

Universidade Federal Fluminense  
Instituto de Arte e Comunicação Social  
Departamento de Cinema e Vídeo

Beatriz Lima Santos

“IRMÃO DO JOREL”

Questões sobre a Representação Negra no Audiovisual Infanto-juvenil Brasileiro

Trabalho de Conclusão de Curso

Niterói/RJ  
2017

BEATRIZ LIMA SANTOS

“IRMÃO DO JOREL”

Questões sobre a Representação Negra no Audiovisual Infanto-juvenil Brasileiro

Trabalho apresentado ao Curso de Cinema e Audiovisual do Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Bragança

Niterói/RJ  
2017



Universidade  
Federal  
Fluminense

IACS - Instituto de Arte e Comunicação Social  
Departamento de Cinema e Vídeo

## PARECER DE PROJETO EXPERIMENTAL

Aluno:	BEATRIZ LIMA SANTOS		
Curso:	CINEMA E AUDIOV. BAUHAUS	Matrícula:	113057005
<b>Título</b>			
"IRMÃO DO JOEL": QUESTÕES SOBRE A REPRESENTAÇÃO NEGRA NO AUDIOVISUAL INFANTO-JUVENIL BRASILEIRO			
<b>Banca Examinadora</b>			
Prof. Orientador	MAURÍCIO DE BRAGANÇA		
	ELIANY SALVATERRA		
	LÍCIA MARTA DA SILVA PINTO		
Data de Apresentação	13/12/2017		
<b>Parecer</b>			
A banca destaca a importância do tema que trata da representação étnico-racial na produção audiovisual infanto-juvenil brasileira. Ressalta ainda a estrutura eficiente e a perspectiva de análise que alia os dados e informações econômicas e estatísticas a um olhar no âmbito da cultura.			
Nota Final	10,0 (dez)		
<b>Assinaturas da Banca</b>			
Prof. Orientador	Maurício de Bragança		
	Eliany Salvaterra		
	Lícia Marta da Silva Pinto		

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu avô Manoel (*in memorian*), por me apoiar todo o tempo, mesmo sem saber o que eu faria com uma graduação em Cinema.

À minha mãe, pelos conselhos, pela confiança e ajuda incondicionais.

Ao Ti, pelas cervejas, viagens, comidas e pelo porto seguro na reta final.

Ao meu pai, ao Romel, aos meus irmãos, aos meus tios e às minhas amigas pela disposição e por estarem sempre junto.

Dentro da trajetória da graduação, gostaria de agradecer ao Maurício Bragança pela orientação certa e por assistir a “Irmão do Jorel” em apenas dois dias; ao Tiago de Castro Gomes por oferecer a optativa sobre cinema africano; à Eliany Salvatierra por me apresentar aos Estudos Culturais e a tantas outras formas de pensar o mundo e o cinema; ao Rafael de Luna pelos bons textos e disciplinas; e a todos os outros professores, monitores e colegas que me auxiliaram no caminho muito mais do que eles podem imaginar.

Por fim, a todos e todas que insistem em trabalhar com cultura em tempos sombrios, especialmente àqueles que buscam a diversidade étnica-racial em suas obras.

*As nações modernas são, todas, híbridos culturais.*

Stuart Hall

## **RESUMO**

O presente trabalho se propõe a analisar o seriado televisivo brasileiro “Irmão do Jorel” sob a ótica da representação da cultura negra. Há uma lacuna representativa de cunho sócio-cultural no audiovisual brasileiro em geral. Por sua vez, a produção cinematográfica infanto-juvenil no Brasil não é significativa historicamente. Nos últimos anos, é possível identificar um fortalecimento da cultura negra no âmbito social, além do aquecimento do mercado de produção cinematográfico e televisivo. Essa conjuntura possibilita o surgimento de novos caminhos para a diversidade étnica no audiovisual infanto-juvenil nacional.

**Palavras-chave:** audiovisual infanto-juvenil; representação negra; Irmão do Jorel; produção brasileira.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>07</b>
<b>1. ETNICIDADE E RAÇA NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL BRASILEIRA .....</b>	<b>11</b>
1.1 Um histórico breve .....	11
1.2. O cenário a partir da Retomada .....	15
<b>2. A INFÂNCIA CONTEMPORÂNEA E O AUDIOVISUAL NO BRASIL. ....</b>	<b>21</b>
2.1. Como ser criança na Idade Mídia .....	21
2.2. O conteúdo infanto-juvenil estrangeiro e brasileiro em território nacional .....	24
2.3. Aquecimento do mercado de produção... ..	27
<b>3. “IRMÃO DO JOREL”... ..</b>	<b>30</b>
3.1. Concepção do programa e Representação dos personagens .....	30
3.2. Sedoso Cream Double Cream .....	35
3.3 MC Juju... ..	39
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>45</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E AUDIOVISUAIS .....</b>	<b>47</b>

## INTRODUÇÃO

Quando tinha 13 (treze) anos de idade, o IBGE<sup>1</sup> foi na minha casa para realizar a pesquisa do Censo Demográfico. A surpresa veio na pergunta sobre raça: eu não sabia escolher uma das limitadas categorias apresentadas. Acho que desde então tenho especial interesse sobre assuntos relacionados à formação das identidades - pessoais e coletivas.

É curioso reparar como a nossa sociedade - dita tão diversa etnicamente - não incentiva a identificação e o reconhecimento da negritude. É chocante confirmar nas relações atuais o resultado de um movimento histórico que tinha como objetivo reprimir as culturas negras. E essa realidade não é exclusiva do Brasil.

Na disciplina optativa sobre o cinema da (e na) África ministrada pelo Tiago de Castro Gomes, pude perceber que os primeiros filmes realizados por africanos traziam de alguma forma a temática e personagens negros. Era clara a intenção de desconstrução e redefinição de conceitos pré-enrijecidos no imaginário social. Primeiramente, reparei que nunca tinha pensado sobre isso ao assistir filmes nacionais. A partir daí fui começar a pesquisar e a entender como a representação desta etnia nas mídias brasileiras é falha e escassa.

Nos últimos anos, houve um aquecimento do debate sobre a questão racial em vários âmbitos e países, inclusive no nosso. Com a intenção de empoderar a própria cultura negra, estão sendo feitos mais trabalhos acadêmicos, seminários, pesquisas, exposições, peças teatrais, filmes, livros e até bonecas<sup>2</sup>.

Também sempre tive especial interesse pela infância e pela educação. Gosto do modo leve e criativo como o audiovisual se comporta perto de crianças. Em meio a tantas reflexões sobre a falta de representação e representatividade negra expressivas na nossa sociedade, comecei a imaginar como seria para uma criança não-branca lidar com esse mundo e não se enxergar nas telas, literalmente.

Como trabalho final daquela mesma matéria de cinema africano, tentei escrever sobre obras voltadas ao público infanto-juvenil. Ao me deparar com a dificuldade de acesso e a escassez de conteúdo específico, abandonei o recorte. Tempos depois, descobri o seriado televisivo infantil “Bino e Fino”: uma animação educacional de Abuja, Nigéria. Os

---

<sup>1</sup> O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) é uma fundação pública cujas atribuições são ligadas às geociências e estatísticas sociais, demográficas e econômicas.

<sup>2</sup> A página de facebook intitulada “Cadê Nossa Boneca?” tem mais de 27.000 curtidas e divulga produtoras independentes de bonecas pretas e pardas. Disponível em <https://www.facebook.com/cadenossaboneca/> Acesso em 28/11/2017.



personagens principais, um casal de irmãos negros, descobrem e aprendem sobre a cultura, a história e a geografia da África, além de outros assuntos. Segundo a página de rede social do projeto, “O seriado foi criado para pais que estavam encontrando dificuldade de achar conteúdo educacional positivo e divertido sobre a África para seus filhos assistirem”<sup>3</sup>.

