



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE ARTES

CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**O potencial da trilha musical na narrativa de uma obra cinematográfica: uma análise do
tema *Airgela* na animação *O menino e o mundo***

Uberlândia, outubro de 2024

THAYNARA MARTINS MARÇAL

O potencial da trilha musical na narrativa de uma obra cinematográfica: uma análise do tema *Airgela* na animação *O menino e o mundo*

Monografia apresentada em cumprimento à avaliação da disciplina Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), do Curso de Graduação em Música, da Universidade Federal de Uberlândia, sob orientação do Professor Doutor Daniel Luís Barreiro.

Uberlândia, outubro de 2024

AGRADECIMENTOS

À minha família, especialmente aos meus pais, Patricia e Edimar, e ao meu avô, Lázaro, por seu amor, incentivo e apoio incondicional. Muito obrigada por acreditarem em mim e no meu potencial e por sempre fazerem o possível e o impossível para que eu consiga realizar os meus sonhos.

Aos meus irmãos, Mayara e Kauã, por terem feito eu me apaixonar pelo universo cinematográfico e me ajudarem a escolher o tema desta pesquisa.

Aos meus primos e amigos, que estiveram ao meu lado, me fizeram dar ótimas gargalhadas durante todo o processo de desenvolvimento deste trabalho e me trouxeram paz e tranquilidade, até mesmo sem saber.

Aos professores pelos quais passei durante toda a minha jornada, nada disso seria possível sem vocês.

Ao Conservatório Estadual de Música Renato Frateschi (Uberaba), ambiente que me fez perceber que quero viver de e para a música.

Aos compositores da trilha sonora da animação *O menino e o mundo*, – Gustavo Kurlat e Ruben Feffer –, que me deram o privilégio de ter uma entrevista com eles e enriqueceram muito o trabalho desta pesquisa.

Aos professores da banca desta pesquisa, – Daniel Lovisi e Gabriel Rimoldi –, que se dispuseram com muita vontade e foram essenciais para a minha formação como musicista.

Ao meu orientador, professor Daniel Barreiro, por seu ótimo trabalho, sua paciência, atenção, cuidado e seus ensinamentos.

E à Universidade Federal de Uberlândia, por me proporcionar tantos momentos de aprendizado, risadas e experiências que serão levados para sempre comigo.

RESUMO

Este trabalho aborda a trilha musical do filme de longa-metragem animado brasileiro *O menino e o mundo* (2013) através da análise musical do tema mais recorrente desta obra cinematográfica, intitulado *Airgela*. Esta música ocorre com diferentes versões ao longo do filme e acompanha a caminhada do personagem principal da trama durante toda a história. Na pesquisa, procurou-se explorar e compreender as variações do tema musical *Airgela* e sua relação com os elementos imagéticos e narrativos do filme. Para isso, a pesquisa começa com considerações sobre a música no cinema e a trilha musical do filme *O menino e o mundo*. Em seguida, tem-se trechos de uma entrevista realizada com os compositores desta animação – Gustavo Kurlat e Ruben Feffer, o que oferece interessantes informações sobre o processo de composição da música do filme. Subsequentemente, encontra-se a análise musical das aparições do tema musical *Airgela* no filme, em que elementos melódicos, rítmicos e harmônicos são evidenciados.

Palavras-chave: Música em filme de animação; Trilha musical; Análise musical.

ABSTRACT

This work examines the musical soundtrack of the Brazilian animated feature film *O Menino e o Mundo* (2013) through a musical analysis of its most recurring theme, entitled *Airgela*. Present in different versions throughout the film, this theme accompanies the protagonist's journey throughout the story. The study aims to explore and understand the transformations of the musical theme *Airgela* and its interplay with the film's visual and narrative elements. The research begins with a discussion of the role of music in cinema, followed by an overview of the soundtrack of *O Menino e o Mundo*. It includes selected excerpts from an interview with the composers of the soundtrack, Gustavo Kurlat and Ruben Feffer, which provides insights into their compositional process. Finally, we present a musical analysis of the different appearances of the musical theme *Airgela*, highlighting its melodic, rhythmic, and harmonic characteristics.

Keywords: Music in animated film; Music score; Music analysis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Representação gráfica das grandes seções da animação <i>O menino e o mundo</i>	27;28
Figura 2 - Representação gráfica das aparições do tema musical <i>Airgela</i> na animação <i>O menino e o mundo</i>	29
Figura 3 – Representação gráfica das variações do tema musical <i>Airgela</i> na animação <i>O menino e o mundo</i>	30
Figura 4 – Transcrição da aparição nº 1 do tema musical <i>Airgela</i> (p. 1).....	32
Figura 5 – Transcrição da aparição nº 1 do tema musical <i>Airgela</i> (p. 2).....	33
Figura 6 - Linha do chinelofone da aparição nº 4 do tema musical <i>Airgela</i>	37
Figura 7 – Transcrição da aparição nº 4 do tema musical <i>Airgela</i> (p. 1).....	39
Figura 8 - Transcrição da aparição nº 4 do tema musical <i>Airgela</i> (p. 2)	39
Figura 9 – Transcrição da aparição nº 5 do tema musical <i>Airgela</i>	42
Figura 10 – Transcrição da aparição nº 6 tema musical <i>Airgela</i>	43
Figura 11 – Transcrição da aparição nº 7 do tema musical <i>Airgela</i>	45
Figura 12 – Transcrição da aparição nº 9 do tema musical <i>Airgela</i> (p. 1).....	47
Figura 13 – Transcrição da aparição nº 9 do tema musical <i>Airgela</i> (p. 2).....	48
Figura 14 – Transcrição da aparição nº 9 do tema musical <i>Airgela</i> (p. 3).....	49
Figura 15 – Transcrição da aparição nº 9 do tema musical <i>Airgela</i> (p. 4).....	50
Figura 16 – Transcrição da aparição nº 9 do tema musical <i>Airgela</i> (p. 5).....	51
Figura 17 – Transcrição da aparição nº 9 do tema musical <i>Airgela</i> (p. 6).....	52
Figura 18 – Transcrição da aparição nº 9 do tema musical <i>Airgela</i> (p. 7).....	53

Figura 19 – Transcrição da aparição nº 9 do tema musical <i>Airgela</i> (p. 8).....	54
Figura 20 – Letra do refrão do tema musical <i>Airgela</i>	55
Figura 21 – Transcrição da aparição nº 10 do tema musical <i>Airgela</i>	57
Figura 22 – Transcrição da aparição nº 11 do tema musical <i>Airgela</i> (p. 1).....	59
Figura 23 – Transcrição da aparição nº 11 do tema musical <i>Airgela</i> (p. 2).....	60
Figura 24 – Transcrição da aparição nº 11 do tema musical <i>Airgela</i> (p. 3).....	61
Figura 25 – Transcrição da aparição nº 11 do tema musical <i>Airgela</i> (p. 4).....	62
Figura 26 – Transcrição da aparição nº 11 do tema musical <i>Airgela</i> (p. 5).....	63
Figura 27 – Letra da música <i>Airgela</i> completa.....	64

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
CAPÍTULO 1 - CONSIDERAÇÕES SOBRE A MÚSICA NO CINEMA E A TRILHA MUSICAL DO FILME O MENINO E O MUNDO.....	8
1.1. Breves apontamentos sobre a música no cinema.....	8
1.2. O cinema no Brasil	10
1.3. O cinema animado	12
1.4. O cinema animado no Brasil	13
1.5. A animação <i>O menino e o mundo</i>	14
1.6. A música na animação <i>O menino e o mundo</i>	15
CAPÍTULO 2 – PONDERAÇÕES SOBRE A ENTREVISTA COM OS COMPOSITORES DA TRILHA SONORA DA ANIMAÇÃO <i>O MENINO E O MUNDO</i>.....	18
CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DO TEMA MUSICAL <i>AIRGELA</i> NA TRILHA DA ANIMAÇÃO <i>O MENINO E O MUNDO</i>	28
3.1. O tema musical <i>Airgela</i>	28
3.2. Análise das aparições do tema musical <i>Airgela</i> na animação <i>O menino e o mundo</i>	31
3.2.1. Aparição nº 1	31
3.2.2. Aparição nº 4	38
3.2.3. Aparição nº 5	41
3.2.4. Aparição nº 6	43
3.2.5. Aparição nº 7	44
3.2.6. Aparição nº 9	46
3.2.7. Aparição nº 10	56
3.2.8. Aparição nº 11	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	69
BIBLIOGRAFIA	71
REFERÊNCIA FÍLMICA	74

INTRODUÇÃO

Considera-se que a música possui um grande potencial sensibilizador e, por isso, tornou-se ferramenta essencial na comunicação, na construção de diversas identidades e em praticamente todas as tradições culturais. Sendo assim, a música tem grande importância na formação do ser humano e é considerada uma forma de expressão valiosa da humanidade. O cinema, assim como a música, também possui um enorme potencial sensibilizador e é uma prática artística e social que pode ajudar na formação cultural e educacional, na promoção de diversidade, além de explorar, por exemplo, a identidade cultural das mais variadas regiões e sociedades do mundo, ser uma ferramenta de reflexão social e uma atividade de lazer.

Atualmente, cada vez mais o consumo de música se dá através de meios audiovisuais, visto que a televisão e, posteriormente, a internet, aumentaram a importância da imagem no consumo da música. Desde o início do cinema sonoro, a música desempenhou um papel imprescindível na narrativa fílmica, sendo impossível dissociar ou trocar a trilha musical de um filme sem provocar uma alteração na formação do sentido da narrativa. A trilha musical é parte fundamental de uma obra cinematográfica, e ajuda a guiar a história de um filme.

Para este trabalho de pesquisa, intitulado “O potencial da trilha musical na narrativa de uma obra cinematográfica: uma análise do tema *Airgela* na animação *O menino e o mundo*”, buscou-se responder a seguinte pergunta: de que forma o tema musical *Airgela* e suas variações compõe a trajetória do personagem principal da trama? Este filme é uma obra de animação brasileira, do diretor Alê Abreu, que teve sua estreia em 2013 no *Festival de Animação de Ottawa*, no Canadá, e, em 2014, nos cinemas brasileiros.

Sendo assim, o objetivo geral desta pesquisa foi entender como o tema musical *Airgela* do filme *O menino e o mundo* é capaz de potencializar a história e o que ele representa dentro desta obra. Neste sentido, os objetivos específicos foram: compreender a relação entre a imagem e a trilha musical na obra *O menino e o mundo*; analisar o tema musical *Airgela* e suas recorrências ao longo da história; entender de que forma as recorrências e variações do tema musical *Airgela* representam as mudanças que o próprio personagem vivencia ao longo da trama.

A intenção em realizar essa pesquisa partiu de um interesse pessoal sobre as obras cinematográficas e as trilhas musicais dos filmes, especificamente. Houve também o interesse particular em abordar um filme brasileiro, considerando a importância cultural do nosso país e a necessidade de valorizá-la. Embora o filme *O menino e o mundo* seja bastante renomado, muitos brasileiros ainda não o conhecem. Trata-se de uma animação que traz críticas a diversos

pontos da nossa sociedade que precisam ser melhorados, de uma maneira muito sutil. Ademais, nesta obra, pode-se perceber claramente o potencial que a trilha musical pode desempenhar dentro de um filme, visto que a animação é composta quase que inteiramente por música, sem uma fala inteligível.

Diversas pesquisas vêm sendo realizadas com o intuito de estudar e compreender a função que a trilha musical pode desempenhar em obras cinematográficas. Contudo, esse campo ainda é pouco pesquisado no contexto do cinema brasileiro, principalmente no âmbito do cinema de animação. Até o momento, existem dois trabalhos em formato de artigo que tratam sobre a música do filme *O menino e o mundo*, são eles: “Som e cor na animação *O menino e o mundo*” (2017) e “Construindo mundos com o som: uma análise da construção sonora no filme *O Menino e o Mundo*” (2023). Esses dois artigos, embora muito enriquecedores, abordam questões gerais sobre a trilha musical deste longa. Sendo assim, não há análises específicas e detalhadas de cada tema e dos sentidos que eles podem adquirir dentro da animação. Dessa forma, acredito que esta pesquisa poderá ajudar e ser uma referência para as pessoas que estudam a música no cinema brasileiro e querem conhecer e se aprofundar mais na trilha musical da animação *O menino e o mundo*.

Os passos metodológicos foram iniciados com uma revisão bibliográfica de estudos que envolvem a música no cinema e, posteriormente, a música no cinema de animação. Além disso, a revisão bibliográfica também abrangeu mais especificadamente o cinema no Brasil e as músicas nos filmes de animação brasileiros. Em um segundo momento, o filme *O menino e o mundo* foi assistido diversas vezes, a fim de transcrever as aparições do tema musical *Airgela* para, em seguida, realizar uma análise musical dessas aparições relacionando os aspectos musicais e imagéticos. Por último, foi feita uma entrevista com os compositores da trilha sonora desta obra cinematográfica – Ruben Feffer e Gustavo Kurlat – para que o trabalho dessa pesquisa pudesse ficar ainda mais completo. A partir da entrevista, foi possível fazer novas considerações sobre as análises das aparições do tema musical *Airgela*, complementando-as com as ideias dos compositores.

Para isso, esta monografia foi dividida em três capítulos: 1 – Considerações sobre a música no cinema e a trilha musical do filme *O menino e o mundo*; 2 – Ponderações sobre a entrevista com os compositores da animação *O menino e o mundo*; 3 – Análise da trilha musical da animação *O menino e o mundo*. Esses três capítulos foram divididos em subtópicos para que cada aspecto desenvolvido durante a pesquisa pudesse ser abordado da melhor maneira possível.

CAPÍTULO 1 – CONSIDERAÇÕES SOBRE A MÚSICA NO CINEMA E A TRILHA MUSICAL DO FILME *O MENINO E O MUNDO*

1.1. Breves apontamentos sobre a música no cinema

Nos dias atuais, cada vez mais o consumo de música se dá através de meios audiovisuais, em parte porque a internet aumentou a importância da imagem no consumo da música. Contudo, a relação imagem-som remete-nos a momentos mais antigos da história. Na tradição dramática e musical da cultura ocidental são muitas as manifestações nas quais a música é combinada com a fala, com a estrutura dramática, com o gesto, com a ação e com o movimento, conforme exposto por Ney Carrasco no livro *Sygyrhonos: a formação da poética musical do cinema* (2003).

A música estava presente desde o surgimento do cinema – mesmo no chamado “cinema mudo” que precedeu o surgimento da banda sonora – ainda que não houvesse sincronização entre o som e a imagem. No livro *A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema* (2012), Tony Berchmans escreve que “o nascimento da música de cinema confunde-se com a própria história do cinema” (2012, p. 107), pois, sabe-se que desde as primeiras projeções de filmes feitas pelos irmãos Lumière em Paris, em dezembro de 1895, havia acompanhamento musical. Nessas sessões, a música geralmente era tocada por pianistas ou pequenas orquestras, ao vivo, e exercia o papel de ambientar a intensidade das cenas, prender a atenção do espectador e esconder o ruído causado pelos projetores.

Ressalta-se que Alice Guy Blaché (1873-1968) foi uma pioneira no cinema francês e é considerada a primeira cineasta e roteirista de filmes ficcionais. Ela dirigiu mais de mil filmes durante os seus anos de carreira e foi uma das primeiras roteiristas, produtoras e diretoras do sexo feminino de um estúdio cinematográfico. Além disso, ela desenvolveu um sistema que permitiu sincronizar um fonógrafo¹ – aparelho mecânico que permite gravar e reproduzir sons –, com um projetor de filme, sincronizando o som e a imagem, a partir do *Chronophone*², que foi patenteado por Léon Gaumont (1864-1946) em 1902.

Durante a década de 1920, diversos pesquisadores tentaram desenvolver tecnologias sonoras para o cinema, e em 1926 foi criado o *Vitaphone*, que tinha a função de sincronizar a

¹ Foi inventado em 1877 por Thomas Alva Edison (1847-1931).

² Aparelho usado para sincronizar o cinematógrafo com um disco de fonógrafo, como um "condutor" ou "painel de controle". Informação do site: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Chronophone>.

música com a imagem. Essa tecnologia foi criada pela *Warner Bros*³ e o primeiro longa a utilizar esse recurso foi *O cantor de jazz* (*The jazz singer*), dirigido por Alan Crosland⁴ (1894-1936) e lançado no dia 06 de outubro de 1927. Este foi o primeiro filme que teve passagens faladas e cantadas, utilizando o sistema sonoro do *Vitaphone*. É válido destacar que mesmo depois da criação do *Vitaphone*, a trilha musical passou por um longo processo até encaixar-se na narrativa fílmica, assim como Carolina Paiva Motta argumenta na sua monografia intitulada *O papel da música na estrutura do audiovisual em publicidade* (2006). A busca por tecnologias de gravação continuou e mudanças significativas ocorreram com o passar do tempo e com o avanço tecnológico. Depois do *Vitaphone*, várias outras tecnologias de sincronização de áudio e imagem surgiram e foram sendo aprimoradas.

Entre os anos de 1930 e 1950, o cinema estadunidense passou pela chamada *Golden Age*⁵ e se popularizou pelo mundo todo. Suzana Reck Miranda (2015) explica que “houve a criação de núcleos musicais bem estruturados cujo trabalho era segmentado [...], englobando compositores, regentes, arranjadores, copistas e orquestras inteiras, supervisionadas por um diretor musical” (2015, p. 25). Isso provocou uma evolução nas técnicas e no estilo de composição musical para os filmes. Grande parte dos compositores desse período seguiam a estética musical do romantismo do século XIX e início do século XX, que se tornou muito presente nas obras cinematográficas.

Com o passar do tempo, novos compositores surgiram e, com eles, vieram novas formas de se pensar a música no cinema. Logo, vários estilos musicais passaram a fazer parte da sétima arte⁶, como a música atonal, o serialismo, canções tradicionais e populares, sonoridades orientais, entre outros. Dessa forma, o cinema ganhou novos horizontes a serem explorados. A partir da década de 1960, consolidou-se de fato a diversificação do estilo das músicas de cinema. Na década de 1970, ferramentas eletrônicas, sintetizadores e novos recursos de gravação passaram a ser utilizados pela nova geração de compositores. A partir dos anos 1980, foi muito comum o uso de canções pop nos filmes. E, de forma geral, “os anos 90 consagraram a sonoridade sinfônica como base da maior parte dos *scores* dos grandes filmes” (BERCHMANS, 2012, p. 151).

³ Companhia de produção e distribuição cinematográfica estadunidense fundada em 1923 pelos irmãos Warner: Jack, Sam, Harold e Albert. Atualmente, é uma das principais empresas de cinema dos Estados Unidos.

⁴ Alan Crosland foi um diretor de cinema estadunidense.

⁵ Tradução: Anos de Ouro.

⁶ Em 1911, o estudioso italiano Ricciotto Canudo (1877-1923) escreveu o *Manifesto das Sete Artes*, que foi publicado em 1923. Neste arquivo, o autor definiu quais eram as sete artes clássicas: Arquitetura, Escultura, Pintura, Música, Dança, Literatura e Cinema.

