*frame* 6). A composição da cena remete ao conceito de tempo e memória abordados por Tarkovski, que afirma em sua obra literária *Esculpir o Tempo* que “O tempo e a memória incorporam-se numa só entidade; são como os dois lados de uma medalha. E por demais óbvio que, sem o Tempo, a memória também não pode existir.” (TARKOVSKI, 1998, p. 64). Ao reencontrar o objeto há muito deixado ali, Cuca imerge em suas lembranças, retornando no tempo de sua infância (*frames* 7 a 12).

Os pais aparecem em outro enquadramento, onde a Mãe está cavando um pequeno buraco com suas próprias mãos, enquanto o pai toca a sua flauta (*frame* 7). Cuca, ainda menino, se aproxima dos pais (*frame* 8) e deposita uma semente no pequeno buraco cavado por sua Mãe (*frame* 9). Em seguida aparecem 3 mãos (uma do menino, uma de sua mãe e outra de seu pai) enterrando a semente no pequeno buraco (*frame* 10). O plano se abre e observa-se a família abraçada (*frame* 11). O enquadramento dá *close-up* no rosto do Menino que está apoiado no colo da Mãe, protegido sob as mãos dos pais. O enquadramento vai fechando e dando *zoom* em uma das bolinhas da saia da mãe, próxima ao rosto de Cuca e uma explosão de cores e formas toma conta da tela novamente, encerrando o filme e evocando as mesmas formas e cores dos segundos iniciais do longa-metragem, quando estas mesmas formas coloridas se distanciam até se perceber a forma da pedra (a mesma que delimitava o local onde a lata estava escondida). Nesta perspectiva,

O método pelo qual o artista obriga o público a reconstruir o todo através das suas partes e a refletir, indo além daquilo que foi dito explicitamente, é o único capaz de colocar o público em igualdade de condições com o artista no processo de percepção do filme. E, na verdade, do ponto de vista do respeito mútuo, só esse tipo de reciprocidade é digno dos procedimentos artísticos. (TARKOVSKI, 1998, p. 18).

Ao deixar a interpretação de sua obra livre, Abreu coloca o público na condição de igualdade consigo mesmo. Quando concebeu o filme sem roteiro ou história pré-determinada,

Abreu conduziu sua narrativa de forma intuitiva, assim como a interpretação para os fatos e o enredo que dela decorrem.

Interpreta-se, deste modo, que toda narrativa decorre das memórias de Cuca já envelhecido ao se deparar com o local onde morou durante sua infância. Conforme aponta Tarkovski: “Como ser moral, o homem é dotado de memória, a qual lhe inculca um sentimento de insatisfação, tornando-o vulnerável e sujeito ao sofrimento” (TARKOVSKI, 1998, p. 65). Infere-se que Cuca, ao final da narrativa, já envelhecido, sofre ao constatar o tempo decorrido e o quanto ele o modificou, amadureceu seu olhar. D’Albuquerque menciona que a mensagem geral apresentada ao final do filme é positiva, ao afirmar que

O filme termina com uma mensagem otimista e nostálgica do núcleo família (reforçado pela imagem da árvore plantada por Cuca, ainda quando criança, com seus pais) e do círculo na roupa da mãe, que na medida em que se dá um close maior reaparecem as imagens circulares de Manalás/organismos celulares e o ponto roxo, fechando-se, assim, o ciclo da história, vida, da família e evolução da sociedade utópica. (D’ALBUQUERQUE, 2016, p. 92)

Mogadouro reafirma este posicionamento ao apontar que esta obra cinematográfica é “humanista e densa, que mostra a complexidade do mundo por meio de um desenho simples de menino. E essa simplicidade da essência permite que o filme faça uma forte comunicação com todo tipo de espectador” (MOGADOURO, 2014, p. 166).

Rompendo as barreiras cinematográficas, o filme produz uma conexão individual, atingindo a subjetividade de cada espectador, a partir do momento em que se pode obter diferentes interpretações para a mesma história apresentada na película. Cada espectador produz sua interpretação a partir de seus conhecimentos e vivências individuais que conduzem de forma direta ou indireta na construção de sentidos e experimentações do cinema enquanto arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa buscou problematizar o olhar da infância na perspectiva do cineasta Alê Abreu, na obra cinematográfica *O Menino e o Mundo*. Para tal, a metodologia utilizada não se limitou em fazer uma análise apenas do filme objeto fonte da pesquisa, mas foi necessário ampliar o conhecimento, ainda que breve, da filmografia de Abreu, para se compreender melhor a estilística e ambientação de sua arte. Neste sentido, através da decupagem de sua filmografia contextualizou-se a representação da criança, da sua subjetividade, do seu olhar e da mudança dele sobre si e o mundo a sua volta.