Cheguei a considerar fazer a monografia sobre este projeto. No entanto, o que mais me indigna é a carência que temos deste tipo de iniciativa em nosso próprio país. É absurdo que as escolas ainda ensinem apenas parte da nossa história, escrita sob o ponto de vista de apenas de uma parcela dominante da população. É preciso desvelar o racismo no Brasil e difundir a valorização das culturas negras (porque nunca foram uma só) que nos formam enquanto indivíduos e povo. Por que razão os canais televisivos importam e dublam tantos programas infanto-juvenis da América do Norte, mas não é possível assistir a “Bino e Fino” em nenhum deles?

Ao conectar crianças, adolescentes e cinema, há muitos caminhos a serem seguidos. Poderíamos estudar a representação de infantes e jovens no cinema em geral ou a produção audiovisual realizada por eles, por exemplo. Optei por trabalhar as representações físicas, sociais e culturais de personagens negros no conteúdo que é produzido com foco neste público. Obviamente as crianças não assistem apenas o que lhes é destinado, mas queria entender o que estava sendo feito por parte dos produtores para desconstruir os padrões negativos pré-estabelecidos já na primeira infância. Longe de ter alcançado alguma resposta, quanto mais pesquiso e leio mais dúvidas tenho e mais certeza de que ainda há muito caminho e discussão pela frente.

Em razão da forma monotemática, o foco deste trabalho acaba sendo a produção brasileira. À primeira vista, os dois primeiros capítulos poderiam estar inseridos em diversas outras pesquisas, isoladamente. Contudo, consistem em contextualizações essenciais para a nossa discussão. A terceira parte do texto apresenta-se como uma convergência de ideias, conceitos e questões dos capítulos anteriores, expondo como objeto de análise o seriado infanto-juvenil brasileiro “Irmão do Jorel”.

O capítulo um tem como cerne as questões de etnicidade e raça no cinema brasileiro. Sem a pretensão de traçar um histórico do cinema negro nacional, foram colocados alguns pontos como forma de embasamento para as argumentações a serem apresentadas. A segunda parte do trabalho, sobre a infância contemporânea e o audiovisual, foi elaborada com a mesma estratégia. Além de apresentar um pouco as tendências que o conteúdo infanto-juvenil seguiu

---

<sup>3</sup> Livre tradução da autora. Disponível em <https://www.facebook.com/binoandfino/> Acesso em: 28/11/2017.

em nosso país, foi preciso trazer uma breve análise da relação das crianças e dos adolescentes com as novas mídias, um dos marcos da contemporaneidade. Vale destacar que a indicação do orientador sobre a dissertação de Giuliano Jorge Magalhães da Silva (2014) foi indispensável para o desenvolvimento deste capítulo.

É interessante notar que tanto o negro quanto a infância atuais são categorias social e culturalmente construídas. Por este motivo, é preciso definir alguns conceitos e abordagens adotados por este trabalho. O movimento negro, inclusive o cinematográfico, é também um campo de disputas. Em 1988, na introdução de seu livro “O Negro Brasileiro e o Cinema”, João Carlos Rodrigues tentou abordar as diferentes linhas de definição e luta negras. Não é possível definir uma fragmentação binária, mas alguns grupos defendem uma abordagem que isola os negros na sociedade, enquanto outros abarcam todos os afrodescentes, inclusive os miscigenados. A intenção é incentivar o reconhecimento das origens africanas, valorizando assim a cultura e as características negras.

Nesta monografia, foi considerada a definição do IBGE, ou seja, pretos e pardos formam a comunidade negra nacional. Isto porque levamos em consideração dados e números que têm como base as informações do Censo Demográfico Brasileiro - como as pesquisas do GEMAA<sup>4</sup>. Hoje em dia diversos termos e categorias étnico-raciais antes utilizados estão sendo colocados em xeque, tais como morena, crioulo, mestiço e mulata. É uma forma de desconstruir o pré-conceito estereotipado e pejorativo dos negros. No entanto, não sobram e nem inventam novas categorias étnico-raciais, acarretando no crescimento da auto consciência parda, já que quem não sabe o que é se diz pardo. Nesse caso, acredito ser importante que os pardos se enxerguem como negros, pois aumenta o contingente de pessoas buscando o fortalecimento e a difusão da cultura afrodescendente em nosso país.

Outro assunto que infelizmente não coube no âmbito da monografia é a diferenciação entre a representação de negros e negras. Claramente o sexo feminino se encontra em desvantagem em todos campos sociais. Tratando-se de personagens, quando conseguimos identificar um negro, geralmente ele é do sexo masculino. Logo, as meninas pretas e pardas são ainda mais prejudicadas pela baixa representatividade.

A respeito do audiovisual infanto-juvenil, vale ressaltar que foi escolhido um recorte que não inclui os filmes de curta-metragem, pois suas janelas de exibição atuais não são muito bem definidas. Para crianças e adolescentes, esses filmes passam em festivais e em alguns

---

<sup>4</sup> “O Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ação Afirmativa (GEMAA) é um grupo de pesquisa dedicado ao estudo das ações afirmativas no contexto brasileiro e mundial, com inscrição no CNPq e sede no IESP-UERJ.” Disponível em <https://www.facebook.com/GEMAA/> Acesso em 28/11/2017.

canais de televisão de nicho artístico muito específico (como o “Curta!” e a “TV Cultura”). Além disso, por serem obras isoladas não formam um público (ou fãs) e não dão origem a produtos licenciados que acabam marcando as vidas dos pequenos espectadores. Assim, os curtas têm seus papéis muito delimitados, podendo atravessar muitos indivíduos, mas raramente um público de massa. Além disso, a dificuldade de acesso às obras dificulta a criação de um vínculo prolongado, ainda que algumas plataformas como o “Portal Curtas” e o próprio *Youtube*<sup>5</sup> venham apresentando alternativas. Assim, o trabalho apresenta maior foco no formato que está mais em alta de produção infanto-juvenil nacional: as séries televisivas.

Afinal, quem e como são os personagens negros no audiovisual infanto-juvenil brasileiro? Sinto informar que a leitura deste trabalho não responderá à pergunta. Através da história é possível encontrar pouquíssimos, cujas representações quase sempre deixam a desejar. Aqui, as argumentações foram mais no sentido de ressaltar essa lacuna sócio-cultural no mercado, evidenciar a importância deste tipo de conteúdo e indicar os caminhos de novos realizadores do campo cinematográfico brasileiro.

---

<sup>5</sup> Plataforma virtual de vídeos.

# 1. ETNICIDADE E RAÇA NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL BRASILEIRA

## 1.1 Um histórico breve

Seria impossível pensarmos sobre uma representação étnica e racial no audiovisual brasileiro sem refletirmos sobre a conjuntura social na qual as produções estão inseridas. É por este caminho que os estudos sobre negros no cinema nacional costumam começar. É de conhecimento comum que o Brasil se esforçou muito para esconder e amenizar - através da miscigenação - o preconceito racial e a crença na inferioridade dos negros e das negras presentes na sociedade desde os tempos da escravidão. “...o processo de difusão do branqueamento como padrão caminhou *pari passu* com sua progressiva invisibilidade e naturalização” (LAPERÁ, 2012, p.20).

Em razão de um silenciamento social, há uma carência de bibliografia nacional específica remetente a períodos históricos mais antigos. Assim, as pesquisas da área audiovisual buscam emprestados na sociologia e na antropologia conceitos básicos para as análises fílmicas. Tornou-se impossível refletirmos sobre alguns assuntos como identidade e representação racial e cultural em qualquer área do conhecimento sem evocar autores como Stuart Hall, Nestor García Canclini, entre outros. Embora ainda escassa, para minha sorte já é possível identificarmos uma certa bibliografia provinda de teóricos do audiovisual.