1.2. O cinema no Brasil

A primeira exibição de cinema no Brasil aconteceu em julho de 1896, no Rio de Janeiro. Neste período, os filmes eram curtos, com cerca de um minuto cada, e mostravam cenas do cotidiano de cidades europeias. Em 1897, foi criada a primeira sala de cinema brasileira aberta ao público, graças ao incentivo dos irmãos italianos Paschoal Segreto (1868-1920) e Affonso Segreto (1875-1919), que são considerados alguns dos primeiros cineastas do país. As primeiras filmagens brasileiras remontam a 1897 e 1898 e foram feitas por Vittorio di Maio (1852-1926), José Roberto Cunha Salles (1840- 1903) e os irmãos Segreto⁷. Destaca-se que a falta de eletricidade – solucionada em 1907 com a implantação da *Usina Ribeirão de Lages* (RJ) – foi um dos grandes problemas iniciais da produção cinematográfica no Brasil. Depois da construção da usina, o número de salas de exibição de filmes teve um aumento considerável na cidade carioca. Ressalta-se também que a partir do século XX, o cinema começou a se popularizar e mais produções cinematográficas foram desenvolvidas. Por causa disso, diversas salas de cinema começaram a ser construídas no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Durante a década de 1930, os cinemas nacionais passaram a priorizar produções cinematográficas estrangeiras. Esse fato se acentuou após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), quando os Estados Unidos passaram por um imenso crescimento econômico⁸, período conhecido como *Roaring Twenties*⁹. Na década de 1940, surgem os filmes que pertencem ao gênero das “chanchadas”¹⁰ e que fizeram bastante sucesso no Brasil. Em 1949 foi criado o estúdio *Vera Cruz*¹¹, que buscava realizar produções mais sofisticadas. Nesse período, destaca-se o filme *O Cangaceiro* (1953), que foi o primeiro longa brasileiro a ganhar o *Festival de Cannes*¹². A partir do final da década de 1950 surgiram algumas correntes cinematográficas no Brasil, como o *Cinema Novo* e o *Cinema Marginal*, que destacavam fatores como a desigualdade social brasileira e realizavam críticas ao estado do cinema do Brasil, que foi fortemente influenciado pelo cinema estadunidense. Com a Ditadura Militar (1964-1985), as obras dessas correntes foram alvo de censura e os militares investiram em obras não politizadas.

⁷ Informações baseadas no site <<https://www.todamateria.com.br/historia-do-cinema-brasileiro/>>

⁸ Informações baseadas no site <<https://mundoeducacao.uol.com.br/artes/cinema-brasileiro.htm>>

⁹ Tradução: Loucos Anos 20.

¹⁰ As chanchadas tinham humor popular e se baseavam em temas como o samba e o carnaval. Os filmes incorporavam elementos do teatro de revista, do carnaval carioca e de grandes produções hollywoodianas.

¹¹ A Companhia Cinematográfica *Vera Cruz* foi um importante estúdio cinematográfico brasileiro que produziu e distribuiu filmes. Fundada em São Bernardo do Campo pelo produtor italiano Franco Zampari e pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, em 4 de novembro de 1949, produziu mais de quarenta longas-metragens. Informações baseadas em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Companhia_Cinematogr%C3%A1fica_Vera_Cruz>.

¹² O *Festival de Cannes* é um dos mais prestigiados festivais de cinema do mundo, que acontece todos os anos na cidade francesa de Cannes.

No começo dos anos 1970, o polo cinematográfico *Boca do Lixo*¹³ desenvolveu as “pornochanchadas” – baseadas em comédias italianas com forte teor erótico – e esse gênero teve um grande destaque na época, alcançando grande sucesso comercial no Brasil.

Nos anos 1980, com o despontar de uma crise econômica, o cinema nacional sofreu um grande declínio. Quando Fernando Collor (1949) tornou-se presidente do Brasil (1990), a crise no cinema se agravou ainda mais, pois Collor extinguiu o *Ministério da Cultura*¹⁴, a *Embrafilme*¹⁵, o *Concine*¹⁶ e a *Fundação do Cinema Brasileiro*. A partir da segunda metade da década de 1990 – período conhecido como “Cinema de Retomada” –, o cinema voltou a ganhar mais força, com a produção de novos filmes.

A partir disso, muitos filmes foram desenvolvidos e passaram a ser criados alguns festivais de cinema no Brasil, além da *Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual*¹⁷. No século XXI, o cinema brasileiro adquiriu mais reconhecimento no cenário mundial e alguns filmes brasileiros passaram a ser indicados para festivais e premiações. Mesmo que a situação tenha melhorado, no Brasil há uma falta de incentivo para o audiovisual e isso dificulta a produção de obras cinematográficas, que necessitam de capital para serem criadas, desenvolvidas, produzidas e gravadas. Entretanto, a partir de algumas plataformas de *streaming*, como a *Netflix*, a *Max*, o *Disney Plus*, o *Prime Video* e a *GloboPlay*, os filmes e séries brasileiros estão ganhando um papel de maior destaque e sendo reconhecidos mundialmente.

Embora essas plataformas ajudem no incentivo à cultura cinematográfica, a falta de investimento no cinema brasileiro ainda é muito alta e isso inviabiliza a produção de diversas obras cinematográficas. Apesar de os cineastas passarem por todas essas dificuldades, existem alguns filmes brasileiros que ganharam destaque tanto nacional quanto internacionalmente. Alguns exemplos são: *O que é isso companheiro?* (1997), *Central do Brasil* (1998), *Cidade de Deus* (2002), *Tropa de Elite* (2007), *Que Horas ela volta* (2015), *Bacurau* (2019) e *O menino e o mundo* (2013), que é a animação que será abordada nesta pesquisa.

¹³ A região *Boca de Lixo*, localizada no centro de São Paulo, foi um polo do cinema brasileiro entre as décadas de 1960 e 1980.

¹⁴ O *Ministério da Cultura* (MinC) é um ministério do governo brasileiro, criado em 15 de março de 1985 pelo decreto nº 91.144 do presidente José Sarney. Antes as atribuições desta pasta eram de autoridade do *Ministério da Educação*, que de 1953 a 1985 chamava-se *Ministério da Educação e Cultura* (MEC). O MinC é responsável pelas letras, artes, folclore e outras formas de expressão da cultura nacional e pelo patrimônio histórico, arqueológico, artístico e cultural do Brasil. Informações do site: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Minist%C3%A9rio_da_Cultura_\(Brasil\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Minist%C3%A9rio_da_Cultura_(Brasil))>.

¹⁵ A *Embrafilme* ou *Empresa Brasileira de Filmes S.A.* foi uma empresa de economia mista estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes cinematográficos. Informações do site <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Embrafilme>>.

¹⁶ O *Concine* tinha como objetivo assessorar o *Ministério da Educação e Cultura* na formulação de políticas para o cinema brasileiro, bem como normatizar e fiscalizar as atividades cinematográficas no país, mais tarde discriminadas como produção, reprodução, comercialização, venda, locação, permuta, exibição, importação e exportação de obras cinematográficas.

¹⁷ A *Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual* propõe ações, programas e políticas públicas para o setor audiovisual e supervisiona sua execução, dentre outras coisas.

1.3. O cinema animado

Diversos pesquisadores veem a animação como uma prática milenar e a associam a primitivas tentativas de representação do movimento, como as figuras rupestres, por exemplo. Outros estudiosos associam a arte da animação representada pelo cinema de uma maneira oposta à arte rupestre. De toda forma, há um consenso entre os pesquisadores ao dizer que “a animação precede o cinema, e é parte inerente do desenvolvimento dos dispositivos e espetáculos cinematográficos” (RIBEIRO, 2019, p. 59), visto que, antes mesmo da criação do *cinematógrafo* (1895) pelos irmãos Lumière, Emile Reynaud (1844-1918) tinha criado o *teatro óptico* – que projetava desenhos feitos à mão, pintados diretamente na película, quadro a quadro – considerado por animadores como o dispositivo fundador da animação. Ribeiro (2017) ainda destaca que, como a história do cinema normalmente é contada do ponto de vista hegemônico – cinema de longa-metragem, fotográfico, comercial, de ficção e narrativo –, concebe-se como marco inaugural do cinema a invenção do *cinematógrafo* e se silencia toda uma variedade de dispositivos do pré-cinema e do primeiro cinema que foram desenvolvidos antes de 1895.

O volume 1 do livro *Animation: A World History* (2015)¹⁸, de Giannalberto Bendazzi (1946-2021), inicia-se com a descrição dos brinquedos ópticos, que, ao simular movimentos, estabeleceram as bases perceptivas para a animação. O autor aborda sobre a transição dos dispositivos óticos do século XIX até a consolidação dos grandes estúdios na primeira metade do século XX. A transição desses dispositivos para o cinema animado se dá com figuras como Émile Cohl (1857-1938), cuja obra *Fantasmagorie* (1908)¹⁹ é considerada o primeiro filme animado, e Winsor McCay (1869-1934), que em *Gertie the Dinosaur* (1914)²⁰, introduz elementos narrativos e emocionais à linguagem animada. Bendazzi também salienta que com o advento do som sincronizado e o crescimento da indústria cultural, a animação entrou em sua chamada *Era de Ouro* nos Estados Unidos, entre 1930 e 1950. No percurso da animação, encontram-se criações que se tornaram emblemáticas do gênero, como o *Mickey Mouse* – personagem criado em 1928 por Walt Disney²¹ (1901-1966), por exemplo. No início, os filmes de animação, em sua maioria, seguiam o formato de curta-metragem, que era ideal para a exibição nas salas de cinema antes dos filmes principais, conforme exposto por Ruy no texto *O desenho virou pop: o impacto dos filmes de animação na indústria cinematográfica* (2015).

¹⁸ Tradução: *Animação: Uma História Mundial*

¹⁹ Tradução: *Fantasmagoria*. Filme de curta-metragem francês considerado o primeiro desenho animado da história por um projetor de cinema moderno. O filme foi projetado pela primeira vez no *Théâtre du Gymnase*, em Paris.

²⁰ Tradução: *Gertie, o dinossauro*.

²¹ Walt Disney foi um produtor cinematográfico, cineasta, diretor, roteirista, dublador, animador, empreendedor, filantropo e cofundador da *The Walt Disney Company*.

Esse cenário mudou a partir de 1937, com o lançamento de *Branca de Neve e os sete anões* – primeiro longa-metragem de animação –, que abriu as portas para a animação na indústria cinematográfica. As animações acompanham a evolução da tecnologia, incorporando-a em suas técnicas de linguagem.

Outro ponto a se destacar nos filmes de animação é o uso frequente da técnica *mickeymousing*, que consiste em intensificar a expressividade dos personagens por meio da correspondência direta entre música e movimento. Nesse sentido, a música não apenas acompanha as ações, mas também age como narrativa sonora, reforçando emoções, gestos e até comportamentos instintivos (Kim; Kang, 2020). Gorbman (1987) descreve o *mickeymousing* como a técnica de duplicar musicalmente a ação física visível na tela, frequentemente de maneira literal. Segundo a autora, esse recurso cria um efeito cômico ou exagerado e é característico do cinema de animação clássico, especialmente dos estúdios Disney. Sendo assim, a música deixa de ser apenas um fundo sonoro e passa a interagir diretamente com o que é visto na tela, proporcionando uma relação diegética da trilha musical com o visual.

1.4. O cinema animado no Brasil

A história da animação no Brasil remonta ao início do século XX, quando foram desenvolvidos os primeiros desenhos animados, feitos por cartunistas e ilustradores. Durante a década de 1930, surgiram os primeiros estúdios de animação no Brasil – como o *São Paulo Film* –, responsável por produzir filmes publicitários e institucionais animados. Na década seguinte, surgiram os estúdios *Vera Cruz* (RJ) e o *Cinecastro* (SP), que produziram algumas animações em formato de curta-metragem.

O primeiro filme de curta-metragem de animação do Brasil se chama *Kaiser* (1917) e foi desenvolvido pelo cineasta Álvaro Martins (1868-1906). O primeiro longa-metragem de animação brasileiro, *Sinfonia Amazônica*, dirigido por Anélio Latini Filho (1926-1986), foi lançado em 1953. Em 1966 foi criado o primeiro curta-metragem brasileiro em cores, denominado *Um Rei Fabuloso*, que foi produzido por Wilson Pinto em parceria com a Petrobras. E, o primeiro longa animado colorido do Brasil foi lançado em 1971 pelo quadrinista Álvaro Henrique Gonçalves e se chama *Presente de Natal*²².

²² Informações baseadas no site <<https://www.layerlemonade.com/motion-design/animacao>>

1.5. A animação *O menino e o mundo*

O filme *O menino e o mundo* é uma animação do cineasta brasileiro Alê Abreu (1971). O filme estreou no *Festival de Animação de Ottawa*, no Canadá, em 2013 e chegou aos cinemas brasileiros no dia 17 de janeiro de 2014. Possui 1h e 25min (uma hora e vinte e cinco minutos) de duração e é distribuído pela *Elo Company*. O longa conta a história de Cuca, um menino que vive no interior com seus pais. Um certo dia, o pai de Cuca deixa a família e parte para a cidade grande em busca de trabalho. O filho fica triste ao ver sua família separada e decide ir em busca do pai. Nesse processo, Cuca encontra uma sociedade marcada pela pobreza, exploração de trabalhadores e falta de perspectivas.

Ressalta-se que nas ideias iniciais do diretor Alê Abreu, o personagem principal se chamaria Cuca, mas com o desenrolar da trama, ele passou a ser conhecido apenas como “Menino”. Nesta pesquisa, usaremos o nome Cuca, para que possamos nos situar melhor e compreender de forma mais clara os momentos que estamos abordando assuntos relacionados a esse personagem.

Conforme exposto no texto *O Menino e o Mundo: quando o filme de animação emerge da poética do gesto entre o visual e o audiovisual*, ao longo da animação

Somos levados a um mundo imaginário pela visão colorida, simples e ao mesmo tempo complexa de uma criança, mas também somos de certa forma conduzidos a um distanciamento desse mundo lúdico quando [nos] deparamos com conteúdos como desemprego, abandono, opressão e destruição (SCHNEIDER; HERZOG, 2016, p. 146).

A animação *O menino e o mundo* começou a ser produzida em 2010 e foi criada a partir de uma pesquisa para um documentário animado sobre a “formação social, política e econômica da América Latina”²³, que teria como título *Canto Latino*. O filme contou com o apoio de R\$750 mil reais através do fundo para cinema do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social – BNDES²⁴, mas também teve outras formas de financiamento, sendo realizado com um investimento menor que 2 milhões de reais.

O filme *O menino e o mundo*

²³ Informações baseadas no site <<https://www.omelete.com.br/oscar-2021/oscar-2016-diretor-da-animacao-o-menino-e-o-mundo-diz-que-e-um-momento-historico>>

²⁴ O BNDES aposta na diversidade cultural brasileira para impulsionar o desenvolvimento do país. Suas variadas manifestações movimentam cadeias produtivas que geram trabalho, emprego e renda e promovem inclusão social. Para apoiar o setor, o Banco dispõe de diversos instrumentos, como financiamento, recursos não reembolsáveis e fundos de investimento. Citação literal do site <https://www.bndes.gov.br/wps/portal/site/home/onde-atuamos/cultura-e-economia-criativa>.

originou- -se durante a criação de um documentário com animações chamado *Canto Latino*, que lançaria um olhar sobre a cultura latino-americana com o apoio de músicas de protesto (UCHÔA, 2018, p. 1).

Neste processo,

Em coluna para a Carta Capital, Mogadouro (2014a) inscreve os traços desta história que se dilui por diversas entrevistas do Alê Abreu. Logo após a finalização de um longa em 2008, ele assume um projeto de pesquisa que visava estudar a história da América Latina por meio das canções de protesto. Pegou sua mochila e percorreu diversos países, sempre com seu caderno, buscando entender essa conexão da história com a música. Em meio de suas anotações, desenhos e andanças se fez presente Cuca. Cuca era um menino que lhe contava diversas histórias que não seguiam uma cronologia, mas que eram permeadas pela viagem e pelas músicas latino-americanas (PEREIRA, SAMPAIO, 2021, p. 5942).

O menino e o mundo já foi vendido para cerca de 80 países e conquistou cerca de 45 prêmios em diversos festivais de cinema e animação pelo mundo. Um deles foi o *Prêmio Cristal de Melhor Longa-metragem* no 38º *Festival de Cinema e Animação de Annecy*, na França, que é considerado o maior prêmio da animação mundial. Além disso, *O menino e o mundo* foi indicado nas categorias de melhor animação independente, melhor direção de arte e melhor música na 43º *Edição da Annie Awards*, nos Estados Unidos. É válido destacar que o filme também foi indicado pela *Academia de Artes e Ciências Cinematográficas* para a disputa do *Oscar*²⁵ 2016 na categoria de melhor animação.

1.6. A música na animação *O menino e o mundo*

Em uma obra audiovisual, a dimensão da banda sonora envolve o uso “da voz humana, da música, do silêncio e dos efeitos sonoros” (CAIXETA; OLIVEIRA, 2015, p. 2). É válido destacar que no longa-metragem *O menino e o mundo* há pouquíssimo diálogo e quando este aparece, é de modo ininteligível, pois as falas são ditas de trás para frente. Por esse motivo, a trilha sonora deste filme se faz tão importante, sendo essencial para “proporcionr o entendimento da história [...] e [porque] promove a organização da trama, além de ser um complemento para os elementos visuais” (DEDA et. al, 2017, p. 11). Sendo assim, nesta

²⁵ O *Oscar* é uma cerimônia de premiação anual da *Academia de Artes e Ciências Cinematográficas*, fundado em Los Angeles em 1927, que presenteia anualmente os profissionais da indústria cinematográfica. É considerado o prêmio mais importante do cinema mundial, com reconhecimento à excelência do trabalho e conquistas na arte da produção cinematográfica.

animação, “a música exerce um papel narrativo fundamental para que as tramas da história sejam tecidas”²⁶.

A trilha musical do filme *O menino e o mundo* é um fator muito importante para

induzir constantemente o espectador a uma série de ativações de memórias afetivas, que, conseqüentemente, geram uma proximidade em relação ao que acontece no filme, agregando maior sentido ao que se vê na tela. (CAIXETA; OLIVEIRA, 2015, p. 2).

Ademais, assim como é abordado no texto *Olhares sobre o filme ‘O menino e o mundo’ (2013): atravessamentos entre cinema e educações ambientais*

A relação com a música é extremamente evidente em toda a narrativa. Tanto para compor o filme, como para compor as relações, afetos e movimentos que o menino faz. De certa forma, a música também guia o menino. Ela evidencia muitas das relações afetivas entre os personagens. Por exemplo, a cena em que o menino guarda em um pote as notas que emergiriam do cantarolar de sua mãe [...] e depois enterra o pote. Esta cena nos faz pensar sobre o carinho e sobre a tentativa de guardar memórias e sensações tão sublimes quanto um cantarolar. Acreditamos que a música também é fonte de nossas memórias e evoca nossos sentimentos e os do menino (PEREIRA; SAMPAIO, 2021, p. 5942).