Partiu-se da premissa do cinema como arte e instrumento de denúncia, resistência e luta contra a indústria cinematográfica de massificação. Por meio da contextualização histórica apresentou-se a origem do cinema e do cinema de animação e sua introdução no Brasil, bem como, seu desenvolvimento ao longo do tempo, o que possibilitou o surgimento de novos mecanismos e ferramentas que facilitaram o processo de animação no cinema e impulsionaram sua ampliação e diversificação de estilo da cinematografia animada, como arte por excelência, visto que o produtor de animação além de compreender a linguagem do cinema, conhece também a linguagem das artes plásticas e da animação.

Através do aporte teórico acerca da análise fílmica realizou-se a caracterização da filmografia de Alê Abreu evidenciando as características comuns em suas obras que denotam seu estilo, sua marca, sua assinatura enquanto cineasta, utilizando-se também de transcrição e análises de entrevistas realizadas por Abreu.

A possibilidade de se fazer um cinema sem falas, como característica conspícua em uma película com mais de sessenta minutos, abre novos horizontes quanto as formas dadas ao cinema de animação, que permite transcender a experiência do expectador através do sensível. O longa-metragem também dá margem a discussões marxianas, destacando o capitalismo como “vilão”, representado pela figura da Águia como opressora, pairando, vigiando e reprimindo, a fim de controlar a conduta dos indivíduos na condição de proletários. Duelando constantemente com a “airgela” na linguagem invertida do filme traduzida para o português “alegria”, desta maneira evidencia-se a presença do capitalismo como antagonista a alegria/felicidade/bem estar do proletariado.

Dentro da perspectiva adotada inicialmente, os resultados foram alcançados, uma vez que, utilizando-se do mecanismo de mosaicos de *frames* na decomposição das cenas e a análise *frame a frame*, conseguiu-se contextualizar, cronologicamente, o enredo concebido pelo cineasta, resultando na compreensão de que Cuca, o Menino, é o Adolescente, o Homem Jovem e o Homem Velho, isto é, Cuca em suas diferentes etapas da vida. A representação da criança

no filme decorre das memórias de Cuca Idoso durante o regresso ao seu lar. A percepção de ciclicidade da narrativa e dos diferentes períodos abordados na película concretizasse apenas nos instantes finais da obra, no momento em que se entende que a jornada da personagem está representada em tempos diferentes, em sua infância, juventude e velhice, prospectadas pela personagem ao se deparar novamente com o ambiente em que cresceu e lhe foi tão familiar na infância.

Todo o desenvolvimento da personagem e suas fases foi permeada por uma discussão paralela, vinculada às Ciências Ambientais, ao mesmo tempo que, o olhar da criança amadurece e passa a compreender as modificações socioespaciais e socioambientais que o mundo a sua volta experimenta, incluindo impactos e mitigações.

Reitera-se que as abordagens trazidas na pesquisa não se limitam as propostas aqui abordadas, e que o objeto de estudo deste trabalho não é estanque, pois as tratativas que envolvem a temática podem suscitar novos caminhos interpretativos.