A ausência de um número significativo de abordagens comparadas sobre o tema ao longo da historiografia do cinema brasileiro pode ser contrastada com o excessivo interesse da mesma pelas questões do nacional e de um popular estranhamente dissociado da questão racial. (LAPERÁ, 2012, p.11)

Em sua tese de mestrado, Pedro Laperá dá um grande enfoque na relação entre cultura racial e cultura nacional em nosso país. Isto porque em vários momentos da história, o movimento cinematográfico se mostrou em busca da consolidação de uma identidade nacional através da representação da cultura popular. Consequentemente, os realizadores engajados acabavam incorporando personagens negros em suas narrativas. No entanto, as reflexões propostas pelas obras estavam diretamente associadas às discussões sobre o nacional-popular, e não sobre o racismo.

Em primeiro lugar, precisamos reconhecer que, nos debates sobre o conteúdo dos filmes brasileiros, a construção de um povo e de uma identidade nacional são pontos centrais, ao passo que as ideias sobre raça ocupam um lugar muito periférico. (LAPERÁ, 2012, p.47)

Esse movimento pode ser facilmente identificado nos filmes da década de 1960, por exemplo. Dentre tantos outros motivos, o Cinema Novo ficou marcado por uma tentativa de representação do Nordeste brasileiro. O povo, a terra, os hábitos e a cultura dos nordestinos foram tão explorados e estudados por intelectuais em livros e filmes que resultou em um forte

estereótipo<sup>6</sup> geocultural. Diversos pesquisadores, inclusive Pedro Lapera, chegam a classificar os nordestinos como uma categoria racial à parte do Mito das 3 Raças: brancos, negros e índios (DAMATTA, 1988, apud LAPERA, 2012, p.25).

[...] usualmente categorizado como “mestiços”, [o nordestino] configura um grupo de estigma que mescla critérios que variam entre localidade, aparência física e linguagem (sotaque, expressões idiomáticas etc). (LAPERA, 2012, p.26)

Com o livro “ O Negro Brasileiro e o Cinema”, João Carlos Rodrigues tenta realizar um primeiro traçado da representação negra no cinema brasileiro ao longo da história. Para isso, o autor revisita diversos filmes nacionais analisando os personagens que couberam aos nossos negros até aquele momento (1988). O livro apresenta alguns pontos relevantes. No entanto, em termos acadêmicos traz poucas referências, embora seja um trabalho mais qualitativo do que quantitativo em relação ao objeto. Para Lapera, a análise semiótica de Rodrigues isola a categoria “negro” das questões interétnicas, limitando as possibilidades de reflexão aos filmes e personagens rigidamente de tipologia negra. Por conseguinte, deixa de abordar obras pertinentes cuja relevância não é óbvia para o debate racial. (LAPERA, 2012)

De fato o cinema brasileiro acabou reforçando e contribuindo para a difusão de alguns estereótipos culturais e raciais. O impacto dessas representações estereotipadas nas telas não contribui apenas para a consolidação da visão do estrangeiro sobre o nosso país, mas também ajuda a manter alguns hábitos e crenças internamente. Alguns tipos de personagens negros podem ser percebidos em muitos filmes, como o sambista, o malandro, o vagabundo, o preguiçoso e a mulata<sup>7</sup>; quase sempre relacionados à pobreza e à criminalidade. Além disso, as profissões que lhes cabiam eram na maioria das vezes de subserviência.

Até a década de 1950, o mercado cinematográfico brasileiro lutava por espaço e consolidação. Não só de mercado, mas também estética e intelectualmente. Passando pela Bela Época do cinema brasileiro, pelos filmes da Atlântida, pelos da Vera Cruz e pelas chanchadas, por exemplo, a tendência de formação de um ideário racial pode ser observada desde muito cedo. Ao ator negro Grande Othelo, cabia a interpretação de personagens cômicos, aproveitando as características de sua negritude para enfatizar as piadas de tons pejorativos.

[...] algumas pesquisas historiográficas já realizadas (Bernardet, 1994; Carvalho, 2006; Autran, 2003; Machado, 1987) demonstraram que a noção de povo encontra-

---

<sup>6</sup> Estereótipo é um conceito que remete a impressões, pré-conceitos e “rótulos” criados de maneira generalizada e simplificada pelo senso comum e atribuídas a pessoas ou grupos sociais, muitas vezes de maneira preconceituosa e sem fundamentação teórica.

<sup>7</sup> Palavra utilizada nos tempos coloniais para designar a mulher filha de um(a) branco(a) com um(a) negro(a). Atualmente é rejeitada pelo movimento negro em razão do estereótipo pejorativo criado em torno dela.

se na centralidade do discurso produzido pelos intelectuais ligados ao cinema brasileiro desde os anos 1920. (LAPERERA, 2012, p.42)

Foi por volta de 1950 que o conceito de povo encontrou com o de “nacional”, resultando no tal nacional-popular. (BERNARDET, GALVÃO, 1982, apud LAPERERA, 2012, p.42). Também nesses anos foram realizados os Congressos de Cinema Brasileiro, expandindo significativamente o campo de discussão e reflexão acerca da produção nacional, o que contribuiu para a consolidação do campo.

Já a partir de 1960, “as continuidades e as rupturas com o discurso do nacional-popular foram fundamentais na compreensão das mudanças na retórica sobre raça e etnicidade” (LAPERERA, 2012). Havia um ponto de discussão em comum a todos os profissionais da área: era necessário investimento estatal no mercado cinematográfico brasileiro, uma vez que a indústria de produção, distribuição e exibição audiovisual acarreta altas despesas.

Essa é também uma das décadas mais importantes de produção cinematográfica nacional, abarcando movimentos como o Cinema Novo, o Cinema Marginal, a Boca do Lixo de SP, etc. Surgem nos filmes novos personagens negros, sem unidade de representação e posição sócio-cultural dos autores. Um bom exemplo disso é o longa-metragem “Cinco Vezes Favela” (1962), composto por 5 curta-metragens de diretores diferentes. As obras compõem um único filme, mas conseguem divergir entre si em relação à percepção das representações propostas. “... alguns esquetes parecem possuir discursos opostos, ora sublinhando a união popular (Pedreira...), ora sua divisão (Um favelado) ou “alienação” (Escola de samba)” (LAPERERA, 2012, p.36).

Logo, a produção desta época dispõe de material suficiente para uma análise extensa, como realizado por Laperera em sua tese. No âmbito desta monografia, não seria possível abordar tantas visões. Dessa forma, deixo a indicação de leitura a quem se interessar pelo aprofundamento das questões, das obras e de seus contextos de produção, exibição e recepção. O fato é que as produções, além de poucas exceções, não contribuíram para um empoderamento negro consciente. Talvez estivessem até no caminho para tal, mas com o Golpe de 1964, a censura às artes em diversos âmbitos foi se fortalecendo e impedindo um melhor avanço na exposição das questões sócio-raciais.