O tema musical *Airgela*, que é tocado diversas vezes durante o longa, exerce exatamente a função de ativar a memória afetiva, visto que ele é formado pela junção de uma melodia que o pai de Cuca costuma tocar na flauta e uma outra melodia que a mãe da criança fica cantarolando. O personagem principal da trama passa todo o longa tentando encontrar seu pai e espera que sua família fique junta novamente no campo. Em diversos momentos dessa jornada, a junção das melodias do pai e da mãe se sobrepõe, com algumas variações, formando este tema musical, que guia Cuca em toda a sua jornada.

Esse tema musical funciona como um *leitmotiv* – técnica musical que associa um tema específico a elementos narrativos, como personagens, objetos ou ideias, permitindo sua transformação ao longo da obra para refletir diferentes contextos emocionais ou dramáticos²⁷. Essa técnica de composição foi introduzida a partir das óperas do compositor Richard Wagner (1813-1883), contudo, atualmente o uso do *leitmotiv* é amplamente utilizado em outros espaços, como é o caso do cinema.

²⁶ Informação do site <<https://atarde.com.br/a-tarde-/cineinsite/trilha-sonora-conduz-o-menino-e-o-mundo-751561>>.

²⁷ Definição baseada nas ideias de Ney Carrasco no livro Sygkhnos: A formação da poética musical do cinema.

Os responsáveis pela trilha sonora e pela direção de som desta animação são o brasileiro Ruben Feffer e o argentino Gustavo Kurlat – radicado no Brasil desde os 19 anos –, que trabalham juntos em trilhas de curtas e longas-metragens, séries animadas e espetáculos teatrais. Ademais, a trilha sonora do filme conta com a participação de diversos artistas, incluindo Naná Vasconcelos, o rapper Emicida, o Grupo Experimental de Música – GEM²⁸ e o Grupo Barbatuques²⁹.

Destaca-se que no filme *O menino e o mundo*, as três classificações de sons (*In*, *Out* e *Off*) propostas por Michel Chion são utilizadas. De acordo com Chion, os sons *In* são aqueles nos quais a fonte sonora aparece na imagem – por exemplo, quando o pai do personagem principal toca a flauta e o espectador consegue ver que é ele (o pai) que está tocando o instrumento. Os sons *Out* são os sons acusmáticos, cuja fonte existe na tomada fílmica, mas não aparece na tela, ou seja, os sons produzidos no filme que o espectador não consegue identificar de onde vem – por exemplo, o som do sino que a mãe de Cuca toca e que o personagem principal escuta ao ir em direção à sua casa. Por último, os sons *Off* referem-se à sons que não estão presentes na imagem e que não são diegéticos, ou seja, sons que estão situados em outro tempo e lugar – um exemplo é quando a música *Aos olhos de um menino*, do Emicida, é tocada no longa.

A animação *O menino e o mundo* (2013) é um filme brasileiro que “propõe ao universo da animação algumas experimentações, muitas delas ligadas à sua composição sonora” (CAIXETA; OLIVEIRA, 2015, p. 1). Nesse sentido, esta pesquisa busca desenvolver uma análise do tema musical *Airgela*, a fim de entender como essa música é capaz de guiar a história e o que ela representa dentro desta obra.

²⁸ O Grupo Experimental de Música - GEM foi criado em 2002 e integra em seu trabalho música, lutheria e artes visuais, utilizando diversos tipos de materiais reciclados para criar instrumentos musicais. Informação do site: <<https://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/evento/25039/>>.

²⁹ Fundado em 1995 em torno de Fernando Barba, o grupo Barbatuques desenvolveu ao longo de sua trajetória uma abordagem única na música corporal por meio de suas composições, técnicas, exploração de timbres e procedimentos criativos. Informação do site: <<https://radios.ebc.com.br/supertonica/2017/10/grupo-barbatuques-completa-20-anos>>.

CAPÍTULO 2 – PONDERAÇÕES SOBRE A ENTREVISTA COM OS COMPOSITORES DA TRILHA SONORA DA ANIMAÇÃO *O MENINO E O MUNDO*

Desde o momento que o tema da pesquisa deste Trabalho de Conclusão de Curso foi definido, procurou-se saber e conhecer mais sobre os compositores responsáveis pela trilha sonora do filme *O menino e o mundo*. Assim como mencionado anteriormente, a trilha sonora, bem como a direção de som desta animação foram feitas pelos compositores Ruben Feffer e Gustavo Kurlat. Os dois músicos trabalham juntos há 25 anos. Eles têm suas vidas artísticas solo, trabalhos individuais diferentes, mas sempre que conseguem se juntar para trabalhar em conjunto, optam por esse caminho.

Durante o processo de realização desta pesquisa, foi possível entrar em contato com os compositores e realizar uma entrevista com eles, que se dispuseram a participar e passaram várias informações importantes sobre o processo de composição da trilha sonora desta obra. Ressalta-se que os compositores trabalharam na trilha sonora deste filme por cerca de dois anos.

A entrevista aconteceu no dia 27 de maio de 2024 de forma remota, via videoconferência. Estavam presentes nesta entrevista: os compositores do filme – Ruben Feffer e Gustavo Kurlat –, o orientador desta pesquisa – Professor Daniel Barreiro – e eu. Antes do dia da entrevista, foi enviado um roteiro para os compositores, que guiou a conversa durante a reunião. A seguir, encontram-se transcritos alguns trechos dessa entrevista, que são muito relevantes e nos ajudam a compreender melhor diversos aspectos da trilha sonora da animação *O menino e o mundo* e do tema musical *Airgela*.

A primeira pergunta que fiz para os compositores foi a seguinte: Como foi o processo de criação da trilha sonora da animação *O menino e o mundo*? Vocês acompanharam de perto o desenrolar da trama, conversaram e trocaram ideias com o diretor do longa sobre o que ele esperava dessa parte sonora do filme? As respostas foram as seguintes:

Ruben Feffer: Sim, basicamente a gente sempre faz isso. E, nesse caso, teve muito isso. Esse processo de conversa, de troca com o diretor. Essa interlocução para entender o que tinha na cabeça dele. Na verdade, do dia “um” (primeiro dia) de trabalho até o dia “n” (último dia), o trabalho inteiro era saber o que tinha na cabeça dele. Não é que a gente teve uma primeira conversa e ficou tudo claro. Então foi um processo muito contínuo, longo e intenso, com fases mais intensas e fases um pouco menos intensas, ao longo de vários anos em que a gente ia destrinchando e entendendo as coisas que ele tinha na cabeça. A gente já tinha ouvido falar desse filme, ele [o diretor] falava “Vai acontecer, vai acontecer”. O nome original era *Cuca no jardim*. Ele falava sobre o *Cuca no jardim* há bastante tempo. A gente estava trabalhando no outro filme

dele, que era *Garoto cósmico*³⁰ e no piloto de uma série de animação que era *Vivi Viravento*³¹ e, nessa época ele [o diretor] falava: “Vai ter o filme, vai ter o filme”, e a gente não entendia muito sobre o que era o filme, a gente só sabia que não ia ter nada a ver com a coisa anterior que era *O garoto cósmico*. [...] Até que, de repente, um dia ele chegou com o primeiro *animatic*³² do filme, um primeiro rascunho, que acho que devia ter mais de duas horas, totalmente preto e branco, totalmente com momentos que não tinha nada, tinha só branco, só rabiscos. Não era colorido e mal era animado, era um esboço realmente, com algumas músicas indicadas e alguns efeitos sonoros que ele indicava com a própria voz, e silêncios e pausas. Tem gente que tem dificuldade em entender *O menino e o mundo*, e entender esse rascunho de *O menino e o mundo* era muito difícil.

Gustavo Kurlat: Quase impossível. Tem uma coisa interessante, já que o Binho [Ruben] está falando desse diálogo longo. Às vezes a gente fala que fazer a trilha de um filme é também um processo de tradução. A gente tem que traduzir em música as ideias que estão na cabeça do roteirista e do diretor. Neste caso, os dois eram a mesma pessoa. E não existia o roteiro escrito, isso é bem importante. Ou seja, o roteiro escrito veio muito mais na frente no processo, quando aparece a decisão dos diálogos nessa língua maluca que a gente, daqui a pouco, responde suas perguntas de como que surge, de onde aparece. E, esse processo de tradução acontece o tempo inteiro. No tempo inteiro desse processo, a gente tem que entender o que o diretor quer e precisamos traduzir isso em música e em sons. E aqui tem uma coisa importante do processo deste filme, que é que os efeitos sonoros, o *sound design*³³, estava intimamente ligado à trilha sonora musical. Isto era um pedido do próprio diretor, tanto que o Binho [Ruben] e eu acabamos assumindo a supervisão de som do filme também. Não era necessariamente uma função de quem ia compor a trilha, mas não tinha como separar as duas coisas. Se vocês observam, tem momentos musicais que surgem do som dos elementos da trilha, ou acabam nos elementos do som da trilha. Não necessariamente são músicas. Se vocês, por exemplo, lembrarem da música da colheita, que começa no carrinho, que o cachorro sobe no carrinho e a roda começa a andar, o som da roda é que gera a percussão da música que a gente compôs.

Ruben Feffer: Isso foi inclusive um dos pedidos do diretor. Em uma das primeiríssimas conversas sobre a trilha desse filme, já veio esse pedido. Ele [o diretor] falou assim: “Eu gostaria que a música fosse indistinguível do som, que não ficasse claro, tipo, aqui é música, aqui é som, aqui começou a música, aqui acabou a música, aqui começou o som, aqui acabou o som. Não, eu quero transições suaves e imperceptíveis entre o universo da música e o universo do som e entre a cena, o que acontece”. Ele queria essa fluidez e a gente se preocupou bastante com isso ao longo do processo todo. É diferente de uma pura composição musical para sei lá que som que vai ter. É o contrário, a gente tinha que ficar atento, muito atento. Nós sempre ficamos atentos, mas nesse projeto ficamos ainda mais.

³⁰ *Garoto Cósmico* é um longa-metragem de animação brasileiro, que estreou em 11 de janeiro de 2008, dirigido por Alê Abreu.

³¹ *Vivi Viravento* é uma série de TV de animação brasileira criada por Alê Abreu e dirigida por Priscilla Kellen, na produtora Mixer, e em co-produção com a EBC e a Fundação Padre Anchieta. No Brasil, a série fez a sua estreia no dia 2 de dezembro de 2017, no canal infantil Discovery Kids. Informações do site: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Vivi_Viravento>.

³² Um *animatic* é uma representação visual de uma história em movimento, que funciona como uma ferramenta de pré-produção em animações.

³³ *Som design* é a técnica artística de criar e manipular elementos sonoros para dar vida a produções audiovisuais.

Gustavo Kurlat: [...] Quando a gente faz um tipo de trabalho como esse, é muito tempo. Durante dois anos, a gente trabalhava neste diálogo permanente com o diretor.

Ruben Feffer: O filme não estava pronto, mesmo na cabeça dele [do diretor]. Ele tinha essas ideias e estava tudo realmente no mundo interno da cabeça dele. E a gente, junto com ele, estava destrinchando. Ele falava: “O filme está se escrevendo na cabeça do menino. O menino está fazendo o filme”. Então, era quase um trabalho de detetive, de descobrir que filme é esse. E, depois de saber que filme é esse, a gente ia poder chegar ao detalhe de saber que trilha é a trilha para esse filme, que trilha é essa.

Gustavo Kurlat: Tem uma coisa interessante, o Binho [Ruben] contou agora que o filme se desenrola na cabeça do menino. Isso é uma observação que faço na experiência de composição para teatro e para cinema, quando a gente compõe uma trilha, a gente de alguma maneira vive o processo do filme na criação do filme. Ou seja, a gente também foi construindo isso na nossa cabeça. Como o menino construía a própria trama no filme. É bastante comum que os processos, inconscientemente, de alguma maneira, vivem aquilo que o próprio filme propõe.

Foi muito interessante perceber que houve a possibilidade de um trabalho muito intenso, juntamente com o diálogo constante entre os compositores e o diretor do longa-metragem. Assim como Feffer e Kurlat comentaram, o próprio diretor também foi o roteirista da animação e esse filme foi se construindo ao longo do tempo e os músicos foram os responsáveis por traduzir essa história em sons. Certamente, esse processo de criação coletiva, essa possibilidade de diálogo constante, contribuiu muito para o resultado final do trabalho.

A pergunta seguinte foi: Visto que a animação possui poucas falas, e quando essas aparecem, nós não conseguimos entender, pelo fato delas serem faladas de trás para a frente, quais foram os recursos que vocês geralmente usaram para representar as ideias e os significados de cada cena da animação a partir dos sons?

Ruben Feffer: Vou falar dos instrumentos primeiro e depois a gente fala da língua. Dos instrumentos é o seguinte: a gente escolheu representar os personagens com instrumentos musicais. Então, a flauta representa o pai, e a voz feminina representa a mãe. Não é só a flauta quando ela está em cena. Ela está sendo tocada diegeticamente, então o pai está lá tocando a flauta, mas às vezes a flauta não está em cena. O pai não está em cena especificamente tocando a flauta, mas ela faz parte da trilha. Então ela tem essa representação além do diegético. Ela tem uma função diegética e tem uma função além do diegético. [...] Isso acontece com a flauta. Isso acontece com o canto, quando ela [a mãe] está em cena, a gente ouve inicialmente a voz, o timbre, o jeito de cantar, que às vezes é como se fosse um acalanto, uma canção de ninar. Mas a gente tem isso como um elemento timbrístico de utilizar variações de timbres de vozes humanas, femininas ou não, solo ou não, mas isso tudo tem a ver com esse universo da mãe. E tudo isso tem a ver com o lado

humano, muito importante. O Naná Vasconcelos, além da percussão, usava muitos efeitos vocais, então, novamente, a voz, o elemento humano é para construir isso. Foi um pouco de propósito e um pouco foi acontecendo. Mas aconteceu que ele [Naná Vasconcelos] representou o velho. E o velho é a narrativa principal da história. Pouca gente sabe disso, mas a narrativa, o filme se passa no futuro. O filme que se passa no tempo presente, é o velho, todo o resto é flashback. O presente do filme é o velho, e o velho está representado pelas vozes e efeitos percussivos e vocais do Naná Vasconcelos. A gente também tem sequências que são uns flashbacks, do menino lembrando do pai, como na cena que o pai está presente na mesa, comendo, mas na verdade não está. Nessas horas, a gente utilizou um elemento de kalimba [instrumento africano], uma kalimba tocando um fraseado com uma sonoridade um pouquinho mais oriental, mais japonesa. É uma variação do tema. A gente pode falar um pouquinho mais disso depois. Além disso, a gente tem algumas sequências que têm aspectos mais futuristas, quase ficção científica, tipo disco voador, coisas assim, e a gente utilizou uns sons mais sintéticos, mais experimentais, feitos com sintetizador, com *sample*. Às vezes, variações de coro sintetizado que representam isso, às vezes sons bem puros de ondas senoidais, coisas assim. A gente tem o acordeon, que marca um pouco daquela coisa do campo, o saudosismo. Na sequência que ele [Cuca] está se despedindo do pai, que está indo para a cidade de trem, tem um acordeon bem presente. Na sequência que ele está andando de bicicleta também, a gente tem o acordeon. E o acordeon também foi utilizado para construir sons, por exemplo, os sons de buzinas eram construídos misturados com sons de instrumentos tipo acordeon, violoncelo. Todos os sons de efeitos, caminhões, eram construídos utilizando sons de instrumentos também. Então, mais uma vez [há] essa fusão entre o que é música e o que é efeito, o que é orgânico e o que é sintético. Tem também as sequências ligadas à fábrica, à fabricação, à produção, que a gente marcou bastante com os sons da percussão corporal, o trabalho junto com o grupo Barbatuques. Na colheita, no campo, que é o auge da humanidade disso, as pessoas com a mão, literalmente, no processo de produção, colhendo no campo, a gente utilizou muito o canto e a percussão corporal feito com o grupo Barbatuques. Quando isso vai para a fábrica, quando o processo se torna mais fabril, mais industrial, esses sons são mais filtrados, são mais dissolvidos, mas ainda tem o elemento humano presente. E quando vai na fábrica alienígena hiper futurística, os sons são totalmente desconstruídos, são filtrados, dissolvidos, processados. A gente tem lasers [no filme], aprendemos nas nossas conversas com o diretor, que esses lasers do futuro nem tem som. Eles são tão futuristas que eles são invisíveis e inaudíveis. Então, a gente tinha uma concepção inicial que tinha sons pesados, tipo do *Star Wars*³⁴, por exemplo, se você vir *Star Wars*, os lasers no espaço tem um som profundo. E os nossos lasers que construíam os tecidos na nave do futuro, se você vai ver, não tem som. Então esse é o tipo de coisa que surge. Só pode surgir esse tipo de coisa através desse processo de interação e conversa com o diretor para poder chegar a essa conclusão. Se fosse depender da gente, do som e do áudio, teria som.