REFERÊNCIAS

- ABREU, A. **O Menino e o Mundo** - Entrevista com Alê Abreu. 2014. Vídeo (11min29) YouTube: Fundação Bunge. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Fw1XYkgfj8Q>>. Acesso em 10 de novembro de 2020.
- ABREU, A. **Entrevista com o animador e cineasta Alê Abreu** - Designbook Tok&Stok. 2016. Vídeo (5min35). Youtube: Tok&Stok. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=CA5XzEfM82w>>. Acesso em 10 de novembro de 2020.
- ABREU, A. Programa Pedro Alcântara - **Bate-papo com o cineasta Alê Abreu** - Parte I. 2016. Vídeo (12min41). Youtube: Pedro Alcântara. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KB7j2x7FkE0>>. Acesso em novembro de 2020.
- ABREU, A.; KELLEN, P. **O Menino e o Mundo- Making of Completo- PARTE 1** de 2. YouTube, 15 de agosto de 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tKwWkYL8aMs>>
- AGAMBEN, G. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Ed. da UFMG, 2014 3º reimpr.
- ALENCAR, A.; RODRIGUES, L. e CASTRO, I. **Amazônia em Chamas - o que queima, e onde**: nota técnica nº 5. Brasília: Instituto de Pesquisa Ambiental da Amazônia, 2020. Disponível em: <https://ipam.org.br/bibliotecas/amazonia-em-chamas-5-o-que-queima-e-onde/>. Acesso em 20 mai. 2021.
- ANENCY. Disponível em:<www.annecy.org/&sa=D&ust=1606926210196000&usg=AOvVaw0LJjORPNriyjFITbUDigko>. Acesso em novembro de 2020.
- ARIÈS, P. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: LTC, 2006.
- ASSIS, D. **'Garoto Cósmico' faz tributo à simplicidade, diz autor**. G1. 09/01/2008. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL252848-7086,00-GAROTO+COSMICO+FAZ+TRIBUTO+A+SIMPLICIDADE+DIZ+AUTOR.html>>. Acesso em janeiro de 2021.
- ATHAYDE, M. A. S. **Cinema de Animação no Brasil – História e Indústria Moderna**. Monografia (Trabalho de Conclusão do Curso de Comunicação Social, habilitação em Audiovisual. Universidade de Brasília, Brasília - DF, 2013.
- AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas - SP: Papyrus, 2003.
- AZENHA, A. **A indicação ao Oscar de O Menino e o Mundo e o ramo de animação no Brasil**. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sp/santos-regiao/blog/espaco-de-cinema/post/indicacao-ao-oscar-de-o-menino-e-o-mundo-e-o-ramo-de-animacao-no-brasil.html>>. Acesso em novembro de 2020.

- BAGLI, P. **Rural e urbano nos municípios de Presidente Prudente, Álvares Machado e Mirante do Paranapanema**: dos mitos pretéritos às recentes transformações. 2006. 207 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Estadual Paulista, Presidente Prudente.
- BATISTA, E. E. Complexidade das relações entre campo e cidade: perspectivas teóricas. **Revista Nera**, ano.18, n.29, 2015.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. 3º ed., Tradução: Sergio Paulo Rouanet São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BORDWELL, D. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Tradução: Luís Carlos Borges. Campinas - SP: editora da Unicamp, 2013
- BOTTOMORE, T. **Dicionário do pensamento Marxista**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- BRAIT, B. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985
- BRANDÃO, C. R. **“No rancho fundo”**: espaços e tempos no mundo rural. Uberlândia: EDUFU, 2009.
- BRASIL. Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior. **Conceituação**. Brasília, DF, 2010.
- BRASIL, **Presidência da República Casa Civil** Subchefia para Assuntos Jurídicos LEI Nº 8.069, DE 13 DE JULHO DE 1990. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18069.htm>. Acesso em 18 jan. 2021.
- CARLOS, A. F. A. **A cidade**. 9ª edição. São Paulo - SP: Contexto, 2020.
- CARNEIRO, M. J. **Ruralidade**: novas identidades em construção. Estudos, Sociedade e Agricultura, 11, p. 53-75, out. 1998.
- CASTRO, J. L. S.; FERNANDES, L. S.; FERREIRA, K. E. J.; TAVARES, M. S. A.; ANDRADE, J. B. L. **MATA CILIAR**: importância e funcionamento. VIII Congresso Brasileiro de Gestão Ambiental Campo Grande/MS, 2017. Disponível em: <http://www.ibeas.org.br/congresso/Trabalhos2017/XI-016.pdf> Acesso em 20 mai. 2021.
- COLI, J. **O que é arte**. Editora Brasiliense. 1ª edição E-book, 2017.
- CRESPO, D. R. V. **O Ator Digital**: Uma perspectiva de design de personagens. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Design). Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de Artes e Design, 2008.
- D’ALBUQUERQUE, E. S. O menino e o mundo: processos de significação e as unidades do simbolismo. **Revista Festim - Paradigmas Humanísticos**. Periódico anual. V3., Ed. 4. Natal: Lula Borges Imagem e som, 2016. p. 88-93.
- DAMAZIO, R. L. **O que é criança**. Brasiliense, 2017.