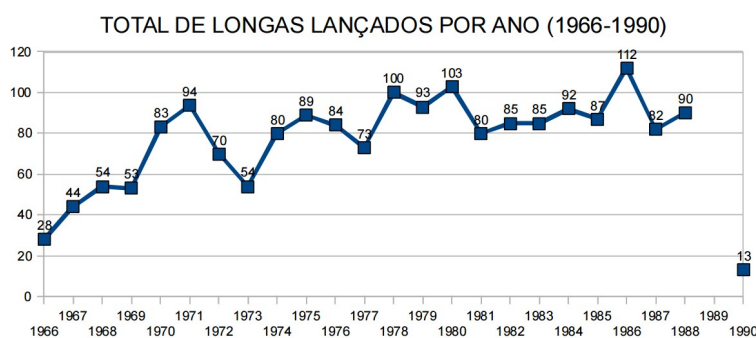
Os filmes realizados no período necessitavam de aprovação do órgão censor da mídia, o Conselho Superior de Censura, criado no âmbito da Lei Nacional de Segurança expressa no Ato Institucional nº5 (AI-5). (OLIVEIRA, 2016, p.179)

Foi neste contexto que Zózimo Bulbul realizou o curta-metragem “Alma no Olho” (1974). Com um único personagem negro interpretado pelo próprio diretor em um fundo

branco, Bulbul conseguiu ilustrar em 11 (onze) minutos a trajetória do negro desde a África até a ascensão social nos países da diáspora. No entanto, o filme foi interceptado pela censura. O jovem diretor já havia enfrentado os censores por conta de “Compasso de Espera” (FILHO, 1973), no qual havia participado como ator. Após ser obrigado a analisar sequências de “Alma no Olho” que poderiam dispor de mensagens subliminares contra o Estado, Bulbul opta pelo exílio, levando consigo os rolos do filme. É por este motivo que o reconhecimento da obra só viria anos mais tarde, com o prêmio na VI Jornada de Cinema da Bahia de 1978, quando o autor regressa ao país. (OLIVEIRA, 2016)

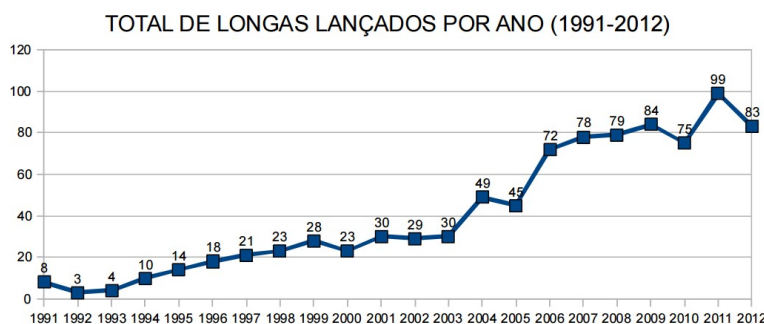
[...] o debate intelectual foi impactado pelas transformações políticas e culturais da década de 1960, a partir de três pontos: a crise do intelectual de esquerda no cinema brasileiro, já apontada por Ismail Xavier (1989, 1993); a guinada estética proposta pela Tropicália; e a presença das retóricas sobre descolonização e sobre subdesenvolvimento no campo do cinema brasileiro. (LAPERA, 2012, p.33-34)

Até 1990, o desenvolvimento do cinema brasileiro caminhou razoavelmente bem com o apoio da Embrafilmes<sup>8</sup> (1960). Entretanto, quando a empresa estatal foi extinta pelo Governo Collor, o mercado sofreu um baque, como indicam os gráficos abaixo. O período que se segue ao fim da Embrafilmes foi de recuperação e re-estabilização para os cineastas.



Fonte: Elaboração própria a partir de dados da Ancine e de SIMIS (2010)

\*Não há dados sobre os lançamentos do ano de 1989.



Fonte: Elaboração própria a partir de dados da Ancine

**Figuras 1 e 2:** Número de longas brasileiros lançados 1966-2012. Fonte: Ancine.

<sup>8</sup> A Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilmes) foi uma empresa estatal brasileira produtora e distribuidora de obras cinematográficas e funcionou de 1969 a 1990.

A Retomada do Cinema Brasileiro consiste justamente nessa época pós queda da empresa. O filme-marco da Retomada é “Carlota Joaquina, Princesa do Brasil” (1995), que atingiu 1,5 milhão de espectadores. Neste trabalho, serão consideradas como contemporâneas todas as obras produzidas a partir deste símbolo.

## 1.2 O cenário a partir da Retomada

Nos últimos anos, vêm ganhando força alguns movimentos afirmativos e de diversidade, dentre eles o movimento negro, encorajando as discussões étnico-raciais em nosso país. Há desde o debate direto sobre as cotas raciais nas universidades e o preconceito presente no dia-a-dia até reflexões sobre a representação dos negros nas mídias e a ausência de profissionais pretos e pardos em posições de poder nas mais variadas profissões e nações. Até mesmo a premiação do Oscar 2016 problematizou a questão da escassez de oportunidade e visibilidade negra no cinema mundial, ainda que ironicamente.<sup>9</sup>

No campo cinematográfico brasileiro, vale ressaltar um encontro realizado em 1999 no Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP) com vários cineastas negros organizado por Jeferson De e Daniel Santiago. Também no âmbito do Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo, no ano seguinte foi exibida uma mostra específica para realizadores negros. Foi neste contexto que surgiu o “Dogma Feijoada”<sup>10</sup>, apresentado por Jeferson De. (MONTEIRO, 2016, p.4) Posteriormente, levaria ao surgimento do coletivo Cinema Feijoada, que atuaria na área cineclubista, estimulando exposições e debates acerca do cinema negro brasileiro.

No melhor sentido tropicalista, o Dogma Feijoada canibalizou o Dogma europeu e, de quebra, abriu a discussão sobre a possibilidade de um cinema feito por negros, sem rancor e queixas que caracterizam esse movimento. (CARVALHO, 2005, apud MONTEIRO, 2016, p.5)

Críticas à parte, o Dogma serviu para reacender o debate sobre a diversidade étnico-racial no cinema brasileiro. Em 2001, realizadores juntaram-se aos atores e atrizes para redigir o Manifesto de Recife. Enquanto o dogma de Jeferson De estava diretamente ligado ao fazer cinematográfico, o manifesto tinha cunho mais político.

---

<sup>9</sup> Em 2016, não houve nenhum negro indicado ao prêmio, o que levou à viralização da campanha virtual “Oscar So White” (Oscar Tão Branco). Em resposta, a premiação escolheu como apresentador um comediante negro que passou a noite fazendo piadas incômodas sobre o assunto.

<sup>10</sup> “1) O filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2) O protagonista deve ser negro; 3) A temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4) O filme tem que ter um cronograma exequível; Filmes-urgentes; 5) Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; 6) O roteiro deverá privilegiar o negro comum (assim mesmo em negrito) brasileiro; 7) Super-heróis ou bandidos deverão ser evitados.” (CARVALHO, 2005 apud OLIVEIRA, 2016)



[O Manifesto] problematizava a representação do negro não somente no cinema, mas em outras plataformas audiovisuais como nas novelas, na publicidade e no jornalismo, e também reivindicava um fundo de incentivos à produção audiovisual multirracial e a ampliação do mercado de trabalho para os profissionais afro-brasileiros para o setor do audiovisual. (MONTEIRO, 2016, p.5)

Ou seja, reivindicava-se o lugar de fala<sup>11</sup> do negro. Curiosamente, neste ano de 2017 o Curta Cinema - Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro organizou um debate intitulado “Lugar de Fala: Representatividade de Gênero e Raça e Desconstrução do Colonialismo no Cinema Brasileiro”. Logo, quase duas décadas se passaram e a reivindicação continua a mesma.

O debate busca ascender as questões contemporâneas acerca da falta de representatividade de mulheres, pessoas negras e LGBTQs na cinematografia nacional por trás e na frente das câmeras, assim como a perpetuação de visões coloniais que refletem estereótipos e estigmas.<sup>12</sup>

Além disso, o mercado de produção encontra-se razoavelmente estável. Embora ainda dependente do Estado, cuja estabilidade é de fato imprevisível, a indústria audiovisual brasileira tem produzido bastante conteúdo nos últimos anos. Fundada em 2001, a Ancine (Agência Nacional de Cinema) é responsável pela regulação do mercado nacional. É preciso passar por ela para captar via leis de incentivo indireto<sup>13</sup>, como a Lei do Audiovisual<sup>14</sup>. Em relação a esse tipo de captação, a agência não utiliza juízo de valor, apenas regulatório, deixando a escolha das obras a serem produzidas para as próprias empresas cujo imposto será abatido. Nesta modalidade, fica a cargo das empresas avaliarem os conteúdos e impulsionarem a diversidade étnico-racial nos produtos audiovisuais.