Gustavo Kurlat: Tem vários pontos para complementar o que o Binho [Ruben] está contando, que acho que é importante grifar. Uma é que como nós não tínhamos uma definição de lugar, onde acontecia o filme, inclusive o Binho [Ruben] lembrou nesses escritos dele, tem um momento que aparecem duas luas, não sei se vocês se atentaram a isso no momento, em um momento aparecem duas luas no céu. Então, é uma deixa

³⁴ *Star Wars* ou *Guerra nas Estrelas*, é uma franquia de ficção científica que conta com filmes, jogos, desenhos animados e livros.

de detalhes que você tem que ver 1000 vezes para entender a quantidade de elementos que não se falam e que estão presentes. Então, isso nos disse de alguma maneira que esse filme pode acontecer em qualquer lugar, até em outro planeta, ou seja, essa universalidade do filme está presente até nesses detalhes. Então, a gente resolveu que, dependendo da relação emocional do som com uma determinada cena, a gente ia ter uma referência em músicas de diferentes lugares do mundo. Isso é uma coisa para gente. Não era para que as pessoas pensem “Ah, tá acontecendo em tal lugar”, mas para a gente entender, digamos, corporizar do ponto de vista de uma linguagem instrumental ou até melódica, como compor essa música dessa série. Então, por exemplo, nos momentos mais intimistas, a gente procurou uma referência na música oriental, os momentos da manifestação, das passeatas, na música do leste europeu. Os momentos dessa humanidade, da colheita, a que o Binho [Ruben] estava falando, música do nordeste brasileiro. E a gente não tinha uma espécie de ponto de partida de composição, porque quando a gente vai compor, é uma folha em branco. Como compor uma coisa que já normalmente não tem música, mas no caso deste filme, não tinha nem roteiro escrito, então a gente tinha que partir de algum lugar. Então esse é um jeito. A pergunta era como, se tinha tão pouco a fala, como que a gente enfrentou esse problema? O outro jeito era a questão do tema em si e da língua. Então, o tema, vamos deixar que aqui tem uma pergunta específica sobre como surgiu o tema musical de *Airgela*, acho que vou deixar para depois. Mas o que, sim, surgiu junto com isso, como ideia e no meio do processo como realização, é essa questão da língua e da voz cantada, num contexto em que não havia uma língua inteligível para se executar. Então, o diretor [Alê Abreu] não sabia primeiro se ia ter diálogos, e, segundo, se houvesse diálogos, se eles seriam compreensíveis. Isto era uma dúvida do diretor e que a gente, até a metade do processo, não sabia. Ou seja, o filme já estava se desenrolando, a produção estava correndo e a gente ainda não sabia o que iria acontecer. Outra coisa, a gente tem prazos, a gente tem tempos para fazer isso, temos que fechar determinada cena até determinado momento. Então, aquela coisa [de] “Tenho que me inspirar”... [era] mais ou menos. Tenho que me inspirar e tenho que trabalhar, mesmo não sabendo totalmente o que vai acontecer. E enquanto o Binho [Ruben] estava trabalhando em alguns momentos instrumentais, eu comecei a me debruçar sobre aquela música das passeatas, onde esses manifestantes iam cantar. Como que eu faço para compor alguma coisa de cantar se não sei em que língua eles vão falar? E não estava resolvido, mas tínhamos prazos. Então eu comecei a pensar: “Deixa eu ver, vou aquecer minha cabeça” - e comecei a escrever palavras de ordem leves, que pudessem ser cantadas por manifestantes no filme, que tinha na verdade como objetivo ser veiculado para um público infantil, infantil e adulto. Então, comecei a colocar *liberdade, alegria, voz, vontade*. Comecei a escrever esse tipo de coisa para ver se vinha alguma ideia. [Então pensei:] “Ah, não, mas não, não, não é isso, porque não é em português, então que língua se falará num mundo que está no avesso? Opa! Um mundo que está do avesso? O que acontece se a gente põe as palavras do avesso, né?”. As mesmas palavras que eu escrevi, eu virei. E falando essas palavras, me veio a sonoridade justamente de uma língua do leste europeu, que a gente tinha escolhido como sonoridade dos manifestantes. Interessante, aliás, o elemento inconsciente está presente o tempo todo. Então eu falei: “Bom, ok, eles vão cantar”. Em geral as músicas têm algum refrão ou alguma coisa que rima, quando a gente canta, especialmente nesse tipo de contexto. Então, se eu estou com uma palavra invertida, eu vou ter que rimar ao contrário. Ao invés de rimar o final da palavra, da frase, tenho que rimar o começo. Então comecei a alinhar essas palavras para chegar nessa rima e a partir dessa prática aparece o refrão que é “*airgela adiv aigrene açrof roma zap edadrebil zov*

edatnov”. Rimou, mas o que é isso? *Airgela adiv* (alegria, vida), *aigrene açrof* (energia, força), *roma zap* (amor, paz), *edadrebil* (liberdade), *zov edatnov* (voz, vontade). Isso era em cima do tema que já tínhamos feito [a melodia]. Então, a partir disso a gente trabalhou em cima do que não seria o refrão, da primeira estrofe, e mostramos para o diretor, sem saber se a gente ia ser [barrado], tipo, “Não, não é nada disso”. Ele [o diretor] gostou e disse: “Essa vai ser a língua do filme”. Então a partir desta proposta, dessa coisa proativa da gente, é que vem a língua do filme depois. É assim que surge essa língua, esse tema e esse encaixe entre a melodia do tema e a letra dos manifestantes.

Ruben Feffer: E esse aspecto afetou a comercialização do filme e a adoção dele em uma série de contextos, além de festivais e escolas no mundo inteiro, visto que é um filme que não foi nem dublado nem legendado. As pessoas que não falam português acham que é português, que eles não entendem o que é português. [Eles dizem:] “Não, é que eu não entendo português”, então eu falo: “Não, mas nem quem entende o português entende”. O principal é que a emoção das palavras, tanto na música quanto na fala do filme, embora não seja idioma nenhum, a emoção está lá. Então o entendimento se dá não pela cabeça e sim pelo coração, pela emoção. E eu acho que esse é um dos grandes poderes nesse filme. Passa o seu entendimento racional e vai direto para o sentimento.

Após esse momento, o professor Daniel Barreiro salientou que as línguas inventadas geralmente têm relação com o universo infantil. Um exemplo é o CD *Histórias Gudórias de Gurrufórias de Maracutórias Xiringabutórias*, com Chico dos Bonecos³⁵, do Palavra Cantada³⁶. Além disso, as palavras costumam chamar muito a nossa atenção. No momento que as palavras são tiradas, ou são ditas de uma maneira que não conseguimos entender é comum que o cérebro passe a perceber outros aspectos, que a priori, estavam em um segundo plano.

Outra questão a se considerar é que alguns personagens são representados por determinados instrumentos. Por exemplo, a flauta representa o pai, enquanto a voz representa a mãe. Além disso, os compositores usaram referências musicais de lugares diferentes para passar a ideia do universal, visto que não sabemos onde o filme acontece, podendo ser até mesmo em outro planeta, segundo os entrevistados. Devido a isso, há diferentes ideias musicais acontecendo em cada cena.

Um aspecto adicional observado é que, nesta animação, o humano está ligado à manufatura, ao som da fala, ao som corporal e aos sons dos instrumentos, enquanto no universo mecanizado, por exemplo, o som é mais sintetizado. Nesse sentido, o som vai se desfazendo até tornar-se inaudível.

³⁵ Chico dos Bonecos (1959) é poeta, contista e professor.

³⁶ Palavra Cantada é uma dupla musical infantil formada em 1994 por Paulo Tatit e Sandra Peres. É caracterizado por canções infantis de linhas marcantes, que prezam pela elaboração das letras, arranjos e gravações, com uma poética sensível e respeito à inteligência das crianças. Informação do site: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Palavra_Cantada>.

Destaca-se também que os entrevistados comentaram que existe um conceito inicial, uma ideia que é discutida desde o primeiro dia e que passa por modificações de acordo com o processo, mas também existe o elemento inconsciente, no qual cria-se a música e o som sem saber exatamente onde se pretende chegar. E tudo isso é movido a partir do elemento inicial. Percebe-se que, para Feffer e Kurlat, esses dois pontos (a ideia inicial e o elemento inconsciente) andam juntos, e um não funciona sem o outro.

Além disso, os compositores explicaram que os outros artistas envolvidos na trilha musical deste filme – Naná Vasconcelos, Emicida, Grupo Experimental de Música (GEM) e Grupo Barbatuques – também tiveram certa liberdade para ajudar na composição das músicas. Feffer e Kurlat disseram que todos são artistas tão bons e criativos, e cada um deles trouxe elementos de sua prática para a construção da trilha musical desta obra. Com relação a isso, destacam-se os seguintes pontos:

Gustavo Kurlat: Ainda tem aquela sequência vocal percussiva dos Barbatuques. Eu acho que eles fizeram isso em cima de umas células rítmicas da Turquia, se eu não me engano, polirrítmica total, que dá essa sensação de muita coisa acontecendo ao mesmo tempo. Isso é uma coisa interessante. Parece que constrói e desconstrói ao mesmo tempo uma situação muito louca assim de construção e desconstruções simultâneas, porque parece que não se completa, ao mesmo tempo tem tudo nesse lugar rítmico. Então esse diálogo também foi bacana de fazer.

Ruben Feffer: E essa sequência tem um baixo constante, que se eu não me engano, são 3 notas repetindo, então tem uma polirritmia e um motivo recorrente. Então a gente tem um ritmo, um ritmo caótico, um baixo repetindo formando uma polirritmia, mas ele é muito simples. São basicamente 3 notas se repetindo e uma harmonia descendente completamente dissonante.

Daniel Barreiro: Esse comentário do Gustavo agora, dos Barbatuques e tal, isso era uma coisa que eu queria ver com vocês. Então, teve alguns momentos que vocês deram diretrizes para o grupo, para os músicos, mas também incorporaram algumas coisas que eles pudessem trazer, como improvisação, por exemplo, para se juntar à ideia musical previamente concebida. Legal!

Gustavo Kurlat: Isso é bastante importante, porque esse pedido de trabalhar com os Barbatuques, com o Grupo Experimental de Música – GEM, o Naná Vasconcelos e o Emicida, foram os quatro pedidos do diretor: “Eu quero que vocês trabalhem com eles”. Nós não tivemos no começo do processo a ideia “Não, que tal? Se”, esse foi um pedido “Eu quero”, porque acho que tem a ver. Não é um “Eu quero” de capricho de criança. Eu acho que eles têm a ver com a nossa proposta. Então a gente, além de tudo que a gente tinha que pensar na composição, a gente também tinha que pensar em como acolher a presença desses 4 grupos.

Então, a gente também pensava em como incorporar. Nós tivemos dois jeitos de fazer isso. Um é: pensar como a gente achava que eles poderiam pensar e compor para isso. Ou seja, a gente já compôs pensando “Isso aqui vai ser o Barbatuques”. E a outra coisa é abrir um diálogo, porque os caras são todos tão bons, tão incríveis que também não valia a pena que simplesmente viessem e executassem o que a gente fez. Eles executaram, mas tem uma história muito linda, aliás, que me tocou muito emocionalmente. Eu gravei as vozes que o Naná faria. Quando o Naná chegou, que era aquela entidade, que a gente ficou emocionadíssimo em trabalhar com ele... Trabalhamos com ele três dias seguidos assim, um presente, porque é realmente uma entidade. Eu lembro que mostramos para ele e eu super morrendo de vergonha, da voz, que eu ia pedir para ele substituir, fazer com a sonoridade que a gente queria. Ele ouve, ele ouve e ele fala: “Não, Gustavo, não tira a tua voz, deixa, eu vou dialogar com ela”. Eu quase desmaiei nessa hora porque era de uma generosidade, tipo: “Eu não vou fazer melhor, eu vou dialogar, vou criar uma coisa”. Então, ele foi trabalhando em cima dessa ideia. Mesma coisa, nós criamos as células rítmicas que os Barbatuques tocam, digamos sei lá, que 80% do que eles tocam a gente já tinha escrito, mas tem os 20% que é “E se a gente fizesse isso? E se, né?” A partir daí vem a riqueza da coisa.

Ruben Feffer: Sempre estamos bastante abertos a esse tipo de contribuição. E nesse caso, nesse filme, que já é um filme muito mais fora da caixinha, fora do convencional, a gente estava extra aberto a esse tipo de contribuição. Realmente faz uma super diferença.

Ao longo da animação surgem vários momentos com sons dissonantes e também entramos nesse assunto durante a entrevista. Com relação a esses intervalos musicais dissonantes, foram explorados os seguintes aspectos:

Daniel Barreiro: Tem uma aparição que se eu não me engano, é em uma das cenas com manifestação, que surgem contrapontos com presença de várias outras notas que até tem uma relação meio *outside*, em relação à referência harmônica principal. Talvez vocês possam comentar aquele momento, em que temos diferentes cromatismos e alguns choques harmônicos de segunda menor e tal.

Ruben Fuffer: Eu acho que nessa hora da manifestação é o momento em que saímos um pouco da composição do tema e entramos no arranjo. Na hora do arranjo desse momento da manifestação, onde ele não é o ponto principal da *Airgela*, a gente tem isso. É uma série de outros instrumentos que estão presentes, que vão aparecendo na imagem. A gente foi realmente preenchendo de acordo com os elementos que tinha na imagem. E, na mixagem do filme, a gente valorizava alguns elementos em detrimento de outros, de acordo com o plano. Então, se está passando na tela algo que parece um acordeon, que não era um acordeon puro, eram sempre imagens que se remetem a um tipo de um acordeon. É um instrumento de um universo “x”, imaginário, lúdico, inclusive, mas que é basicamente um acordeon, então a gente construiu com um acordeon, e de repente, essas notas desse acordeon, vem no primeiro plano, aumentam em *fade* e vão abaixando. Assim, o arranjo vai se construindo muito com os elementos diegéticos da cena também. Então,

tinha umas coisas que eram os instrumentos de sopro, que são essas notas mais *outsider*, são como se fossem contracantos, como se fossem vozes individuais que estão lá participando, como se fossem pessoas falando, nem cantando. Como se fossem pessoas falando, cada um tem sua fala, mesmo que eles estejam cantando o mesmo grito de guerra, cada um tem a sua leitura, cada um está falando de um jeito. Quando [as pessoas] cantam o hino nacional, cada um canta de um jeito e tem desafinações e coisas assim. É isso que cria esse elemento da multiplicidade. Então, a gente quebrou uma coisa uníssona e harmonizada e realmente trabalhou com camadas de várias contra-melodias formando essa massa sonora, realmente, e a parte rítmica também. Muitos chocalhos, muitos guizos. Mais uma vez essa coisa meio lúdica, meio construída, meio improvisada, caseira. E, se você for olhar, a gente fez uma contraposição entre isso e o universo sonoro da tropa, digamos, militar. A tropa que representava o sistema. Então, nessa tropa apareciam instrumentos como tubas e trombones. Às vezes aparecia mesclando com metralhadora, por exemplo. O Alê Abreu fez esse tipo de imaginário misturando elementos de instrumentações, misturando instrumentos musicais como armas, coisas assim. Então, existe uma batalha de sons, e a gente transformou isso em uma batalha de linguagem musical e cultural. Então, de um lado é um som mais cigano e do outro lado é um som completamente de trilha americana, hollywoodiana, vamos dizer assim. Com as construções mais comuns disso e metais e harmonização e ritmo com métrica certinha, coisas assim. A gente construiu muito em função disso. E ao mesmo tempo, a gente teve uma preocupação, tanto no lado do cigano quanto no lado do militar. A gente amarrou com as bolas que aparecem na animação. Então, sempre que tem essas bolas, elas representam os sons. Então, a gente fez que a rítmica das melodias e desenhos rítmicos fossem ditados pelo surgimento desses sons visuais, essa representação visual. Tem uma sinestesia muito grande nesse trabalho, então a gente construiu alicerçando em cima disso, em cima desses movimentos rítmicos indicados pela animação, e isso garante esse sincronismo. Muitas vezes a animação veio antes [...] e a gente construiu esse sincronismo musical depois. Em outros casos, a gente chegou a criar algumas coisas musicais e o Alê Abreu reanimou ou animou em cima de um ritmo nosso. Teve muita ida e vinda nesse sentido para garantir essa coesão.

Gustavo Kurlat: Quando eles batem nos escudos, a gente pôs o som depois da animação. Ou seja, na verdade havia o som presente na imagem e a gente só construiu em cima.

Ruben Feffer: A animação na realidade é coautora musical nesse sentido, porque ela dita alguns ritmos, algumas divisões. Na verdade, em qualquer trilha sonora isso existe. Por exemplo, se você tem uma sequência de uma perseguição e você sabe que você tem 8 compassos e meio para trabalhar, porque vai terminar naquela batida com o famoso *hit point*. Então, a gente fez isso, mas de uma maneira microscópica. A gente construiu a trilha inteira com esses *hits points* visuais.

Ruben Feffer: Deixe-me só voltar uma coisa que eu esqueci, que eu tinha anotado aqui, que é uma questão da variação, não tanto de modo, mas de construção melódica e harmônica, que acaba afetando o modo do tema *Airegla* na cena que a gente chama de “mil pais”, na hora do trem, que ele vê o pai saindo. [...] É um exemplo forte de variação emocional através do arranjo do tema *Airgela*. Inicialmente, o menino está pedalando em uma bicicleta para alcançar o trem em que está o pai dele. A música toca de uma maneira

agitada e traz um *crescendo* de esperança, esse *crescendo* domina até o trem parar e abrir as portas. Então, a gente acha que vai para uma resolução com os maiores épicos. E a gente vê o pai bem no ápice da música. Só que, em seguida, a gente começa a ver outros pais, todos idênticos, saindo do trem. E a música se transforma numa música quase de terror, com dissonâncias melódicas e harmônicas, movimentos descendentes na melodia e a rítmica desconstruída e desacelerada. Como os sonhos do menino se desvanecendo. Acho que esse é um momento em que foram muito trabalhadas essas nuances ativas para conduzir o espectador nessa montanha-russa.

Gustavo Kurlat: É interessante que a gente sabia que, pelo fato de não ter diálogos em português, a gente tinha a missão de pegar o espectador pela mão e conduzi-lo através da narrativa. A música tem essa função nesse filme. Na verdade, a gente sabia que essa era uma responsabilidade nossa também, de levar isso: “vem cá, espectador, vamos pensar isso, vamos sentir isso”. Então, isso está presente o tempo inteiro. Nós também viajamos de mãos dadas com o menino na música, o tempo inteiro.

Assim, percebe-se que os compositores tinham o intuito de trabalhar com intervalos musicais dissonantes para ambientar determinadas cenas, mas outros sons dissonantes apenas surgiram, muitas vezes impulsionados pelo que se vê na tela. Além disso, fica explícito todo o cuidado que os compositores tiveram em conduzir a narrativa a partir dos sons.

Ademais, quando Feffer diz que a animação é coautora musical, pois dita alguns ritmos e divisões, pode-se perceber claramente que a técnica *mickeymousing* foi utilizada em alguns trechos desta obra. Contudo, não foi no filme todo, visto que Feffer também comentou que ele e o Kurlat criaram algumas ideias musicais e que o diretor, Alê Abreu, animou ou reanimou a partir dessas ideias.

A partir deste momento da entrevista, nós nos atentamos mais ao tema musical *Airgela*, que é a música estudada e analisada nesta pesquisa. Sendo assim, os trechos mais pertinentes da entrevista, referentes a esse tema musical estarão no capítulo seguinte, que é totalmente voltado para a trilha musical da animação *O menino e o mundo*.