DRUCKER, P. O futuro já chegou. **Revista Exame**, v. 22, n. 03, 2000.

DUARTE, J. L. N. Trabalho produtivo e improdutivo na atualidade: particularidade do trabalho docente nas federais. **R. Katál**, Florianópolis, v.20, n.2, p. 291-299, maio/ago. 2017.

ENGELS, F. O papel do trabalho na transformação do macaco em homem. In: ANTUNES, Ricardo (Org.). **A Dialética do trabalho**. São Paulo: Expressão Popular, 2004.

FILME DE PAPEL, **Espantalho**. [s.d.] Disponível em: <<http://filmedepapel.blogspot.com/p/espantalho-1998-curta-metragem.html>> Acesso em novembro de 2020.

FILME DE PAPEL, **Garoto Cósmico**. [s.d.] Disponível em: <http://filmedepapel.blogspot.com/p/blog-page_10.html> Acesso em novembro de 2020.

FILME DE PAPEL, **O Menino e o Mundo**. [s.d.] Disponível em: <<http://filmedepapel.blogspot.com/p/blog-page.html>> Acesso em novembro de 2020.

FILME DE PAPEL, **Passo**. [s.d.] Disponível em: <<http://filmedepapel.blogspot.com/p/passo-2007-curta-metragem.html>> Acesso em novembro de 2020.

FILME DE PAPEL, **Sírius**. [s.d.] Disponível em: <<http://filmedepapel.blogspot.com/p/sirius-1993-curta-metragem.html>> Acesso em novembro de 2020.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir: história da violência nas prisões**. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

FOUCAULT, M. **O sujeito e o poder**. In: Hubert L. Dreyfus e Paul Rabinow, Org.1995. Uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Traduzido do Francês Vera Porto Carrero. São Paulo: Forense Universitária, 1995.

FRANKL, V. **Fundamentos y aplicaciones de la Logoterapia**. Herder Editorial, 2012.

GONÇALVES, M. A. **O trabalho no lixo**. Presidente Prudente: FCT, UNESP, 2005. 307 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Estadual Paulista, 2006.

HALAS, J.; MANVELL, R. **A técnica da animação cinematográfica**. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro - RJ: Civilização brasileira, 1979.

HOEKSTRA, A.Y., Chapagain, A.K. Water footprints of nations: Water use by people as a function of their consumption pattern. **Water Resour Manage** 21, 35–48 (2007). <https://doi.org/10.1007/s11269-006-9039-x>.

IZQUIERDO, I. Memórias. **Estudos Avançados** [online]. 1989, v. 3, n. 6 [Acessado 29 Julho 2021], pp. 89-112. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-40141989000200006>>. Epub 22 Mar 2006. ISSN 1806-9592. <https://doi.org/10.1590/S0103-40141989000200006>.

KOHAN, O. W. **Pesquisa em educação**. São Paulo, v.29, n.1, p.11-26, jan./jun.2003.

LAJOLO, M. Infância de papel e tinta. In: FREITAS, M. C. (Org.). **História social da infância no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2006.

LAZZARI, F. M. ; SOUZA, A. S. **REVOLUÇÃO VERDE: Impactos sobre os Conhecimentos Tradicionais**. 2017. Disponível em:
<<http://coral.ufsm.br/congressodireito/anais/2017/4-3.pdf>>.

LIMA, S. M. S. A. et al. A relação entre as áreas urbana e rural em cidades contemporâneas: Estudo em Teresina, Piauí, Brasil. **Revista Espaço**, v. 38, n. 24, 2017. Disponível em:
<<http://www.revistaespacios.com/a17v38n24/a17v38n24p32.pdf>>. Acesso em 15 jan. 2021.

MARINHO, M. S. Memória e envelhecimento: uma breve reflexão sobre a função da memória na velhice. **Revista Espaço Acadêmico**, v. 15, n. 178, p. 115-124, 18 fev. 2016.

MARX, K. **O Capital: crítica da economia política**. Tradução: Rubens Enderle São Paulo: Boitempo, 2013.

MARX, K. ENGELS, F. **Manifesto do Partido Comunista**. 1ed., 67p., São Paulo Expressão Popular, 2008.