Outras ações públicas foram realizadas com o intuito de fomentar o mercado produtor brasileiro. Um exemplo são a os acordos de Coprodução Internacional que a Ancine vem firmando com diversos países, através dos quais surgem editais específicos para coprodução, tanto de um país quando do outro. Outro é a publicação da Lei da TV Paga (Lei nº 12.485/2011). Segundo o site da Ancine, a lei define uma cota de tela para produções brasileiras em canais de televisão de espaço qualificado<sup>15</sup>, de modo que eles devem passar pelo menos 3,5 horas de conteúdo nacional independente por semana.<sup>16</sup>

---

<sup>11</sup> Conceito que define o fim da mediação: a pessoa que sofre preconceito fala por si, como protagonista da própria luta e movimento. Neste caso, por exemplo, o negro fala sobre racismo, não mais o branco.

<sup>12</sup> Disponível em <http://curtacinema.com.br/noticias/noticia/detail/debata-lugar-de-fala-representacao-de-genero-e-rac/>. Acesso em 28/11/2017.

<sup>13</sup> Incentivo via fomento indireto: a verba do projeto é obtida através de mecanismos de renúncia fiscal, como o abatimento do Imposto de Renda (IR) das empresas.

<sup>14</sup> Lei nº 8.685/93 - Possibilita o abatimento do IR das empresas para incentivo em obras audiovisuais brasileira independentes através dos artigos 1º, 1ºA, 3º e 3ºA.

<sup>15</sup> A Instrução Normativa nº 100/2012 da Ancine define como espaço qualificado a programação total do canal televisivo, excluindo-se conteúdos religiosos ou políticos, manifestações e eventos esportivos, concursos,

A política de obrigação de veiculação de conteúdos nacionais não se apoia somente em questões econômicas, mas também em aspectos culturais. Cotas mínimas para conteúdo nacionais geram diversidade nos mercados audiovisuais e são instrumentos legítimos reconhecidos pela comunidade internacional, por meio da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, assinada em Paris, em 20 de outubro de 2005 por quase todos os países do mundo.<sup>17</sup>

A agência dispõe também do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), este sim habilitado a publicar editais de fomento direto<sup>18</sup>. Segundo Débora Ivanov, atual diretora-presidente, o que se tem buscado em relação a esses editais é uma paridade de gênero e pelo menos um representante negro - ainda desproporcional em relação à sociedade - nas comissões julgadoras.<sup>19</sup>

Essa metodologia também poderia ser aplicada aos jurados de festivais de cinema abrangentes. Todavia, esses eventos não são cenários públicos como a agência, restando uma conjuntura ainda muito informal e difícil de ser verificada - embora muitos disponham de aporte financeiro do governo. Ainda assim, nos últimos anos surgiram muitos festivais de cinema com temáticas específicas, inclusive de, sobre e para negros.

Atualmente, a Ancine e outros órgãos - como o MINC/Secretaria do Audiovisual (SAV), a Funarte, a SP Cine e secretarias de cultura e audiovisual regionais - vêm tentando amenizar as várias lacunas identificadas no setor através de editais públicos de fomento direto. No ano de 2013, por exemplo, foi lançado o primeiro Edital Carmem Santos: apenas para cineastas mulheres e sobre temáticas femininas - relançado neste ano. Como nem tudo são flores, algumas ganhadoras como Hadija Chalupe, Raquel Stern (“Ou isso ou aquilo”) e Beatriz Taunay (“Mulher Movente”) afirmam que na época houve uma primeira reação de estranheza dos profissionais do mercado em relação à proposta temática.<sup>20</sup>

Já no que diz respeito ao Movimento Negro, pude identificar alguns editais públicos relevantes nos últimos anos, nem todos voltados especificamente à área do audiovisual, dentre eles os da lista a seguir. Assim, torna-se evidente o movimento estatal em busca da diversidade étnico-racial na nossa produção artística.

---

publicidade, televidas, infomerciais, jogos eletrônicos, propaganda política obrigatória, conteúdo audiovisual veiculado em horário eleitoral gratuito, conteúdos jornalísticos e programas de auditório ancorados por apresentador.” Disponível em <https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-100-de-29-de-maio-de-2012> Acesso em 28/11/2017.

<sup>16</sup> Disponível em <https://www.ancine.gov.br/pt-br/faq-lei-da-tv-paga> Acesso em 28/11/2017.

<sup>17</sup> Disponível em <https://www.ancine.gov.br/pt-br/faq-lei-da-tv-paga> Acesso em 28/11/2017.

<sup>18</sup> Incentivo via fomento direto: a verba do projeto é obtida diretamente do orçamento governamental, através da publicação de editais de fomento.

<sup>19</sup> Fala do debate “Lugar de Fala: Representatividade de Gênero e Raça e Desconstrução do Colonialismo no Cinema Brasileiro”, realizado no Maison de France (RJ) em novembro de 2017.

<sup>20</sup> Fala do debate “Políticas culturais de ação afirmativa: minorias sexuais e de gênero”, realizado na Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB - RJ) em março de 2016.

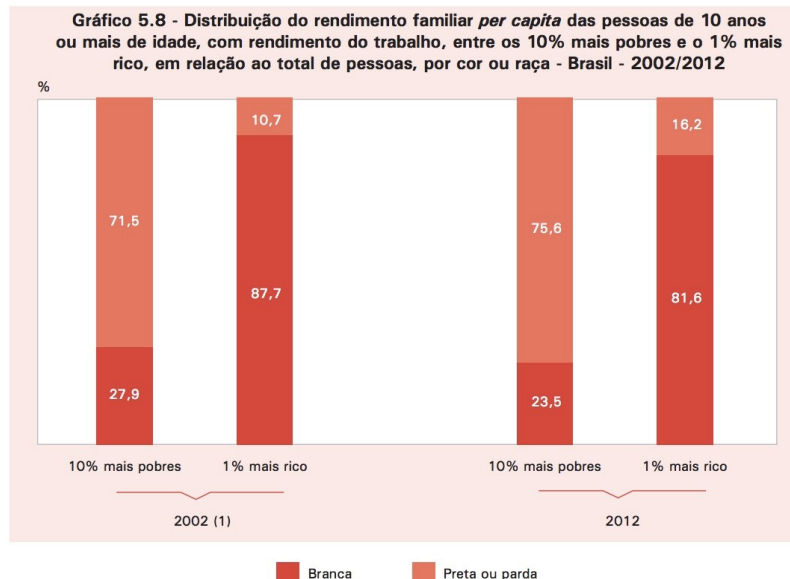
- Edital Curta Afirmativo SA<sub>v</sub> // 2012/13 (p/ jovens negros entre 18 e 29 anos)
- Prêmio Funarte de Arte Negra // 2013 (s/ foco audiovisual, p/ negros)
- Edital Curta Afirmativo SA<sub>v</sub> // 2014 (p/ jovens negros entre 18 e 29 anos)
- Edital de Apoio à Cultura da Fundação Cultural de Joinville (SC) // 2015 (categoria de ações afirmativas p/ diversos grupos minoritários)
- Edital Longa Afirmativo SA<sub>v</sub> // 2015/16 (p/ negros)
- Edital p/ Projetos que Promovam Igualdade Racial SA<sub>v</sub> // 2016 (s/ foco audiovisual)

“Qualquer que seja o campo, ele é um objeto de luta tanto em sua representação quanto em sua realidade” (BOURDIEU, 2003 apud MONTEIRO, 2016, p.3). Percebe-se que a precariedade representativa nas telas está diretamente relacionada com o quadro racial no nosso país. Em geral, as narrativas brasileiras podem ser consideradas meros espelhos de seus autores (roteiristas e diretores), em sua maioria homens brancos. Embora a internet e as novas tecnologias venham mostrando caminhos de democratização, a produção audiovisual ainda é uma atividade de elite.