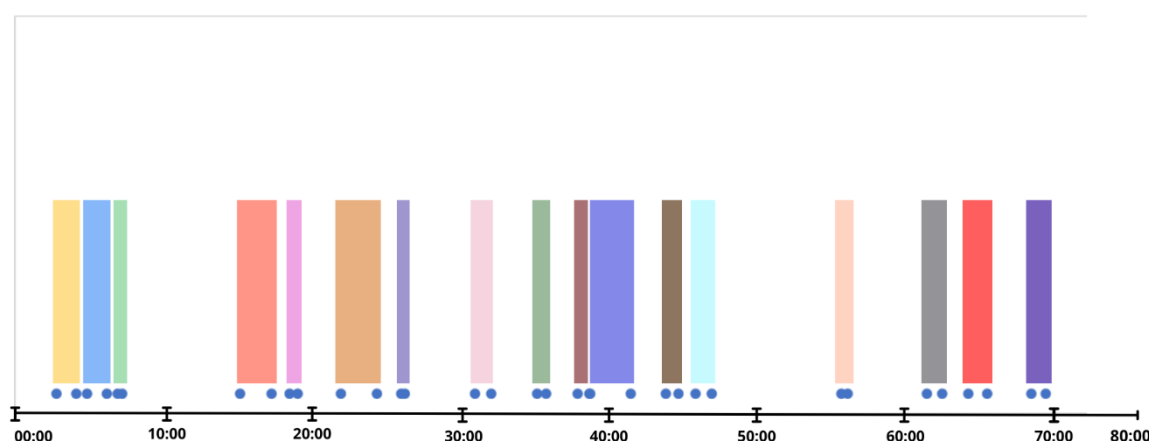
CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DO TEMA MUSICAL *AIRGELA* NA TRILHA DA ANIMAÇÃO *O MENINO E O MUNDO*

3.1. O tema musical *Airgela*

Assim como exposto anteriormente, há poucas falas no filme *O menino e o mundo*, e quando elas aparecem, são faladas de trás para frente. Dessa forma, a trilha musical é imprescindível e guia a história do longa e toda a jornada do personagem principal da animação. Segundo Carrasco (1993), a música pode ser responsável por sequências narrativas completas, em que a ação é inteiramente sustentada pela trilha musical. A este uso dá-se o nome de *grandes seções*. Neste caso, o longa *O menino e o mundo* é quase que inteiramente formado por essas *grandes seções*.

A partir da pesquisa, foi descoberto que aparecem 17 temas musicais diferentes no filme *O menino e o mundo*, os quais integram a categoria das *grandes seções*. As músicas presentes nessa categoria são tocadas mais de uma vez durante a animação e foi possível distingui-las dos demais sons e efeitos sonoros que são utilizados durante todo o longa.

Para organizar e entender essa categoria, foi criada uma representação gráfica (Figura 1), que mostra a primeira vez que cada tema musical – entre os 17 temas já citados anteriormente – são tocados na animação. Sendo assim, as repetições e variações de cada um desses temas não estão presentes na imagem.



Legenda:



Figura 1 – Representação gráfica das grandes seções da animação *O menino e o mundo*.

Dentre todos esses temas musicais presentes na animação *O menino e o mundo*, para esta pesquisa buscou-se analisar e entender o tema musical nº 1 – cor amarelo na representação gráfica –, chamado *Airgela*. Este tema acompanha o personagem principal durante toda a sua jornada no filme. O tema musical *Airgela* é formado pela junção de uma melodia que o pai do personagem principal toca na flauta e uma melodia que a mãe do personagem canta. Durante a animação, esse tema aparece 17 vezes, com variações que englobam mudanças na fórmula de compasso, no andamento, na instrumentação, por meio de melodias em contraponto e no caráter da música.

Na representação gráfica a seguir, pode-se observar todas as vezes que o tema musical *Airgela* é tocado no longa:

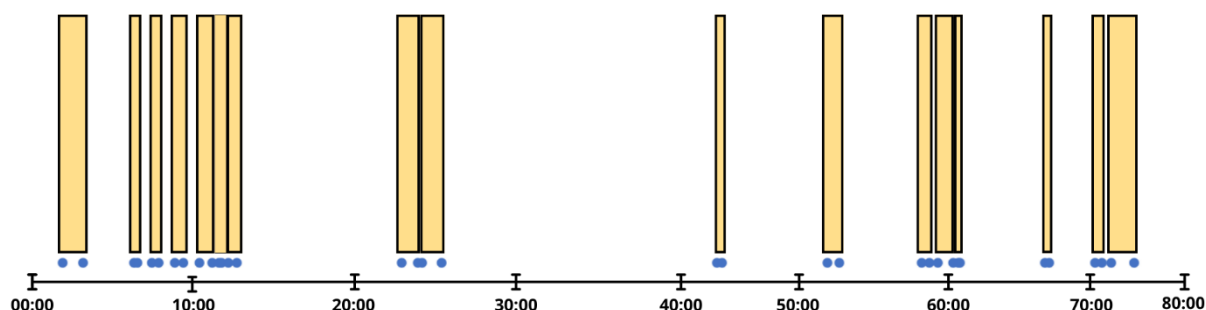


Figura 2 – Representação gráfica das aparições do tema musical *Airgela* na animação *O menino e o mundo*.

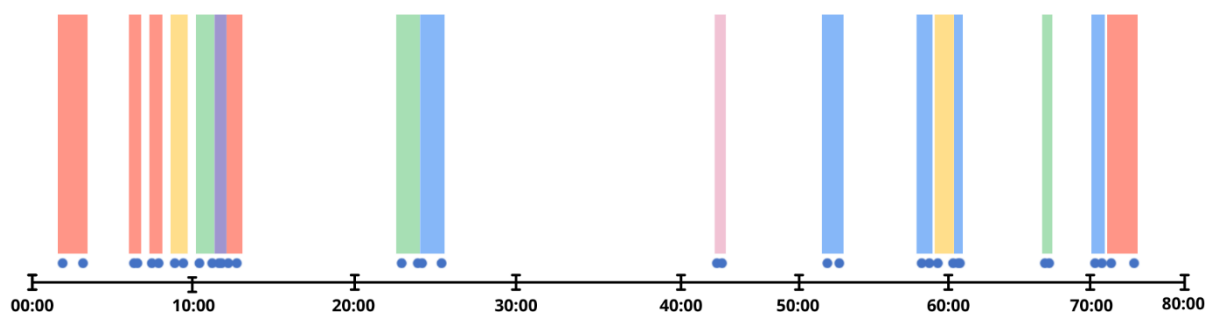
Abaixo, tem-se uma tabela que mostra a minutagem exata de cada uma dessas 17 vezes que o tema musical *Airgela* surge e termina na animação:

Tabela 1: Minutagem inicial e final de cada aparição do tema musical *Airgela* na animação *O menino e o mundo*

Tema musical <i>Airgela</i>	Início (minutagem)	Final (minutagem)
1ª aparição	01:26	02:49

2ª aparição	06:14	06:25
3ª aparição	07:25	07:50
4ª aparição	08:56	09:31
5ª aparição	10:35	11:25
6ª aparição	11:54	12:15
7ª aparição	12:30	13:05
8ª aparição	24:04	25:09
9ª aparição	25:27	26:46
10ª aparição	45:10	45:30
11ª aparição	52:32	52:51
12ª aparição	58:48	59:20
13ª aparição	59:55	01:00:57
14ª aparição	01:01:17	01:01:23
15ª aparição	01:07:04	01:07:21
16ª aparição	01:10:23	01:10:50
17ª aparição	01:11:28	01:13:00

Dentre essas 17 vezes que o tema musical *Airgela* aparece no filme, surgem variações deste tema, de acordo com o sentido e o significado que a cena busca transmitir. Na figura 3, pode-se observar todas as aparições deste tema musical com suas variações e as vezes que eles se repetem sem alterações e mudanças significativas. Cada cor representa uma vez que o tema musical *Airgela* aparece na animação e, quando as cores são iguais, significa que o tema aparece de maneira semelhante, com poucas mudanças. A partir deste gráfico, percebe-se que o tema musical *Airgela* aparece de maneira diferente seis vezes durante o filme, representado pelas cores vermelho, amarelo, verde, roxo, azul e rosa no gráfico.



Legenda:

- | | |
|---|---|
| ■ • Tema <i>Airgela</i> (variação 1) | ■ • Variação 4 |
| ■ • Variação 2 | ■ • Variação 5 |
| ■ • Variação 3 | ■ • Variação 6 |

Figura 3 – Representação gráfica das variações do tema musical *Airgela* na animação *O menino e o mundo*.

Para esta pesquisa, essas 6 diferentes aparições do tema musical *Airgela* foram transcritas, a fim de que fosse possível entender as mudanças que ocorrem de uma aparição para a outra e como essas mudanças estão relacionadas com a imagem e ajudam o espectador a compreender os significados de cada cena no filme, além de contribuírem para a construção de expectativas e emotividade. Além disso, as aparições 7 e 11 também foram transcritas, não por apresentarem uma ideia musical diferente de aparições anteriores, mas porque elas ajudam a entender melhor alguns aspectos deste tema musical. A seguir, será feita uma análise musical e contextual de cada uma dessas aparições do tema musical *Airgela*. As 17 aparições foram numeradas de forma contínua. Sendo assim, as aparições aqui analisadas foram as de número 1, 4, 5, 6, 7, 9, 10 e 11. No link a seguir, podem ser encontrados os áudios do Musescore de todas as aparições que foram transcritas e analisadas na pesquisa: https://drive.google.com/drive/folders/16nhFVZ4GdmaQn5KBXNgpHERbJjKuXYSx?usp=s_haring.

3.2. Análise das aparições do tema musical *Airgela* na animação *O menino e o mundo*

3.2.1. Aparição nº 1

A primeira aparição do tema musical *Airgela* na animação brasileira *O menino e o mundo* começa a partir da minutagem 00:01:26 e vai até 00:02:49. Neste primeiro momento, a música se inicia com o instrumento flauta doce. Aos poucos, algumas vozes cantadas são

adicionadas, juntamente com sons que soam como sintetizados. E, depois, o chinelofone³⁷ também é incluído na música. A fórmula de compasso desta aparição é 4/4 e o âmbito melódico da música fica entre as notas mi³ e mi⁴³⁸. A transcrição desta aparição está nas figuras 4 e 5.

The musical score is divided into three systems, each containing five staves. The instruments are Flauta doce (Sweet Flute), three Voz (Voice) parts, and Chinelofone (Shinelo-Phone). The time signature is 4/4, and the tempo is marked as ♩ = 66. The key signature has one sharp (F#).
 System 1 (Measures 1-6): The Flauta doce plays a melodic line starting with a half note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The Voz parts have rests, with the second voice part starting a melodic line in measure 4. The Chinelofone has rests.
 System 2 (Measures 7-9): The Flauta doce continues its melodic line. The Voz parts have rests. The Chinelofone enters in measure 7 with a rhythmic pattern of eighth notes.
 System 3 (Measures 10-12): The Flauta doce continues its melodic line. The Voz parts have rests. The Chinelofone continues its rhythmic pattern.

Figura 4 – Transcrição da aparição nº 1 do tema musical *Airgela* (p. 1).

³⁷ Trata-se de um instrumento musical alternativo, criado a partir de materiais recicláveis, como canos de PVC, e tocado com chinelos ou baquetas improvisadas.

³⁸ Para esta pesquisa, foi usada a convenção que considera o dó³ como a nota central do piano.

The musical score is arranged in five staves. The top staff is for Flute (Flt.) in treble clef. The next three staves are for Voices (Vo.) in treble, alto, and bass clefs, grouped by a brace on the left. The bottom staff is for Chimes (Chinelofone) in bass clef. The score consists of three systems of measures. The first system (measures 13-15) shows the Flute playing a melodic line starting on measure 13, with dynamics *ppp* and *pp* indicated. The Voice staves have rests in measure 13 and some notes in measures 14 and 15. The Chimes staff has rests. The second system (measures 16-18) continues the Flute melody, with the first Voice staff (soprano) entering in measure 16. The other Voice staves and Chimes remain silent. The third system (measures 19-20) shows the Flute concluding its phrase in measure 19, and the first Voice staff (soprano) playing a short phrase in measure 19. The other Voice staves and Chimes remain silent. The score ends with a double bar line at the end of measure 20.

Figura 5 – Transcrição da aparição nº 1 do tema musical *Airgela* (p. 2).

Essa aparição é tocada juntamente com a primeira cena do filme. No início, aparece um círculo e, a partir dele, são formados vários outros círculos e desenhos que parecem mandalas. Todos os desenhos são bem coloridos e vibrantes. No fim, todos esses desenhos se transformam em uma pedra colorida. Nesse momento, aparece Cuca, o personagem principal da animação. Ele observa a pedra colorida que está no chão e percebe que o som da música vem a partir dela. Cuca até levanta a pedra para ver se o som está vindo debaixo dela, mas conclui que o som dessa aparição está dentro da pedra. Uma borboleta passa e o personagem corre atrás dela, deixando para trás a pedra e a aparição nº 1.

Um aspecto importante a ser observado é que essa primeira aparição é composta por camadas de sons. A música começa com um instrumento e, aos poucos, outros instrumentos e sons são adicionados. É uma composição de texturas diferentes, que vai criando e desenvolvendo a sua forma ao longo dessa aparição. Além disso, percebe-se que, nessa cena, existe um processo cumulativo de linhas melódicas – no momento dos desenhos das mandalas –, e um corte abrupto quando visualmente tem-se um corte para um plano aberto, criando uma perspectiva externa à pedra.

No final desta aparição, ouve-se o som de um sino e Cuca corre para a sua casa. Quando ele chega em casa, vemos que é a mãe do personagem que estava tocando o sino, para chamar seu filho para se despedir do seu pai, que está com uma mala. Nesse momento, percebe-se a classificação do som *out*, de acordo com Chion. O espectador vê a criança correndo atrás do som, mas não sabe de onde o som está vindo até o momento em que vemos que o sino é tocado pela mãe do personagem principal. Ou seja, é um som cuja fonte existe na tomada fílmica, mas durante um tempo, o que produz o som não aparece na tela.

A partir da transcrição da primeira aparição do tema musical *Airgela*, é possível observar que este tema está mais dentro do universo modal do que do universo tonal. É válido destacar que o centro principal deste tema não é muito claro, pois os compositores ficam “brincando” com sonoridades que nos fazem interpretar cada trecho da música de uma determinada maneira. Contudo, a partir da nossa análise, chegamos à conclusão de que o centro principal deste tema é a nota ré.

Dessa forma, passa-se a entender que o tema musical *Airgela* está em Ré jônico, embora nenhuma resolução na nota ré aconteça de fato. Interpretamos dessa forma, pois a nota ré tem destaque na música toda. Ela aparece várias vezes e, no compasso 9, o instrumento que faz a linha do baixo direciona a melodia para a nota ré e conseguimos sentir um repouso. Ademais, o último compasso desta primeira aparição termina na nota sol, mas sentimos que o repouso ocorreria na nota fá# (ausente), que é a terça do acorde de D.

Destaca-se que nos primeiros compassos do tema, existe uma tendência de resolução na nota sol, salientada pela presença da sensível – nota fá# (compasso 5) – e pelo acorde de D maior, que cumpre a função de dominante na tonalidade de G maior, embora em seguida apareça a nota dó#, que será mais explorada a seguir. Sendo assim, embora no âmbito global oré seja a nota principal, no início desta aparição do tema o centro harmônico gira em torno da nota sol. No compasso 5, passa-se pela nota dó#, o que pode ser interpretado como característica de Sol lídio, embora essa nota apareça apenas como uma nota de passagem, visto que a voz está se movimentando de forma descendente por graus conjuntos (ré, dó# e si).

Além disso, salienta-se que a melodia principal do tema musical possui 6 notas musicais diferentes, dentre as quais estão presentes as notas da escala pentatônica de ré (ré, mi, fá#, lá e si), com o acréscimo da nota sol. Também é importante destacar que na música é muito comum o movimento entre as notas lá, si e ré – que forma todo o início da composição – e entre as notas mi, sol e lá (como as 3 últimas notas do compasso 13). A partir do compasso 12 (ver Figuras 4 e 5), a ausência da linha do baixo que soava até então permite que as notas da melodia principal sejam interpretadas harmonicamente no contexto de um acorde Asus7(9).

Ademais, a partir da entrada da linha do chinelofone, no compasso 6, aparece a nota dó natural. Quando o dó natural aparece, traz a sensação do Ré mixolídio.

Assim como dito anteriormente, durante a entrevista com os compositores da trilha musical deste filme, teve-se uma seção na qual o tema musical *Airgela* foi o protagonista, visto que essa pesquisa tem como foco analisar, destrinchar e entender esse tema. A primeira pergunta referente ao tema foi a seguinte: Como funcionou o processo de composição do tema musical *Airgela*? As respostas foram as seguintes:

Ruben Feffer: Ele foi composto inicialmente como a melodia da flauta que é executada pelo pai e representa ele. O conceito mais importante aqui é que tinha que ser uma coisa simples. Não era executado por um flautista virtuose, mas por um homem do campo, simples e comum. A flauta mais do que um instrumento musical, é um instrumento de expressão, é a forma de comunicação dele com o filho e com o universo. Então, a gente escolheu a escala pentatônica, que representa a linguagem musical, que tem um elemento de etnicidade, mas pode se encontrar em diversas culturas – indígenas, primitivas, orientais – etc. Ela não é [especificamente] atrelada a uma localização/cultura/etnia. Ela é multiétnica, vamos dizer, e ao mesmo tempo, ela é muito simples. Ela tem esse elemento da simplicidade, então foi composto a partir da própria escala pentatônica. O movimento dessa melodia do tema é muito simples, é um vai e vem. Não tem grandes surpresas, tem um formato circular de repetições, tem uma finalização incompleta que leva novamente à repetição, o que faz o tema circular infinitamente. Depois tem a outra estrofe que surgiu somente depois de toda essa coisa da letra e tal. O tema foi construído pelo refrão. A estrofe surgiu depois, mas é basicamente isso. Quer dizer, é uma coisa que pode funcionar em vários ambientes, em vários

contextos do filme, de formas mais alegres, mais tristes. Praticamente todos os temas [deste filme] que a gente ouve, de uma maneira ou de outra, tem a ver com o tema *Airgela*, mesmo que isso não seja explícito. Então, às vezes a gente faz inversões harmônicas, usa relativo menor, maior, essas coisas, para poder levar [o tema] para outro lugar e reconstruir ela. A gente utilizou bastante desses recursos composicionais melódicos para trabalhar essa sonoridade [do tema]. Em alguns poucos momentos, [...] a gente até quebrou um pouco da escala pentatônica para poder fazer essa costura com outras harmonias e outros contextos. A partir disso surge essa sensação modal, que vai para outros modos.

Gustavo Kurlat: [...] Antes da gente compor esse tema, a gente pesquisou temas icônicos presentes em filmes. Por exemplo, eu lembro que a gente estudou o tema de *Contatos Imediatos do Terceiro Grau*. Então, a gente foi aquecendo a cabeça, pesquisando isso, o que acontecia nesses filmes que aparecia algum tema curtinho, simples e icônico. E a gente tentou criar o nosso a partir disso. Agora, é uma coisa interessante, que depois disso ele vira uma massinha. Ele não é mais uma coisa estanque, então pode quebrar a escala pentatônica, pode ir para um outro lugar [...] e não acabar na melodia que a gente compôs depois para a primeira estrofe. A partir disso, ele vai se transformando sem deixar de estar presente. Então, você pode fazer mais uma vez todas as leituras inconscientes e psicológicas disso, na medida em que é um tema que é para o pai. “Mas que pai a gente leva dentro? Como esse pai que está sempre dentro do menino vai para o mundo? Como essa mãe, que tem uma melodia cantada por essa voz feminina, está dentro do menino?” Então, a partir disso, isso te dá carta branca para você transformá-lo de mil maneiras diferentes e que fazem sentido. Essa transformação faz sentido porque o menino, na verdade, leva para o mundo o que ele é, o que ele traz, a história dele. E a partir disso, essa história não é mais estanque, não é mais fixa, não é mais engessada. Está presente, ele carrega, mas se transforma em mil coisas diferentes. Então, esse é o conceito e não havia uma intenção nesse sentido. Nós não pensamos “Ah, ele tá em ré jônico”, não havia uma intenção, “Ah, tem que ser desse jeito”. Ele parte de um pressuposto e a partir disso ele se transforma. E se transforma conceitualmente e vivencialmente. Ou seja, às vezes isso: “Olha que bonito se a melodia fosse para tal lugar. Olha que interessante se a harmonia se transformasse de maior para menor”. Então, a partir disso, vêm as interações todas. Outra vez, o conceito pensado não é acadêmico, mas quase acadêmico e vai para a vida. Se desconstrói de acordo com isso.