MASCARELLO, F. (Org.). **História do cinema mundial**. 2ª edição. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

McKee, R. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Tradução: Chico Marés Curitiba: Arte e Letra, 2012.

MELLO, M. M. ; SANTOS, J. D. Infância, loucura e alteridade: a criança em devir. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 30, n. 3, p. 314-321, 2018.

MELO, C. I. P., et al. **Glossário de termos relacionados à gestão de recursos hídricos**. Publicação específica para a I Oficina do Sistema Estadual de Informações sobre Recursos Hídricos, 2008.

MOGADOURO, C. de A. (2014). O Menino e o Mundo – O simples e o complexo na mesma obra. **Comunicação & Educação**, 19(2), 161-166. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v19i2p161-166>

MORENO, A. **A experiência brasileira no cinema de animação**. Rio de Janeiro: Editora Artenova S. A. 1978.

OLIVEIRA, A. U. Agricultura e Indústria no Brasil. **Campo-Território: Revista de Geografia Agrária**, v. 5, n. 10, 8 set. 2010.

PAGANINI, J. ; PEREIRA, J. **A cidadania participativa exercida pela criança e pelo adolescente no Brasil: breves reflexões teóricas**. Seminário Nacional Demandas Sociais e Políticas Públicas na Sociedade Contemporânea, 2018.

PLATÃO. **As leis, ou da legislação e epinomis**. Tradução: Edson Bini. 2. ed. Bauru-SP: Edipro, 2010.

PONTE, K. F. (Re) Pensando o Conceito do Rural. **Revista nera**, ano.7, n.4, janeiro/julho de 2004. Disponível em: <http://www2.fct.unesp.br/nera/revistas/04/02_Karina.pdf>. Acesso em 18 jan. 2021.

PRADE, P., **Espantinho**. [s.d.] Disponível em: <<http://priscilaprade.com.br/audiovisual/>> Acesso em novembro de 2020.

PRESSE, F. **Conheça a origem do Oscar, o prêmio mais cobiçado do cinema**. 2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/oscar/2012/noticia/2012/02/conheca-origem-do-oscar-premio-mais-cobicado-do-cinema_2.html>. Acesso em novembro de 2020.

RANCIÈRE, J. **A fábula cinematográfica/Jacques Rancière**; tradução Christian Pierre Kasper– Campinas, SP: Papyrus, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha da sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Neto, 2ª edição, São Paulo: EXO Experimental Org., Editora 34, 2009.

REZENDE, J. A. **Ginástica laboral: uma análise do ambiente de trabalho enquanto espaço de saúde e produtividade no setor sucroenergético na Microrregião Geográfica de Ituiutaba (MG)**. 2017. 130 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Federal de Uberlândia, Ituiutaba, 2017.

SAETA, B. R. P. História da criança e do adolescente no Brasil. **VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais**. Coimbra, Set. p.1-12, 2004.

SCHNEIDER, C; HERZOG, V. O Menino e o Mundo: quando o filme de animação emerge da poética do gesto entre o visual e o audiovisual. **ORSON - Revista do CAU - Cursos de cinema e audiovisual e cinema de animação da UFPel**. Edição 6, 2014. p. 142 - 153.

SIMIS, A. **Estado e cinema no Brasil**. 1ª edição. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

SOARES, M. B. O campo e a cidade na história e na literatura (Raymond Williams) e uma possível aproximação ao regionalismo gaúcho. **REVELLI – Revista de Educação, Linguagem e Literatura da UEG-Inhumas**, – v. 3, n.1–março de 2011.

VANOYE, F. e GALIOT-LETÈ, A. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller, v. 5 , Campinas: Papyrus, 1994.

WEINMANN, A. O. **Infância: um dos nomes da não razão**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.

WERNER, J. **Ensaio sobre arte e estética**. 1ª edição. Londrina: Canvas Desing, 2012.

WILLIAMS, R. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. Tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Filmografia

Espantinho. Direção: Alê Abreu. Brasil, 1998. 10 min. e 2 seg.

Garoto Cósmico. Direção: Alê Abreu. Brasil, 2007. 76 min.

O menino e o Mundo. Direção: Alê Abreu. Brasil, 2014. 80 min.

Passo. Direção: Alê Abreu. Brasil, 2007. 3 min. e 40 seg.

Sirius. Direção: Alê Abreu. Brasil, 1993. 12 min. e 23 seg.