A partir da análise comparativa de pesquisas como as do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), da Ancine e do GEMAA, torna-se evidente que o perfil racial de quem produz conteúdo audiovisual no Brasil é o mesmo das classes de maior poder aquisitivo - conforme os números a seguir. Segundo o IBGE, em 2010 a população brasileira era composta por 51% de mulheres e por quase 53% de negros (pretos e pardos). Conforme podemos observar nas figuras a seguir, a disparidade entre a composição da população e a da indústria cinematográfica é grande.



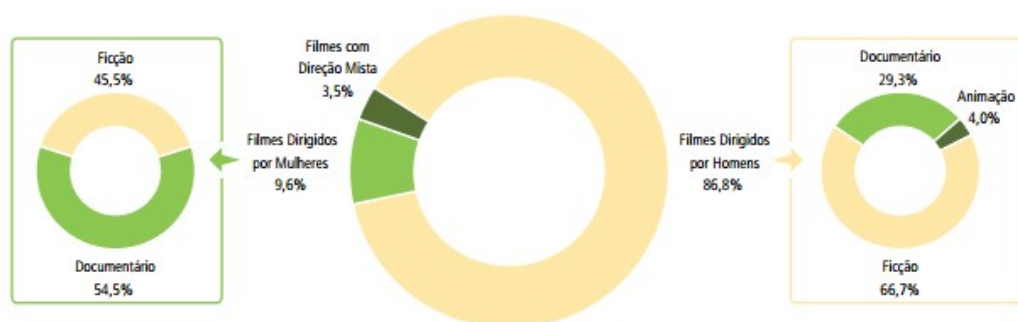
**Figura 3:** Composição racial da sociedade brasileira em 2010 - Fonte: GEMMA.



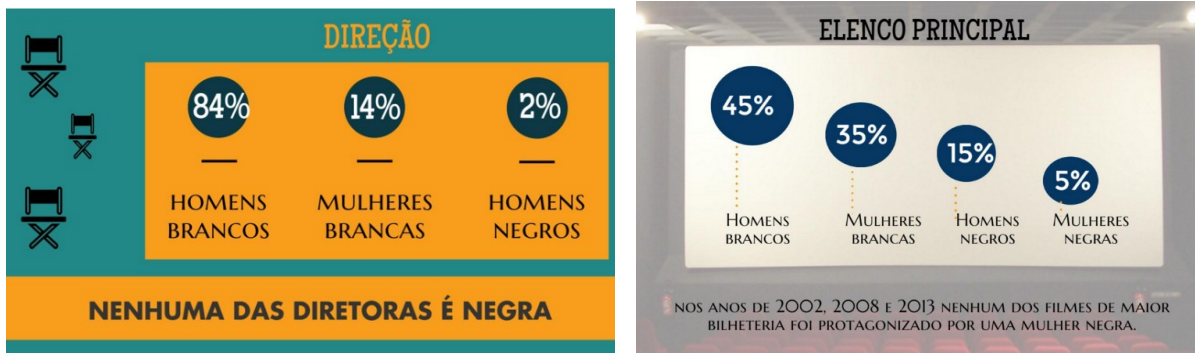
**Figura 4:** Distribuição de Renda da População Brasileira por Cor ou Raça - Fonte: IBGE, Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios 2002/2012.

Conforme ilustrado pelo gráfico acima, o poder aquisitivo da população brasileira ainda está concentrado na parcela branca da sociedade. Outro dado interessante é que o número de pessoas pretas e pardas aumentou nas duas colunas de 2002 para 2012. Isto indica que há uma expansão do auto-reconhecimento negro, e consequentemente do fortalecimento do movimento. Contudo, a paridade de gênero e raça no mundo cinematográfico continua incoerentemente desproporcional.

#### 17. TÍTULOS BRASILEIROS LANÇADOS POR GÊNERO DO CINEASTA



**Figura 5:** Distribuição da direção dos filmes brasileiros de 2014 por gênero - Fonte: ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2014.



**Figura 6:** Distribuição da direção dos filmes brasileiros até 2014 por gênero e raça - Fonte: GEMAA. A Cara do Cinema Nacional.

**Figura 7:** Representatividade por gênero e raça dos protagonistas dos filmes brasileiros de maior bilheteria 2002-2013 - Fonte: GEMAA. A Cara do Cinema Nacional.

Há muitos mais gráficos e dados nas pesquisas do GEMAA e da Ancine, inclusive em relação a outras especializações do mercado. No entanto, é possível observar a mesma tendência das tabelas acima. Apesar de todas as funções serem relevantes criativamente, o perfil do cinema brasileiro ainda é muito submisso à figura do diretor. Dessa forma, para alterar o padrão do produto final é preciso movimentar as bases criativas (em especial roteiro e direção). Como declarou a atriz negra norte-americana Viola Davis no recebimento do prêmio Emmy de 2015, “A única coisa que separa as mulheres negras de qualquer outra pessoa é oportunidade. Você não pode ganhar um Emmy por papéis que simplesmente não existem”<sup>21</sup>.

Em síntese, podemos afirmar que além de uma busca pela representação étnico-racial livre de estereótipos e arquétipos no audiovisual brasileiro, almeja-se uma maior diversidade étnica nas funções criativas da indústria. Até agora, através da história brasileira vimos muitos personagens negros criados por brancos. A representação de um preto ou pardo por um negro será absolutamente diferente do que por um branco. Não atingiremos uma diversidade narrativa se não houver diversidade sobre o olhar que representa.

Trata-se de que, até hoje, o negro tem sido mero objeto de versões de cuja elaboração não participa. Em todas estas versões se reflete a perspectiva de que se exclui o negro como sujeito autêntico. [...] E na medida em que ele se exprime de modo autêntico, as versões oficiais a seu respeito se desmascaram e se revelam nos seus intuitos mistificadores, deliberados ou equivocados. O negro, na versão de seus "amigos profissionais" e dos que, mesmo de boa-fé, o veem de fora, é uma coisa. Outra é - o negro desde dentro. (RAMOS, 1957, apud MONTEIRO, 2016, p.13)

<sup>21</sup> Discurso realizado por Viola Davis no 67º Emmy Awards 2015 – premiação para profissionais da televisão americana – no recebimento do prêmio de melhor atriz dramática. Ela foi a primeira atriz negra na história a receber o prêmio nesta categoria.

## 2. A INFÂNCIA CONTEMPORÂNEA E O AUDIOVISUAL BRASILEIRO

### 2.1 Como ser criança na Idade Mídia

Encontrei o termo Idade Mídia<sup>22</sup> na leitura da dissertação de Giuliano Silva sobre o cinema e o audiovisual infantil brasileiro. De fato uma das discussões em alta na nossa sociedade consiste na nossa relação com as telas. Muitos aparelhos e novas tecnologias foram introduzidos nos nossos mundos privados em pouco tempo. Atualmente, é comum um indivíduo ter pelo menos uma televisão, um computador e um celular (*smartphone*) pessoais, fora os monitores presentes nos transportes públicos, restaurantes, hospitais, entre outros. Tudo isso levou ao surgimento de novos termos, como transmídia, linguagem que propõe a criação de conteúdos que atravessem as plataformas e os aparelhos físicos.

Se estabelecer limites na interação com as novas tecnologias é uma tarefa difícil para adultos, como será ser criança na Idade Mídia? Crescer e desenvolver-se no meio de telas, tendo de se inserir não apenas em uma conjuntura sócio-cultural pré-estabelecida, mas também em um mundo virtual cujas regras e regulamentação ainda não foram determinados.