Ruben Feffer: Exato. E acho que é legal você colocar Gus [Gustavo], aquela sua teoria/explicação da repetição versus surpresa.

Gustavo Kurlat: Bom, não sei se vocês pensaram a respeito disso, mas quando a gente faz qualquer coisa em música, tem elementos que se repetem e tem elementos que variam. É uma sequência de variações e repetições e a repetição nos dá porto seguro e possibilidade de compartilhar. [...] Esta repetição é que me dá a possibilidade de compartilhar, mas se eu não vario, eu perco a possibilidade da poesia, do voo, da novidade e do sentimento em transformação. Então tem sempre esse jogo de variação e repetição. É o que me dá a vida real da música. E esta vida real é a que me permite ter uma vida na imaginação e no sentimento. Outra vez, o jogo de repetições e variações. Então aqui também a gente foi brincando com aquilo que se repete e aquilo que varia, o tempo inteiro.

Ruben Feffer: E a gente checava muito assim, principalmente nos momentos iniciais ou mais diegéticos: “Isso daqui é factível de ser realisticamente tocado por esse cara do campo de uma maneira simples?” E até o erro, na hora de gravar, principalmente porque a gente compôs tudo eletronicamente, a gente faz os nossos testes no sequenciador. E depois teve um momento que a gente chamou músicos e gravou flauta de verdade, coisas assim. E acho que é um processo muito grande de encontrar a maneira do flautista executar isso sem parecer um flautista, parecendo um pai do campo, tocando, errando, engasgando. Isso tudo é incorporado mesmo.

A partir desses comentários, o professor Daniel Barreiro destacou três pontos muito importantes e ressaltou que essas escolhas são extremamente significativas e determinantes para o resultado final do filme:

- 1) A pentatônica e sua maleabilidade. Kurlaf comentou que a pentatônica pode funcionar como uma massinha de modelar. O professor Daniel ressaltou que a escala pentatônica se presta muito bem a isso, visto que dependendo das notas que você agrega à mesma, ela vai para um caminho ou para outro e isso fica muito evidente na trilha.
- 2) Um outro ponto destacado pelo professor Daniel foi em relação à repetição e à variação, e a questão do voo, que é muito interessante.
- 3) O terceiro aspecto salientado pelo professor foi a importância de se criar uma música que um camponês pudesse tocar e o cuidado que a equipe musical do filme teve ao ponderar essa questão.

Em relação ao uso da escala pentatônica, foram levantados os seguintes pontos:

Daniel Barreiro: É uma coisa que a gente estava discutindo, é que a pentatônica tem relação com o acorde sus7(9). Nós até chegamos a conversar com um colega da UFU [professor Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior] e ele falou: “A pentatônica tem a relação com o sus4, então essa coisa da nota lá e aquela resolução no final em ré tem também essa relação”. Sendo assim, a pentatônica te leva para vários caminhos possíveis.

Ruben Feffer: É aquela resolução que não é a resolução clássica americana.

Daniel Barreiro: Exatamente, você termina na terça do acorde. Ou seja, o som ainda fica no ar, mas pode continuar.

Gustavo Kurlat: Tem coisas que são pensadas e tem coisas que você experimenta e acha/encontra, porque é uma sensação. Então, a gente não é nada acadêmico, nesse sentido, nada. Mas sim, somos rigorosos com o conceito inicial. Ou seja, tem que ter um porquê, mas depois está certo.

3.2.2. Aparição nº 4

A segunda aparição do tema musical *Airgela* no filme *O menino e o mundo* que foi analisada nesta pesquisa é a aparição nº 4, que propõe uma variação do tema inicial. Esta aparição começa a partir da minutagem 00:08:56 e vai até 00:09:31. A melodia principal do tema começa nessa minutagem, mas um pouco antes dela, na minutagem 00:08:23, começamos a ouvir o som de um trem de ferro (antes mesmo dele aparecer na tela) e uma linha contínua de notas no chinelofone é tocada, até o final dessa aparição.

Neste momento da animação, vemos que o pai do personagem principal está indo pegar o trem, ele irá fazer uma viagem. Posteriormente, descobre-se que ele foi para a cidade grande em busca de trabalho e melhores condições de vida. A música toca quando o pai está entrando no trem para seguir essa nova jornada. Após o trem ir embora, aparece o título do filme.

Nesta aparição, há menos elementos sonoros. O instrumento flauta transversal toca a melodia principal, que apresenta o mesmo desenho melódico típico e harmonia implícita - Asus7(9) - da aparição 1. Em sobreposição à melodia principal, há sons que nos remetem aos sons que o trem de ferro costuma fazer. Além disso, antes de começar o tema propriamente dito, já é demarcado que o trem é representado pelas notas que são tocadas no chinelofone, um baixo que acompanha essa aparição do tema musical *Airgela*. Em determinados momentos, algumas vozes aparecem.

Ressalta-se que a fórmula de compasso nesta aparição muda para uma métrica ternária (3/4). Destaca-se também que, nos compassos 10 (notas fá# e sol) e 11 (notas sol e lá), a resultante sonora é bastante dissonante, por causa dos intervalos – 2ª menor e 2ª maior, respectivamente – entre uma nota e outra. Um outro ponto importante a se destacar é que esta aparição é finalizada no acorde de D maior, que permanece durante os últimos 4 compassos da música. Na figura a seguir (figura 6), tem-se a transcrição da linha do chinelofone, o baixo que guia essa aparição.



$\text{♩} = 110$

Flauta

Voz 1

Voz 2

Chinelofone

mp 3 3 3 3 3 3 3 3

5

Fl.

Vo. 2

Vo.

pp

Clf.

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

10

Fl.

Vo. 2

Vo.

Clf.

mf 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Figura 7 – Transcrição da aparição nº 4 do tema musical *Airgela* (p. 1).

2

15

Fl.

Vo. 2

Vo.

Clf.

mf

mp *p*

20

Fl.

Vo. 2

Vo.

Clf.

p *pp* *ppp*

p *pp* *ppp*

Figura 8 – Transcrição da aparição nº 4 do tema musical *Airgela* (p. 2).

Uma outra questão abordada na entrevista foi: A partir do que percebemos, há muitos intervalos dissonantes, mesmo nas vezes quando está só flauta e a voz, geralmente intervalos

de segundas, que se chocam, ou em alguns outros contextos e momentos também. Vocês decidiram usar esse tipo de sonoridade propositalmente para trazer algum tipo de sensação para o público, algo nesse sentido?

Ruben Feffer: Eu acho que um lugar que a gente usou bastante o intervalo de segunda, essa dissonância, principalmente a segunda, eu acho que até uma segunda menor, é no momento do velho na chuva, naquela sequência que ele está com o carrinho na chuva e que acaba virando uma tempestade. Essa sequência começa com uma dissonância bem nítida, se não me engano, é uma segunda menor. O instrumento em si já é dissonante, porque ele é um instrumento sintético elaborado a partir de um sample de cello. Então ele é como se fosse um cello desafinado e meio distorcido. Ele representa essa coisa meio sucata e é ardido. É um êxodo. Ele está tendo que largar, ele não tem para onde ir e começa a chover. Então é um som longo, muito eco, ambiente assim. Ele é um lamento. Um som lamentoso realmente, e nessa hora a gente tem bem presente a dissonância. Acho que tem outros momentos também, de movimentos. Nas sequências, quando o menino pega o trem para ir para cidade, aquela sequência que se transforma, que a gente vê os trilhos e se transforma na chuva. A gente tem, em paralelo à temática principal da música, um contracanto de vozes, que vão fazendo uma sequência meio descendente.

Embora neste trecho da entrevista, Ruben não estivesse comentando sobre a aparição nº 4 do tema *Airgela*, a fala do compositor ilustra algo que também acontece neste trecho. A partir da nossa conversa e pelo que pude perceber, em alguns trechos, os compositores decidiram usar os intervalos dissonantes, como no exemplo citado acima – cena da tempestade e quando Cuca pega o trem para ir para a cidade.

3.2.3. Aparição nº 5

A terceira aparição analisada na pesquisa é a número 5, que começa a partir da minutagem 00:10:35 e vai até 00:11:25. Neste momento, Cuca está sentindo falta do seu pai e relembra alguns momentos felizes que eles tiveram no campo. Na cena, o pai da criança toca a melodia, dessa vez na flauta doce novamente. Mantém-se, na maior parte do tempo, o desenho melódico e a harmonia implícita das aparições anteriores. Na figura 7 pode ser encontrada a transcrição desta aparição.

The musical score is divided into three systems, each with two staves: Flauta doce 1 (top) and Flauta doce 2 (bottom). The time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 1-4):** Flauta doce 1 starts with a tempo marking of $\text{♩} = 100$. The melody begins with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5. Flauta doce 2 has whole rests.
- System 2 (Measures 5-8):** Flauta doce 1 continues the melody. A lyric "o contracanto começa aqui" is written below the staff. Flauta doce 2 has whole rests.
- System 3 (Measures 9-12):** Flauta doce 1 continues. A tempo marking of $\text{♩} = 80$ appears. A lyric "e termina aqui" is written below the staff. Flauta doce 2 has whole rests.
- System 4 (Measures 13-16):** Flauta doce 1 continues. A tempo marking of $\text{♩} = 110$ appears. A dynamic marking *p* (piano) is written below the staff. Flauta doce 2 has whole rests.

Figura 9 – Transcrição da aparição nº 5 do tema musical *Airgela*.

Ressalta-se que nos compassos 13 e 17, o acorde de D maior é enfatizado, pois a fundamental (ré), a terça (fá#) e a quinta (lá) são tocadas em formato de arpejo na melodia. Além disso, nesta aparição, a fórmula de compasso volta a ser quaternária (4/4) e há algumas

mudanças no andamento. A música começa com a semínima (J) valendo 100. No compasso 13 ela passa a valer 80 e no compasso 15 passa a valer 110.

Nesta aparição, a música é tocada apenas na flauta doce. A partir do compasso 5, uma outra flauta doce surge na música, até o compasso 12. Essa melodia da flauta 2 tem uma amplitude muito baixa, e, por isso, não foi possível transcrever essa linha melódica. Essa segunda voz funciona quase como um eco da primeira voz. Pode-se interpretar esse eco como uma alusão à memória, algo que fica reverberando na cabeça de Cuca.

No fim da cena, Cuca guarda a melodia tocada pela flauta do pai em um potinho. Dessa forma, ele pode escutá-la sempre que sentir vontade e saudades do pai. Nessa parte, pode-se perceber a classificação do som *in*, de acordo com Chion, visto que a fonte sonora aparece na imagem e o espectador consegue ver que é o pai de Cuca que está tocando o instrumento.

3.2.4. Aparição nº 6

A próxima aparição analisada na pesquisa foi a de número 6, que começa na minutagem 00:11:54 e vai até 00:12:15. Desta vez, a única fonte sonora presente é a voz. Na cena, Cuca corre atrás da mãe, enquanto ela está cozinhando e cantarolando a melodia. A ideia musical lembra o contorno melódico das vozes nas aparições 1 e 4, mas ao mesmo tempo traz uma sonoridade diferente a partir de uma outra ordenação das notas. Abaixo tem-se a transcrição desta aparição.



Figura 10 – Transcrição da aparição nº 6 tema musical *Airgela*.

O contorno melódico desta aparição remete à sonoridade do trecho inicial da aparição 1, em que o centro principal gira em torno da nota sol. As notas que surgem nessa aparição são:

mi, fá#, sol e lá. A fórmula de compasso muda para um 2/4 e o andamento é $\text{♩} = 75$. É importante destacar que toda a melodia é feita com vocalizes, não com palavras.

A partir desse momento, pode-se perceber que essa música tema, que guia o personagem principal durante toda a animação é formada a partir da junção da melodia que o pai toca na flauta e esta outra melodia que a mãe canta.

Assim como na cena anterior, Cuca guarda a melodia, desta vez cantada pela mãe, no potinho. É o mesmo pote em que foi guardada a melodia da flauta tocada pelo pai.

Uma outra pergunta abordada na entrevista foi: Percebe-se ao longo do filme que a música *Airgela* é formada pela junção de uma melodia que o pai do personagem principal toca na flauta e uma segunda melodia que a mãe do personagem canta. Esse tema percorre toda a animação e guia o personagem principal na sua jornada. De que forma vocês buscaram trazer sonoridades e sensações diferentes nas vezes que o tema musical *Airgela* surge no longa com o propósito de despertar emoções distintas no espectador?

Gustavo Kurlat: [...] A gente parte dessa massinha, ela vai se transformando, ela vai fazer parte de uma música com a referência geográfica, emocional diferente. Ela vai passando por diferentes instrumentações, então ela vai viajando junto com o menino. Esse é o conceito. Ela vai indo e na medida em que vive novas experiências, ela se transforma. Se transforma tanto dentro do menino quanto na influência do mundo externo em cima do menino. Ela vai junto.

3.2.5. Aparição nº 7

A aparição 7 não é uma versão diferente da música, mas é um bom exemplo para observar a junção da melodia do pai – tocada na flauta –, com a melodia da voz da mãe. É como se fosse a junção das aparições 5 e 6, com pequenas adaptações. Essa aparição começa na minutagem 00:12:30 e vai até 00:13:05.

Na cena, Cuca acabou de sair da cozinha, local em que a mãe estava fazendo comida e corre para o campo. O personagem começa a ouvir a junção das melodias que ele guardou no potinho e logo a mãe dele o chama. Nesse momento, ele enterra o pote na terra e coloca uma pedra em cima para ir até sua mãe. Na figura a seguir pode ser observada a transcrição desta aparição.

$\text{♩} = 125$

Flauta doce

p *mf*

Voz

pp

6

Flt.

M.

11

Flt.

p

M.

ppp

16

Flt.

M.

Figura 11 – Transcrição da aparição nº 7 do tema musical *Airgela*.

A música, nesta aparição, volta a ter fórmula de compasso 4/4 e o andamento passa a ser $\text{♩}=125$. Nesta aparição, os instrumentos são a flauta doce e a voz. A flauta doce mantém o

desenho melódico das aparições 1, 4 e 5, enquanto a voz remete ao que foi cantado na aparição 6, utilizando as notas mi, fá#, sol e lá.

Percebe-se, portanto, que, especialmente, essas três aparições – 5, 6 e 7 – estão ligadas à memória afetiva de Cuca. Na aparição 5, Cuca se lembra de um momento que o pai estava tocando flauta, sentado ao lado dele. Da flauta do pai, saem bolinhas laranjas, que representam a melodia que ele está tocando e que Cuca guarda no potinho. Na aparição 6, após Cuca seguir a sua mãe enquanto ela pega água no poço e fica perto dela enquanto ela cozinha, o personagem escuta a mãe cantarolar e da boca da mãe também saem bolinhas laranjas, representando a melodia cantada, que ele guarda no pote. Em seguida, Cuca corre para fora de casa e coloca seu ouvido no potinho que contém a junção das bolinhas laranjas do pai e da mãe e, conseqüentemente, das melodias dos dois, formando a aparição 7. Nessa cena, é mostrado que essas duas melodias trazem tranquilidade e felicidade para Cuca.

3.2.6. Aparição nº 9

A aparição 9 começa na minutagem 00:25:27 e vai até 00:26:46. Neste momento da animação, Cuca está a caminho da cidade grande para procurar seu pai. Na primeira parada desta trajetória, ele encontra um senhor que trabalha colhendo algodão. Quando Cuca está na plantação de algodão, ele escuta a melodia que seu pai costumava tocar na flauta, segue o som e se depara com um flautista que começa a tocar um outro tema musical no instrumento. Esse novo tema junta-se com a música *Airgela*, desta vez bem animada e energética. Segue abaixo a transcrição desta aparição.

Flauta doce

Voz 1

Inst. de sopro

Chinelofone

Voz 2

Palmas

Chocalho

Derbak

5

Vo. 1

Sopro

Clf.

M.

Palm.

Chocalho

Derbak

$\text{♩} = 110$

pp

p

pp

a - ir - ge - la

mp

mp

mp

mp

Figura 12 – Transcrição da aparição nº 9 do tema musical *Airgela* (p. 1).

7 8

Vo. 1

pp

mf

a - ir - ge - la

Sopro

pp

Clf.

p

M.

Palm.

mf

Chocalho

mf

Derbak

mf

9 8

Vo. 1

a - ir - ge - la a -

Sopro

p

Clf.

M.

Palm.

Chocalho

Derbak

Figura 13 – Transcrição da aparição nº 9 do tema musical *Airgela* (p. 2).

11

8

Vo. 1

-di - v a - i - gre - ne a -

Sopro

Clf.

M.

Palm.

Chocalho

Derbak

13

8

Vo. 1

-çrof ro - ma - zap e - da -

Sopro

Clf.

M.

Palm.

Chocalho

Derbak

pp *f* *pp*

Figura 14 – Transcrição da aparição nº 9 do tema musical *Airgela* (p. 3).

15

Vo. 1

Sopro

Clf.

M.

Palm.

Chocalho

Derbak

-dre - bil zov e - dat -

17

Vo. 1

Sopro

Clf.

M.

Palm.

Chocalho

Derbak

-nov a - ir - ge - la -

pp

Figura 15 – Transcrição da aparição nº 9 do tema musical *Airgela* (p. 4).

19

Vo. 1

Sopro

Clf.

M.

Palm.

Chocalho

Derbak

21

Vo. 1

Sopro

Clf.

M.

Palm.

Chocalho

Derbak

Figura 16 – Transcrição da aparição nº 9 do tema musical *Airgela* (p. 5).

23

Vo. 1

çrof ro - ma zap e - da -

Sopro

Clf.

M.

Palm. *pp* *f* *pp*

Chocalho

Derbak

25

Vo. 1

-dre - bil zov e - dat -

Sopro

Clf.

M.

Palm.

Chocalho

Derbak

Figura 17 – Transcrição da aparição nº 9 do tema musical *Airgela* (p. 6).

7

27

Vo. 1

-nov a - ir - ge - la

Sopro

Clf.

M.

Palm.

Chocalho

Derbak

29

Vo. 1

pp a - ir - ge - la *ppp* a - ir -

Sopro

Clf.

M.

Palm.