A criança da pós-modernidade (ou 2a. Modernidade) cresce, conhece e se alfabetiza mediante a disseminação de imagens nas diversas plataformas multimídia existentes – cinema, televisão, games, internet. (SILVA, 2014, p.10)

Crianças de apenas 3 (três) anos manuseiam um celular com desenvoltura. Neste caso, os aparelhos interativos já divergem da televisão, pois requerem certo nível de aprendizado/alfabetização digital. Ou seja, o pequeno não precisa saber o alfabeto para reconhecer a foto de seu pai, clicar no botão com ícone de microfone e enviar um recado de voz, consiste em uma leitura visual. No entanto, quando se trata de uma pesquisa de vídeos específicos, como de um programa já conhecido, a criança necessitará de ajuda. Segundo Postman, “a televisão destrói a linha divisória entre infância e idade adulta” por causa da forma de fácil apreensão e entendimento e da não segregação do público. (POSTMAN, 1999 apud SILVA, 2014, p.11).

Com o aumento do número e dos tipos de telas em nosso dia-a-dia, a televisão já não pode mais ser a única referência de novas mídias. A relação do espectador com o computador e o *smartphone*, por exemplo, é muito mais participativa. Não há apenas um tipo de linguagem de entretenimento, embora sejam plataformas audiovisuais. Ao assistir televisão, o poder de controle está apenas no *zapping*<sup>23</sup>. Já no computador, a pessoa deve escolher entre

---

<sup>22</sup> “O conceito de Idade Média que o Ariès flagrou é muito parecido com a da Idade Mídia.” (ASSIS, 2013 apud SILVA, 2014)

<sup>23</sup> Palavra utilizada para caracterizar o hábito de trocar constantemente de canal televisivo à procura de conteúdo.

utilizar as redes sociais, ler, ouvir música, jogar, entre outros. Apenas no campo audiovisual, é possível elencar uma série televisiva, um filme de longa-metragem, vídeos curtos de *Youtube* ou materiais produzidos por amigos e conhecidos nas redes sociais. No entanto, algumas questões podem ser aplicadas à nossa interação com todas as máquinas.

Há um excesso de informação *online* com o qual as sociedades ainda não aprenderam a lidar. Opiniões e imagens viralizam<sup>24</sup> repentinamente, muitas vezes sem fundamentação ou referência, acarretando a propagação de muito conteúdo de fontes inseguras. Além disso, devido à recente e ineficaz legislação deste universo, há muito conteúdo impróprio e até mesmo ilegal espalhado pela *internet*. Não se trata apenas da moderação para o público infantil, como é o caso das temáticas sexuais e de certos programas violentos - elementos que dão origem e base à classificação indicativa. São divulgados vídeos de estupro coletivo, do contrabando de drogas e armas ilegais, de reféns de terroristas, entre outros. Os próprios poderes públicos ainda não desenvolveram um sistema competente de regulamentação e penalização do compartilhamento desses conteúdos e de crimes cibernéticos, como a pornografia infantil. O que dificulta ainda mais essas ações é o fato desta discussão não estar limitada a territórios físicos.

Há mecanismos de moderação do acesso de crianças e adolescentes nos aparelhos eletrônicos, mas também são insuficientes. Até o início do século XX, os adultos tinham uma ilusão de capacidade de controle sobre o que era transmitido às crianças. Ilusão pois a informação não foi inventada hoje e é quase impossível controlar tudo que será recebido pelos filhos, uma vez que eles transitam em diversos ambientes e entram em contato com pessoas diferentes constantemente. Em síntese, há um longo caminho até o estabelecimento de uma relação saudável com o excesso de informação difundido pelas novas mídias.

A questão é que a substituição da atitude letrada pelo império imagético facilita o jovem autodidata e insere o adulto em uma nova posição, na qual ele não mais detém de um monopólio em relação ao conhecimento. Assim, os pais perdem também a superioridade automática que lhes era concedida em função de “saber mais”. (SILVA, 2014)

A falta de contato e diálogo entre o adulto e a criança faz esta buscar reconhecimento a partir de outras mediações, se inserindo num universo de criação autônomo, individualista, a partir de uma ordem virtual. (SILVA, 2014, p.33)

Assim, a falta de habilidade em lidar com esses novos jovens acaba os expondo ainda mais ao conteúdo midiático. As imagens narrativas e as informações contidas no universo

---

<sup>24</sup> Expressão utilizada quando um texto, vídeo ou imagem torna-se popular na internet de forma muito rápida, como um vírus no corpo humano.

digital ocupam um papel bem mais expressivo na formação desses indivíduos e “fazem parte do processo de construção intelectual e cognitivo das crianças”. (SILVA, 2014, p.34)

A infância nunca foi um conceito fixo. Cada sociedade e cada tempo histórico definem os primeiros anos da vida de maneiras divergentes. Os deveres e os direitos das crianças mudam em cada contexto, de acordo com o acesso à informação e a necessidade de cada organização social.

O que conhecemos hoje como infância, foi instituído há pouco mais de 150 anos, juntamente com o desenvolvimento do protótipo da família moderna. A partir do século XIX, a criança não é mais encarada como entidade biológica, passando a ter um papel construtivo dentro da sociedade, saindo do ambiente das fábricas e entrando nas escolas. (SILVA, 2014, p.11)

Embora o conceito de infância seja mutável, a forma como as crianças interagem com o conteúdo apresenta alguns pontos comuns a todas elas. A imaginação fértil, por exemplo, é um traço característico dessa faixa etária. Entretanto, a invenção de histórias, situações, personagens e mundos inteiros através da brincadeira não surgem espontaneamente. O infante parte das informações colhidas em sua vida cotidiana para desenvolver seu mundo imaginário.

Recorrem à imaginação para imitar e combinar elementos de sua realidade para criar algo novo, particular. [...] A imaginação não vem do nada, acompanha nossas memórias, conhecimento e vivência. [...] A fantasia é construída por recombinações de fragmentos de memória e práticas vividas, de maneira distinta de sua realidade. (SILVA, 2014, p.28)

Se o próprio cinema negro apresenta como argumento as realidades sócio-culturais relativas nas quais realizadores brancos e negros se encontram, não é justo discutirmos sobre um audiovisual infanto-juvenil generalizado. É preciso pensar nas diferenças presentes dentro deste público. Não apenas relacionadas às faixas etárias, mas a todos os elementos sócio-culturais que as formam.

O discurso da cultura de massa, muitas vezes, encontrará como base este modelo generalizado e preconcebido de infância para estruturar e massificar a produção audiovisual voltada para o público infantil. (SILVA, 2014, p.40)

A escassa bibliografia sobre cinema e audiovisual infanto-juvenil não determina essas categorias no mercado. Os estudos mais aprofundados são recentes, e a preocupação sobre o conteúdo específico para tal público também. Se considerarmos as visões de infância de diferentes países e sociedades, fica ainda mais difícil estabelecer um conceito único. Assim como Silva em sua dissertação, “acredito que considerar as preocupações genéricas poderia limitar a apresentação de nosso estudo”. (SILVA, 2014, p.51)



## 2.2 O conteúdo infanto-juvenil estrangeiro e o brasileiro em território nacional

Desde o início do cinema no Brasil houve uma preocupação com a produção de material audiovisual educativo, estranhamente dissociado da linguagem. Isto é, o conteúdo era trabalhado e elaborado, mas a forma e o público alvo não eram considerados no processo. Desse modo, não podemos afirmar que os filmes produzidos pelo Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE)<sup>25</sup>, por exemplo, eram pensados para crianças e adolescentes. Embora fosse a intenção dos curta-metragens exibidos em salas de aula, a linguagem cinematográfica se prendia a um tom extremamente didático que tinha como objetivo instruir bem mais do que educar ou dialogar com seu público.