Chocalho

Derbak

Figura 18 – Transcrição da aparição nº 9 do tema musical *Airgela* (p. 7).

32

Vo. 1

Sopro

Clf.

M.

Palm.

Chocalho

Derbak

-ge - la a - ir - ge - la

35

Vo. 1

Sopro

Clf.

M.

Palm.

Chocalho

Derbak

Figura 19 – Transcrição da aparição nº 9 do tema musical *Airgela* (p. 8).

Esta aparição começa com a flauta, e logo as vozes e a percussão, formada pelo instrumento derbak e sons corporais, se juntam. Também há o uso do chinelofone. Além disso, há alguns contracantos feitos por instrumentos que parecem ser instrumentos de sopro, e que se assemelham ao som do clarinete. Nos compassos 13 e 23, há um som que nos remete a um grito na altura da nota dó#. A ideia melódica segue o mesmo padrão das aparições 1, 4, 5 e 7, mas dessa vez as vozes também cantam a melodia que antes havia sido tocada apenas pela flauta.

Um ponto importante a ser salientado é a ênfase na nota lá que ocorre em todos os finais dos fragmentos melódicos dessa aparição. Sendo assim, conclui-se que essa nota tem um grande destaque. Ademais, dessa vez as vozes cantam uma melodia com letra. Assim como nas falas do filme, as palavras da música são cantadas de trás para frente.

Em relação à questão rítmica, percebe-se nesta aparição, o uso mais frequente da figura semicolcheia. Ela aparece nos contracantos do clarinete, e na introdução da música, que é tocada pela flauta. Ressalta-se que essa é a primeira vez que aparecem instrumentos percussivos na música *Airgela*. Os instrumentos percussivos são o chocalho e o tambor e, além disso, também há percussão corporal.

A partir dessa cena, entende-se que o tema musical analisado até então chama-se *Airgela*, que é o nome da canção tocada neste momento. Nesta aparição, apenas o refrão da música é cantado. A letra da música é a seguinte:

Original	Tradução
airgela adiv	vida alegria
aigrene açrof	força energia
roma zap edadrebil	liberdade paz amor
zov edatnov	vontade voz

Figura 20 – Letra do refrão do tema musical *Airgela*³⁹

Na cena, Cuca corre até o som, encontra o flautista – que toca o início da música – e em seguida, várias pessoas entram na cena, cantando, tocando instrumentos, dançando, pulando e brincando.

³⁹ A letra da música ao avesso foi encontrada no site <https://pequenidades.blogspot.com/2017/03/o-menino-e-o-mundo-ale-abreu-tema.html>.

No início dessa parte do longa, pode-se observar o conceito do som *out*, desenvolvido por Michel Chion. Quando Cuca está na plantação de algodão, ele ouve a melodia que seu pai toca na flauta e corre atrás do som. O espectador sabe que é o *leitmotiv* do pai de Cuca, mesmo sem ele estar presente na cena. Esse *leitmotiv* começa na minutagem 00:24:04 e vai até 00:25:08, quando ele encontra o flautista. Durante esse tempo, o som *off* acontece, pois é um som que não está presente na imagem, ou seja, o som está situado em outro tempo e lugar.

Além disso, percebe-se que, além da instrumentação e de aspectos rítmicos e melódicos, o uso de recursos como o *reverb* – eco de um som refletindo nas superfícies ao redor – e o *delay* – efeito que repete o som original depois de um certo tempo – são muito importantes para a construção da trilha musical nesta obra. Esses dois recursos são usados frequentemente ao longo deste filme. Nessa cena em específico, esses recursos são utilizados para mostrar que é uma memória distante, criando uma atmosfera mais suspensiva. Ressalta-se (conforme mencionado no relato dos compositores da trilha) que basicamente todo o filme se passa no passado, então quase tudo são memórias ou a imaginação de Cuca.

3.2.7. Aparição nº 10

A aparição 10 começa a partir da minutagem 00:45:10 e vai até 00:45:30. Na cena, Cuca está com a segunda pessoa que ele encontra durante sua trajetória após sair em busca do pai na cidade grande. Essa pessoa que ele encontra é um jovem que trabalha em uma fábrica de roupas. Em determinado momento, o jovem dá uma volta com Cuca e para em um local, que parece uma feira. Ele organiza alguns instrumentos musicais e começa a tocar o tema melódico principal na flauta doce, ao mesmo tempo em que toca alguns instrumentos de percussão.

A melodia tocada é a mesma que o pai de Cuca toca no início do filme – como na aparição 4 –, mas desta vez ela é tocada uma terça menor acima. Por causa disso, a melodia percorre as notas de um acorde de Csus7(9). Em alguns momentos, surge uma flauta 2, que faz alguns contracantos, a partir do que foi tocado na flauta 1, como se fosse um cânone.

Nesta aparição a $\text{♩} = 160$, então a música possui um andamento mais rápido. A fórmula de compasso é 4/4. Assim como na aparição 9, há o uso mais recorrente da semicolcheia, além da presença de alguns sons percussivos, são eles: garrafas de vidro, pedaço de metal e buzina de bicicleta.

The image displays a musical score for two flutes, labeled 'Flauta doce' and 'Flauta doce 2'. The tempo is marked as $\text{♩} = 160$. The score is divided into three systems, each containing two staves. The first system shows measures 1 through 4. The second system, starting at measure 5, continues the melody. The third system, starting at measure 10, concludes the passage. The notation includes various musical symbols such as rests, eighth notes, quarter notes, and slurs, indicating a complex melodic line for the first flute and a more rhythmic accompaniment for the second.

Figura 21 – Transcrição da aparição nº 10 do tema musical *Airgela*.

É interessante observar que na cena, Cuca explora um caleidoscópio – instrumento ótico que cria imagens simétricas e coloridas a partir da reflexão de pedaços de vidro, papel colorido ou outros materiais. O caleidoscópio, assim como a música, cria um padrão rítmico cíclico nessa cena. Ao mesmo tempo que Cuca observa e brinca com o caleidoscópio, na melodia do tema há o mesmo padrão melódico, mas no momento do cânone, esse material melódico é transformado, sendo assim, não é exatamente a mesma coisa, não é uma relação simétrica. É como se Cuca estivesse vendo um caleidoscópio melódico e a melodia vai se deformando à medida que ele movimenta o objeto. Nesse momento, pode-se ver ainda mais o quanto a imagem é conectada com o som nesta obra.

3.2.8. Aparição nº 11

A última aparição musical do tema *Airgela* analisada nesta pesquisa é a de nº 11, que começa a partir da minutagem 00:52:32 e vai até 00:52:51. Desta vez, a música *Airgela* é cantada do início ao fim. Nesta aparição tem a flauta, as vozes, a percussão e alguns contracantos que parecem ser feitos em instrumentos de sopro. O andamento é $\text{♩} = 110$ e a fórmula de compasso é 4/4.

Esta aparição não traz uma ideia musical diferente, que ainda não tivesse sido apresentada, pois é muito parecida com a aparição 9. Contudo, na aparição 9, apenas o refrão da música *Airgela* foi cantado. Já na aparição 11, o tema é inteiramente tocado e cantado (parte A + refrão). Essa aparição foi transcrita e analisada nesta pesquisa, pois dessa vez o tema está completo, e isso permitiu compreender melhor a ideia musical proposta e as peculiaridades dessas duas aparições. Abaixo, encontra-se a transcrição.

♩ = 110

Flauta doce

Homens

Mulheres

Voz

Inst. de sopro

Chinelofone

Palmas

Chocalho

Derbak

3

Flt.

H.

M.

Vo. 2

Sopro

Clf.

Palm.

Chocalho

Derbak

Figura 22 – Transcrição da aparição nº 11 do tema musical *Airgela* (p. 1).

6

Flt.

H.

M.

Vo. 2

Sopro

Clf.

Palm.

Chocalho

Derbak

8

Flt.

H.

M.

Vo. 2

Sopro

Clf.

Palm.

Chocalho

Derbak

pp

p

mf

Figura 23 – Transcrição da aparição nº 11 do tema musical *Airgela* (p. 2).

10

Flt.

H.

M.

Vo. 2

Sopro

Clf.

Palm.

p
mf

Chocalho

Derbak

f

12

Flt.

H.

M.

Vo. 2

Sopro

mf *f*

Clf.

Palm.

Chocalho

Derbak

Figura 24 – Transcrição da aparição nº 11 do tema musical *Airgela* (p. 3).

The musical score is arranged in two systems, each containing nine staves. The instruments are listed on the left of each staff: Flt. (Flute), H. (Horn), M. (Music), Vo. 2 (Voice 2), Sopro (Soprano), Clf. (Clarinet), Palm. (Palm), Chocalho (Shaker), and Derbak (Drum).

System 1 (Measures 14-15):

- Flt.:** Measures 14 and 15. Measure 14: G#4 (quarter), A#4 (quarter), Bb4 (quarter), A#4 (quarter). Measure 15: G#4 (quarter), A#4 (quarter), Bb4 (quarter), A#4 (quarter).
- H.:** Measures 14 and 15. Measure 14: G#3 (quarter), A#3 (quarter), Bb3 (quarter), A#3 (quarter). Measure 15: G#3 (quarter), A#3 (quarter), Bb3 (quarter), A#3 (quarter).
- M.:** Measures 14 and 15. Measure 14: G#3 (quarter), A#3 (quarter), Bb3 (quarter), A#3 (quarter). Measure 15: G#3 (quarter), A#3 (quarter), Bb3 (quarter), A#3 (quarter).
- Vo. 2:** Measures 14 and 15. Rests in both measures.
- Sopro:** Measures 14 and 15. Rests in both measures.
- Clf.:** Measures 14 and 15. Measure 14: G#4 (quarter), A#4 (quarter), Bb4 (quarter), A#4 (quarter). Measure 15: G#4 (quarter), A#4 (quarter), Bb4 (quarter), A#4 (quarter).
- Palm.:** Measures 14 and 15. Measure 14: G#4 (quarter), A#4 (quarter), Bb4 (quarter), A#4 (quarter). Measure 15: G#4 (quarter), A#4 (quarter), Bb4 (quarter), A#4 (quarter).
- Chocalho:** Measures 14 and 15. Measure 14: G#4 (quarter), A#4 (quarter), Bb4 (quarter), A#4 (quarter). Measure 15: G#4 (quarter), A#4 (quarter), Bb4 (quarter), A#4 (quarter).
- Derbak:** Measures 14 and 15. Measure 14: G#3 (quarter), A#3 (quarter), Bb3 (quarter), A#3 (quarter). Measure 15: G#3 (quarter), A#3 (quarter), Bb3 (quarter), A#3 (quarter).

System 2 (Measures 16-17):

- Flt.:** Measures 16 and 17. Measure 16: G#4 (quarter), A#4 (quarter), Bb4 (quarter), A#4 (quarter). Measure 17: G#4 (quarter), A#4 (quarter), Bb4 (quarter), A#4 (quarter).
- H.:** Measures 16 and 17. Measure 16: G#3 (quarter), A#3 (quarter), Bb3 (quarter), A#3 (quarter). Measure 17: G#3 (quarter), A#3 (quarter), Bb3 (quarter), A#3 (quarter).
- M.:** Measures 16 and 17. Measure 16: G#3 (quarter), A#3 (quarter), Bb3 (quarter), A#3 (quarter). Measure 17: G#3 (quarter), A#3 (quarter), Bb3 (quarter), A#3 (quarter).
- Vo. 2:** Measures 16 and 17. Rests in both measures.
- Sopro:** Measures 16 and 17. Measure 16: G#4 (quarter), A#4 (quarter), Bb4 (quarter), A#4 (quarter). Measure 17: G#4 (quarter), A#4 (quarter), Bb4 (quarter), A#4 (quarter).
- Clf.:** Measures 16 and 17. Measure 16: G#4 (quarter), A#4 (quarter), Bb4 (quarter), A#4 (quarter). Measure 17: G#4 (quarter), A#4 (quarter), Bb4 (quarter), A#4 (quarter).
- Palm.:** Measures 16 and 17. Measure 16: G#4 (quarter), A#4 (quarter), Bb4 (quarter), A#4 (quarter). Measure 17: G#4 (quarter), A#4 (quarter), Bb4 (quarter), A#4 (quarter).
- Chocalho:** Measures 16 and 17. Measure 16: G#4 (quarter), A#4 (quarter), Bb4 (quarter), A#4 (quarter). Measure 17: G#4 (quarter), A#4 (quarter), Bb4 (quarter), A#4 (quarter).
- Derbak:** Measures 16 and 17. Measure 16: G#3 (quarter), A#3 (quarter), Bb3 (quarter), A#3 (quarter). Measure 17: G#3 (quarter), A#3 (quarter), Bb3 (quarter), A#3 (quarter).

The score includes a *pp* (pianissimo) dynamic marking in measure 16 of the Soprano staff.

Figura 25 – Transcrição da aparição nº 11 do tema musical *Airgela* (p. 4).

18

Flt.

H.

M.

Vo. 2

Sopro

Clf.

Palm.

Chocalho

Derbak

ppp

p

p

pp

p

p

20

Flt.

H.

M.

Vo. 2

Sopro

Clf.

Palm.

Chocalho

Derbak

pp

pp

pp

Figura 26 – Transcrição da aparição nº 11 do tema musical *Airgela* (p. 5).

Nesta aparição, a percussão é basicamente a mesma da aparição nº 9: derbak, chocalhos e percussão corporal. Destaca-se que um instrumento que parece ser da família dos sopros aparece nos compassos 8-9 e 16-17, e faz contracantos que soam dissonantes em relação à melodia principal.

Na cena do filme, Cuca e o jovem estão voltando para casa após sair da feira e, durante o caminho, passam por um grupo de pessoas que estão felizes, cantando, tocando instrumentos e dançando em frente a uma fogueira. Conforme os personagens vão andando, percebe-se que esse grupo de pessoas é muito grande e eles representam uma resistência e a esperança contra as máquinas, que estão cada vez mais dominando o mundo e ocupando seus lugares nos empregos. Esses sentimentos são representados por um grande pássaro colorido.

Abaixo, tem-se a letra completa da música como é cantada no filme – de trás para frente – e, também sua tradução para o português habitual.

Parte 1	Parte 1
mif mesomav	vamos enfim
apacse opmeto	o tempo escapa
rofele ese	e se ele for
orpos mu omoc / oledrep somav	vamos perdê-lo como um
asserp mese asserp moc	sopro
ragehc / eri arelav	com pressa e sem pressa
	valerá ir e chegar
Refrão	Refrão
airgela adiv	vida alegria
aigrene açrof	força energia
roma zap edadrebil	liberdade paz amor
zov edatnov	vontade voz

Figura 27 – Letra da música *Airgela* completa⁴⁰

Na entrevista com Gustavo Kurlat e Ruben Feffer, foi perguntada a seguinte questão referente a essa parte rítmica da música: ao transcrever a parte percussiva da música nas aparições 9 e 11, detectamos o som do instrumento derbak, muitas vezes utilizado na cultura oriental, principalmente nos países árabes. Além disso, nessas aparições, há alguns gritos cantados que também nos remetem à cultura árabe. Por que vocês decidiram usar essa sonoridade nestas aparições?

⁴⁰ A letra invertida da música foi tirada do site <https://pequenidades.blogspot.com/2017/03/o-menino-e-o-mundo-ale-abreu-tema.html>.

Gustavo Kurlat: É, eu acho que a resposta está de fato naquilo que a gente falou no começo de trazer referências musicais de lugares diferentes para passar essa ideia do universal. Então, não tem uma coisa específica dessas duas cenas. Isso fazia parte desse pensamento mais geral, de trazer músicas de lugares diferentes e células rítmicas mais usadas em lugares diferentes do mundo ou, de repente, uma sequência melódica que tivesse mais a ver com um lugar ou outro. Então, não acho que necessariamente essas duas são especiais nesse processo de composição. E aí tem, por exemplo, uma coisa que é do Naná, o Naná trouxe também essa coisa da voz e esses tipos de coisas que são muito dele. Ele usa isso muito. Se vocês pegam a discografia, onde tem coisas gravadas do Naná, ele usa isso em outros momentos. Ele trouxe a marca pessoal dele, que a gente acolheu com muita alegria, mas que é dele. E o derbak é isso, uma percussão que vem de outro lugar.

Ruben Feffer: A gente achou que ele ia chegar com caminhões de instrumentos no estúdio e ele chegou com uma malinha. Ele trouxe o berimbau, um vaso de cristal maravilhoso e um derbak. Tinha um derbakzinho dele, é verdade, acho que tinha alguma coisa assim. A gente também construiu uma simulação de um derbak com uma panela, em um outro momento. Ele foi e literalmente pegou a panela, sabe assim?

Gustavo Kurlat: Aliás, uma coisa que pode te ajudar bastante, Thaynara, nós temos no YouTube, o *making of* da música. Nós gravamos o momento que a gente tinha a percussão da batalha dos pássaros e o Naná fala: “Não, pra isso eu preciso de uma panela”. A gente pensava numa coisa grandiosa de percussão [e o Naná]: “Não, não, não, deixa uma panela”. Ele foi na cozinha do estúdio, escolheu uma panela, isso está no *making of*, e ele tocou panela. E não tinha nada nada para acrescentar depois. E que era coerente com outra coisa, que é bem importante, nenhum elemento do *sound design* é a coisa em si. Ou seja, os caminhões passando não são sons de caminhões, são sons de violoncelo feito de sucata. Então tudo é, entre aspas, “falso”. O responsável por isso é o grupo experimental de música de Santo André, o GEM. Veja o *making of*, eles têm umas traquitanas malucas e os sons são todos feitos com essas traquitanas, que também tem significado “o que é real, o que que é imaginação?” Tudo isso aconteceu de verdade? Ou é imaginação do menino? Ou é uma memória criada pelo velho? Não sabemos. Então, isso também aconteceu. E o Naná faz a batalha grandiosa universal de destino do mundo com a panela. Então, esses são os sentidos mais importantes, eu acho, para registrar.

Ruben Feffer: Deixa-me pensar se tinha mais uma questão com relação a isso. Tinha um pouquinho da questão da música cigana. A música cigana incorpora elementos árabes por causa da influência moura. Então, essa presença dos instrumentos, dos elementos árabes na música cigana está lá. Então, eles vieram no pacote do cigano, por causa da influência da música e da cultura moura.

Gustavo Kurlat: Tem uma coisa que acho importante. Tem coisas que a gente planeja antes e tem coisas que a gente faz, que descobre depois. A gente descobre depois por que fizemos. Não é necessariamente planejado. Tem uma história muito bonita do Chico e do Edu Lobo, não sei se vocês conhecem, que o Edu

Lobo compõe a música *Beatriz*, a melodia da música *Beatriz* e dá para o Chico colocar letra. Eu não sei o quanto disso que eu estou contando é totalmente real, mas é o que circula como uma história. E quando o Edu lobo recebe a letra, ele percebe que a nota mais aguda da melodia tem a palavra céu e a nota mais grave tem a palavra chão. Conta a lenda que o Edu lobo diz pro Chico: “Chico, você é genial. Você colocou a palavra céu na nota mais aguda e a palavra chão na nota mais grave”. E dizem que o Chico respondeu: “Ah, é?”. E é isso, tem isso. O nosso inconsciente age também. Não é uma coisa planejada, tipo: “Por que que vocês colocaram a segunda?” Às vezes a gente faz e depois descobre por que fez, porque tem um sentido. Nosso inconsciente tem uma sabedoria em tudo isso, mas às vezes a gente não planejou conscientemente. [...] Aliás, com composição, eu tenho várias histórias desse jeito, muito interessantes. De coisas que a gente fez e que depois descobriu por que fez e que fazia todo sentido.

Uma outra questão abordada que tem relação com as aparições 9 e 11 é a seguinte: ao longo da animação, percebe-se que o tema musical *Airgela*, principalmente da maneira que surge nas aparições 9 e 11, representa também os trabalhadores, que são pessoas exploradas e que estão lutando contra o uso de máquinas no filme, para que possam manter seus empregos. De que forma vocês acreditam que essa música representa esses trabalhadores e sua esperança? As respostas foram:

Ruben Feffer: Nessa parte da construção/produção, que vale tanto para a colheita, quanto vale para a fábrica, quanto vale para o disco voador, a gente tem alguns elementos, tem essa coisa do humano. Tinha uma harmonia e uma fundamentação em uma linha de baixo, se eu não me engano, era um baixo fretless, inclusive, que faz uma sequência. Tem sempre uma mesma sequência harmônica descendente, que constrói esse tema e que ocorre nesses momentos da produção. O mesmo tema que ocorre na hora que está na colheita, junto com os Barbatuques assobiando, batucando e cantarolando. Por baixo disso tem uma linha de baixo que faz um tema. Ele é uma sequência, se eu não me engano, é uma coisa tipo sol, sib, lá, láb, é algo cíclico e descendente. É muito importante o fator cíclico disso. E nessas variações, quando vai para fábrica, ela está lá ainda presente, mas começa a ter um destaque um pouco maior, ela se destaca, separa assim, como se fosse menos junto com o resto da música. No campo, está tudo mais interligado, naturalmente. Na fábrica, começa a separar. A gente ainda tem aquele ritmo de uma maneira mais dura e a gente tem essa linha de baixo, de um jeito um pouco mais lento. A gente reduz o andamento um pouquinho disso e começa a marcar. Você começa a perceber um pouco mais esse movimento descendente que está lá. Estava lá o tempo todo. E no disco voador, isso é exacerbado no sentido que dissolve tudo. Você tem uns ritmos, uns sons filtrados, mas esse baixo está lá, super desdobrado. Na verdade, ele não é só lento, ele é desdobrado, quase congelando. As notas são todas muito alongadas, mas a sequência harmônica, essa sequência descendente, ela está lá. Então, a gente foi fazendo essas amarrações entre uma coisa e a outra. Então, quando muda tudo, de repente tem alguma coisa que não mudou, que está lá de uma maneira diferente. Mudou, mas não mudou, entendeu? Então, esses alicerces, a história da repetição e da surpresa mais uma vez presente. A gente alicerça em algumas coisas. Então, nesse caso, é essa fundamentação nessa

linha de baixo. Acho que é um elemento importante. É como se o baixo fosse o que sobrou da música, sabe? Se você demole uma construção e ficam as estacas, ficam os alicerces, é como se fosse isso um pouco. As sequências graves do filme, que às vezes são muito marcadas pelo baixo em alguns momentos, como na sequência até dos títulos iniciais, que é marcado por aquele elemento que é um tipo de um, é difícil dizer, é tipo uma marimba de PVC, é um som meio tipo Uakti, sons de chinelofone, aqueles sons muito graves, percussivos e ressonantes, são muito importantes porque a gente faz muito dessa fundamentação, às vezes cíclicos, e loops e elementos de base mesmo. A gente marca com esses elementos. Então, tem uma trilha à parte acontecendo nas sequências graves, se a gente for olhar.

Gustavo Kurlat: Acho que o Binho [Ruben] explicou bem. Eu não acho necessariamente que os trabalhadores têm uma escolha diferente do resto. Eu acho que os trabalhadores são consequência de tudo que nós estamos falando. Ou seja, o pai é um trabalhador. A mãe é uma trabalhadora. Este mundo todo que o menino vai percorrendo tem os trabalhadores presentes. Isso é muito louco. O Alê pensou um filme que é extremamente político, né? E você pensa: “Poxa, um filme extremamente político para criança” - e acho que aí está uma das inovações que o Alê traz, de falar desses assuntos para um público que normalmente é poupado disso. Então, os trabalhadores são a continuação e a origem, ao mesmo tempo de tudo que acontece. O pai sai da aldeia, da vila onde ele mora, para buscar trabalho. Ele já é um trabalhador antes de aparecerem os trabalhadores. Ele já está indo para se juntar aos seus pares, que na verdade, entre aspas, não são os seus pares na medida que estamos falando de campo e cidade, mas são do ponto de vista que já estamos entrando em outro terreno, mais conceitual e político disso. Ou seja, é o mundo do trabalho, seja o trabalho do campo, seja o trabalho da fábrica. Então, é isso e esse pai carrega a sua história para trabalhar na cidade, depois de ter trabalhado no campo. Então, eu acho que é uma continuação de tudo que estava acontecendo.

Daniel Barreiro: E o filme consegue trabalhar com essas questões, que podem ser complexas e talvez até difíceis no universo infantil, com uma certa suavidade. Então, assim, de novo, o que o Rubem falou que tem as camadas. Você consegue apreciar em diferentes níveis, de diferentes maneiras. Um adulto talvez vá perceber algumas coisas que a criança inicialmente não perceba, mas os significados estão latentes ali. Quer dizer, uma hora a criança vai perceber.

Gustavo Kurlat: Sim, e é interessante isso que você falou da suavidade. Eu acho que o que permite essa suavidade, é que é tudo visto pelo olhar do menino, que tem esses olhos enormes e vê tudo. E eu acho que o Emicida foi extremamente feliz e genial na música final, que é a única música que não é nossa, [...] embora a gente colocou a nossa música no meio dele. No arranjo tem a nossa música, mas ele foi extremamente feliz quando ele faz uma música que chama *Aos olhos de uma criança*. O nome da música é *Aos olhos de uma criança*. Isso que suaviza tudo, porque é ele que está olhando. As máquinas são bichos, de acordo com o olhar dele, e a partir disso, tudo torna-se suave. É passado por um filtro de inocência e ingenuidade e sem isso seria terrível. O Alê só corta e só é impiedoso quando ele traz as imagens da vida real no último terço do filme. Que queima o papel, o papel onde se faz o desenho e aparecem as florestas

devastadas, aparece a pobreza real. Eu lembro quando a gente viu pela primeira vez, deu um certo arrepio assim de “Será que não é demais?” E ele falou: “Não, não”.

Ruben Feffer: E na versão original, o filme terminava sem esperança. Era extremamente angustiante o final original do filme, porque não tinha esperança nenhuma. E depois de, não lembro se foi só a gente que chorou, mas muita gente pediu para ter uma esperança. Aí ele introduziu aquela parte das criancinhas, da manifestação das criancinhas, que a gente repetiu o tema *Airgela* com instrumentação mais de brinquedo, vamos dizer assim. E aquilo que trouxe uma esperança para voltar, para o filme inteiro ter uma nota de esperança.

Gustavo Kurlat: Isso foi um clamor da equipe inteira: “Você não pode terminar assim, cara, não pode”. E ele resolveu colocar essa cena.

E, mais uma vez, agora na cena final do filme, o tema *Airgela* aparece. Dessa vez, sendo tocado por crianças que estão andando e brincando no campo. Essa aparição traz uma sonoridade de instrumentos de brinquedo, conforme mencionado por Feffer.

A entrevista com os compositores da animação, juntamente com as transcrições das aparições do tema musical *Airgela* e suas análises, trouxeram muitas informações importantes para o desenvolvimento desta pesquisa. Acredito que a partir dessa fusão e da explicação do que ocorre em cada uma das cenas analisadas neste trabalho, tem-se esclarecido que a música *Airgela* e suas variações guiam a caminhada do personagem principal da animação e adquire diferentes significados ao longo do filme.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme mencionado anteriormente, a animação precede o cinema e faz parte dos espetáculos cinematográficos. Além disso, a animação permite uma fusão de sons e imagens mais íntima do que o cinema não animado, visto que nos desenhos animados, todos os mundos imaginários possíveis para a arte são legitimados. Na animação *O menino e o mundo*, os sons e as cores, ou seja, o sonoro e o visual, são os elementos fundamentais da narrativa, visto que são esses dois parâmetros que guiam toda a história, já que o longa apresenta poucas falas e quando elas surgem, não é possível decifrar o que está sendo dito.

Ressalta-se que o longa-metragem *O menino e o mundo*

[...] evoca o belo e a inocência, mas também a perda desta. O confronto com a realidade sem ser pelos olhos de uma criança é a materialidade de ser adulto ou de se tornar adulto representada pelos personagens que [o] menino (...) encontra pelo caminho (PEREIRA, SAMPAIO, 2021, p. 5943).

Pois, apesar do filme retratar o mundo através dos olhos de uma criança

há vários aspectos a serem observados, como a alusão ao uso desenfreado dos recursos naturais, a substituição da mão de obra diante da modernização de fábricas e indústrias, a presença de regimes ditatoriais e o êxodo rural vivenciados em meio aos anos 1960 e 1970 em países latino-americanos. Sendo assim, a música e os elementos visuais são os responsáveis por passar essa beleza e inocência ao espectador (SCHNEIDER, HERZOG, 2016, p. 144).

As nossas experiências cotidianas apresentam uma forte presença de estímulos visuais e da fala compreensível. Sendo assim, ao assistir a um filme, a atenção muitas vezes se volta prioritariamente para a compreensão dos diálogos e dos elementos visuais que compõem as cenas. Dessa forma, considerando que as poucas palavras que ocorrem na animação *O menino e o mundo* não são compreensíveis, o estudo aqui empreendido foi uma via privilegiada para analisar e pensar sobre o lugar do som e da música dentro da construção audiovisual de uma obra dessa natureza. Nesse filme, a música é o motor narrativo da história e a detentora de toda a emocionalidade, sendo todo som intencional, já que “ao contrário de um filme não animado, na animação o som não pode ser capturado no momento da filmagem (MIRANDA, 2023, p. 93).

Ademais, ressalta-se que nesta animação, os sons do campo e de alguns instrumentos específicos, como a flauta e voz, são representados por bolinhas coloridas, enquanto os sons da cidade e da fábrica são marcados pela presença das cores preto e cinza. A partir dessa junção

entre o sonoro e o visual, é possível compreender e constatar “o grande dilema do filme, que estrutura-se nos dilemas causados entre o homem e a máquina” (CAIXETA, OLIVEIRA, 2015, p. 5). Destaca-se também que

Ao analisarmos trechos desse filme podemos começar a esboçar que, analisadas as interações com outros sons, os foleys⁴¹ podem estabelecer continuidade, ambientar o espaço e tornar imagens inexistentes visíveis na narrativa fílmica. A organização dos ruídos pode criar uma estrutura que conduza todos os eventos narrativos em uma direção desejada, sendo condutor de diversas experiências imagéticas (CAIXETA, OLIVEIRA, 2015, p. 6 e 7).

O tema musical *Airgela* é parte fundamental da construção da narrativa fílmica desta obra, e é o *leitmotiv* que representa o pai, a mãe, o campo e os trabalhadores, e tudo isso está interligado de alguma forma na animação. Essa música se desenvolve e sofre modificações juntamente com os personagens. Essas variações nos mantêm conectados à história do longa em todos os momentos. Ao transcrever as variações do tema, foi possível identificar, de forma analítica, como as notas presentes na melodia, o ritmo, o andamento e a instrumentação – tudo isso relacionado com o visual –, podem proporcionar um caráter distinto e um significado diferente em cada cena do filme.

A partir disso, pode-se perceber o grande potencial que a trilha musical pode desempenhar dentro de uma obra cinematográfica, agregando valor, significado e emotividade dentro da narrativa. Ao assistir esta animação, contata-se que “o menino [personagem principal] não conhece e reconhece o mundo ao seu redor apenas pelo que vê, mas também por tudo o que ele ouve” (CAIXETA, OLIVEIRA, 2015, p.2). E, nesse sentido, os sons se tornam essenciais para o desenvolvimento e entendimento da história.

⁴¹ Reprodução de efeitos sonoros cotidianos que são adicionados a filmes, vídeos e outras mídias na pós-produção. Informações do site: [https://en.wikipedia.org/wiki/Foley_\(filmmaking\)#:~:text=Na%20produ%C3%A7%C3%A3o%20cinematogr%C3%A1fica%20%2C%20Foley%20%5B%20a.de%20efeitos%20sonoros%20Jack%20Foley%20](https://en.wikipedia.org/wiki/Foley_(filmmaking)#:~:text=Na%20produ%C3%A7%C3%A3o%20cinematogr%C3%A1fica%20%2C%20Foley%20%5B%20a.de%20efeitos%20sonoros%20Jack%20Foley%20).

BIBLIOGRAFIA

AIDAR, Laura. História do cinema brasileiro. **Toda Matéria**, [s.d]. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/historia-do-cinema-brasileiro/>. Acesso em: 20 jun. 2023.

BENDAZZI, Giannalberto. *Animation: a world history: Volume I: Foundations – The Golden Age*. Londres: Routledge, 2016. 238 p.

BERCHMANS, Tony. **A música do filme**: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema. 4. ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2012. 205 p.

CAIXETA, Ana Paula de Aquino; OLIVEIRA, Thais Rodrigues. Construindo mundos com o som: uma análise da construção sonora no filme *O Menino e o Mundo*. In: Comunicação Audiovisual do **XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste**, 2015, Campo Grande. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/centrooeste2015/resumos/R46-0540-1.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2023.

CARRASCO, NEY. **Syngkhronos**: a formação da poética musical do cinema. São Paulo: Via Lettera Editora/FAPESP, 2003. 197 p.

CHION, Michel. **Audio-Vision**: sound on screen. New York: Columbia University Press, 1994. 239 p.

DEDA, Fernanda; BOARON, Michele; CEQUINEL, Renata; CASTELO, Hilton. Som e Cor na Animação “O Menino e o Mundo”. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2017. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-1873-1.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2023.

FERNANDES, Leo. A história da animação no Brasil. **Layer Lemonade**, 08 mar. 2023. Disponível em: <https://www.layerlemonade.com/motion-design/animacao>. Acesso em: 20 jun. 2023.

FONSECA, Rodrigo. Oscar 2016 – Diretor da animação *O Menino e o Mundo* diz que este é um momento histórico. **Omelete**, 14 jan. 2016. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/oscar-2021/oscar-2016-diretor-da-animacao-o-menino-e-o-mundo-diz-que-e-um-momento-historico>. Acesso em: 20 jun. 2023.

GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies**: Narrative Film Music. New York: BFI Publishing, 1988. 186 p.

KIM, Hyung-Jin; UM, Kang-iL. Mickey Mousing technique for the unique expression of music in nature documentaries. *International Journal of Advanced Smart Convergence*, v. 9, n. 4, p. 86–95, 2020. DOI: [10.7236/IJASC.2020.9.4.86](https://doi.org/10.7236/IJASC.2020.9.4.86). Disponível em: chrome-

extension://efaidnbmnnnibpcajpcgglefindmkaj/https://koreascience.kr/article/JAKO202002761596611.pdf. Acesso em: 14 maio. 2025.

LISBOA, Luiz Fernando. Trilha sonora conduz O Menino e o Mundo. **Cineinsite**, 27 jan. 2016. Disponível em: <https://atarde.com.br/a-tarde-/cineinsite/trilha-sonora-conduz-o-menino-e-o-mundo-751561>. Acesso em: 20 jun. 2023.

MIRANDA, Nebai Marteli Rios. **Abordagens de análise musical para música de desenhos animados: Um estudo de caso do filme La Abuela Grillo**. 2023. 123 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Uberlândia, 2023. Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2023.238>. Acesso em: 28 out. 2024.

MIRANDA, Suzana Reck. A clássica música das telas: a formação do tradicional estilo sinfônico. **Ciberlegenda**. Revista do PPG em cinema e audiovisual, São Carlos, v. 1, n. 24, p. 19-28. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/277756972_A_classica_musica_das_telas_O_uso_e_a_formacao_do_tradicional_estilo_sinfonico. Acesso em: 20 jun. 2023.

MOTTA, Carolina Paiva. **O papel da música na estrutura do audiovisual em publicidade**. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) - Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas, Centro Universitário de Brasília (UnICEUB), Brasília, 2006. Disponível em: <<https://repositorio.uniceub.br/jspui/bitstream/123456789/1367/2/20292444.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2023.

PEREIRA, Ana Paula Valle; SAMPAIO, Shaula Maíra Vicentini de. Olhares sobre o filme ‘O menino e o mundo’ (2013): atravessamentos entre cinema e educações ambientais. Editora Realize. **VIII Encontro Nacional de Ensino de Biologia** – ENBIO online, ISBN: 978-65-86901-31-3, p. 5488-5498, 2021. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/74449>. Acesso em: 28 out. 2024.

RIBEIRO, Leonardo Freitas. Afinal, o que é animação no cinema contemporâneo? **C Legenda**, n. 37, p. 57-73, 2019. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/37990/26231>. Acesso em: 20 jun. 2023.

RUY, Karine. O desenho virou pop: o impacto dos filmes de animação na indústria cinematográfica. **Temática**, ano XI, n. 01, p. 28-40, janeiro, 2015 (NAMID/UFPB). Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/22678/12543>. Acesso em: 20 jun. 2023.

SCHNEIDER, Carla; HERZOG Vivian. O Menino e o Mundo: Quando o filme de animação emerge da poética do gesto entre o visual e o audiovisual. **Orson - Revista dos Cursos de Cinema do CEARTE**, ed. 6, p. 142-153, 2016. Disponível em: <http://www.academicosdaanimacao.blog.br/2021/02/o-menino-e-o-mundo-quando-o-filme-de.html>. Acesso em: 28 out. 2024.

SILVA, Daniel Neves. Cinema brasileiro. **Mundo Educação**, [s.d]. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/artes/cinema-brasileiro.htm>. Acesso em: 20 jun. 2023.

UCHÔA, Fábio Raddi. *O menino e o mundo* (2013) de Alê Abreu: campo-cidade, estilo indireto livre e o direito à cidade. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós**, Brasília, v.21, n.3, set/dez, 2018. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/326027602_O_menino_e_o_mundo_2013_de_Ale_Abreu. Acesso em: 28 out. 2024.

REFERÊNCIA FÍLMICA

O menino e o mundo. Direção: Alê Abreu. Produção de Tina Tessler e Fernanda Carvalho. Brasil: Espaço Filme e Lanterna Pedra Filmes, 2013. GloboPlay.