Apenas anos mais tarde o poder público começaria a pensar a linguagem cinematográfica voltada às crianças e aos adolescentes. Na década de 1970, o Instituto Nacional de Cinema (INC) procurava preencher ao menos a janela das férias escolares nos cinemas com conteúdo nacional, através de investimentos em uma linha de produção sistemática. (SILVA, 2014, p.71)

Desde a construção dos grandes cinemas da Cinelândia carioca, a ocupação das salas é majoritariamente composta por títulos de grandes estúdios dos EUA. Logo, a presença massiva de filmes estrangeiros em território nacional não é um problema exclusivo do cinema infanto-juvenil. No entanto, quando se trata deste público específico há um fator agravante. Alguns estúdios internacionais criaram linhas especializadas nestes espectadores. Walt Disney, Pixar, 20th Century Fox, Hanna-Barbera, Warner Bros, Laika e Aardman são alguns desses exemplos.

Enquanto isso, a produção brasileira infanto-juvenil é historicamente escassa e descontínua. Os profissionais da área não formaram redes ou escolas cinematográficas<sup>26</sup> e para cada novo lançamento nacional é necessário um novo trabalho de divulgação e formação de plateia. Ademais, a nossa indústria cinematográfica é muito dependente das políticas de Estado para manter-se e desenvolver-se.

Já a televisão sempre teve um papel mais presente no cotidiano dos brasileiros. Em razão disso, os poucos filmes desse nicho que obtiveram sucesso de bilheteria foram de personagens provenientes da televisão, como a Xuxa e Os Trapalhões.

---

<sup>25</sup> Criado em 1937, o instituto tinha entre seus atributos: promover e orientar a utilização de peças cinematográficas como procedimento auxiliar do ensino e como meio de educação em geral, realizar filmes populares e escolares, oferecer assistência a iniciativas particulares de cunho educativo, organizar uma filmoteca e publicar uma revista - que se tornaria a atual Filme Cultura. (RIBEIRO, 1944 apud SILVA, 2014).

<sup>26</sup> No sentido de movimentos cinematográficos que se formaram por semelhanças estéticas, de propostas e de ideais, tais como a Nouvelle Vague, o Neorealismo Italiano e o Cinema Novo Brasileiro, consolidando uma rede de profissionais e pensadores.

Quanto a produção cinematográfica destinada ao público infantil, muitos dos filmes brasileiros se assumem como complemento do material televisivo. Os maiores sucessos de bilheteria nos últimos anos são frutos herdados da programação de TV, como *Xuxa e Os trapalhões*. O carisma e a audiência da televisão eram utilizados como ferramentas de conquista de um grande número de espectadores. Esses artistas eram utilizados como elementos de divulgação e atração das pessoas para as salas de cinema. (SILVA, 2014, p.13)

Mesmo o conteúdo infantil produzido para a televisão brasileira estava vinculado ao material estrangeiro. Isto é, os programas importados ocupavam a grade televisiva e eram produzidos programas locais para intercalar com os desenhos animados e seriados internacionais. São alguns exemplos *TV Colosso*, *TV Globinho*, (*TV Globo*) e *Glub Glub (TV Cultura)* (SILVA, 2014, p.13). Havia pouca produção totalmente brasileira, como foi o *Sítio do Picapau Amarelo*, inspirado na obra já consolidada de Monteiro Lobato, e *Castelo Rá Tim Bum* (1994) - que inclusive apresentava uma personagem negra.

Ao deparar-se com um enorme público potencial (mercado consumidor), esses estúdios estrangeiros demonstraram grande interesse em ocupar a lacuna deixada nas grades dos cinemas. A Disney, por exemplo, dispõe de uma continuidade de produção invejável, tornando possível não apenas a exibição de seus filmes mundialmente, mas também a formação de um público fiel. Seus espectadores voltam às salas todo ano para assistir à nova produção do estúdio, independente de qual seja. As crianças não querem apenas a mochila da Branca de Neve, mas sim o caderno das “Princesas da Disney” ou de “Os Vingadores”, com todos os super-heróis da Marvel.

“Não penso que, hoje, a opção central seja entre defender a identidade ou nos globalizar” (CANCLINI, 2010, p.28). Há uma diferença entre troca e dominação cultural. A sociedade brasileira apresenta uma grande diversidade. No entanto, grande parte da população está familiarizada apenas com um lado da História. É preciso fortalecer e difundir as nossas identidades culturais enquanto povos e indivíduos de origens e formações diferentes, a fim de enriquecer a troca entre culturas nacional e internacionalmente. Assim seria possível evitar o relacionamento abusivo com certos países.

Um mundo de representações revestidas pela padronização de estilos, estéticas e acessos e pela sedimentação do gosto, no qual a ordem do consumo impera de forma crescente nas relações de produção. (SILVA, 2014, p.45)

Os filmes destes grandes estúdios estrangeiros buscam abordar temas universais com os quais o público infanto-juvenil de qualquer lugar possa identificar-se. No entanto, é difícil que os criadores e realizadores não insiram elementos das suas próprias realidades nas obras, como os atores, as locações, as estratégias narrativas, o idioma, as estações do ano, a alimentação, as festas e tradições populares, etc. Desse modo, a representação de um

personagem negro por um americano será totalmente diferente do que por um brasileiro, ainda que fossem negros os dois realizadores.

[...] a construção de elementos de identificação compartilhada não basta para que a maioria interiorize essa nova escala do social. [...] nenhum programa voluntarista de integração pode conseguir grande coisa quando não se sabe o que fazer com a heterogeneidade, isto é, com as diferenças e os conflitos que não são redutíveis a uma identidade homogênea. (CANCLINI, 2010, p.23)

Em geral, a representação negra no audiovisual infanto-juvenil é muito limitada. Nas obras de *live-action*, o personagem negro é tratado quase como uma cota, grande parte dos casos ocupando o papel de melhor amigo(a) do protagonista. É o que acontece em “High School Musical” (ORTEGA, 2006) e “O Segredo dos Diamantes” (RATTON, 2014), por exemplo. Outro nicho relevante é o dos super-heróis, como a Liga da Justiça da DC Comics. Dentre os sete personagens principais, dois são negros nos quadrinhos e desenhos originais. No entanto, o mais famoso deles - Lanterna Verde - além de ser representado branco em situações adversas, foi interpretado por um ator branco em seu filme de 2011. Um super-herói negro que vale a pena ser citado é o Super Choque, protagonista do programa de mesmo nome, porém nunca foi promovido para além de sua série animada televisiva. Já se olharmos para as princesas da Disney, apenas  $\frac{2}{5}$  (dois quintos) são de etnias não-brancas (uma árabe, uma indígena norte-americana, uma oriental, uma preta e duas pardas). No entanto, começam a aparecer alternativas na programação. O seriado brasileiro “D.P.A. - Detetives do Prédio Azul” (2012), por exemplo, dispõe de 3 (três) protagonistas de mesmo peso: uma menina e dois meninos (um branco e um negro).

No intuito de abarcar outras realidades sócio-culturais, os grandes estúdios muitas vezes acabam trazendo visões e representações estereotipadas, caso de filmes como os do Zé Carioca (1942-1944) e “Rio” (SALDANHA, 2011). Algumas realizações recentes vêm mostrando uma maior preocupação nesse sentido. O making off de “Moana: um mar de aventuras” (CLEMENTS, MUSKER, 2016), por exemplo, exhibe um longo e delicado processo de pesquisa sobre a história e a cultura antiga da Polinésia Francesa, evidenciado nos figurinos dos personagens, nas tatuagens, nos barcos e em outros elementos da obra, cuidadosamente elaborados. Ainda assim, a representação da figura mitológica de Maui não foi bem recebida por todos os descendentes daquela cultura.

Em suma, é indispensável o fomento à produção audiovisual brasileira voltada ao público infanto-juvenil, a fim de promover uma maior diversidade narrativa. A dominação do mercado por estúdios estrangeiros ainda é uma realidade, mas pode ser revertida. Nos tempos atuais, em que a educação está intrinsecamente ligada ao conteúdo das novas mídias, a

atenção às representações deve ser redobrada. Desse modo, os estereótipos e arquétipos vão dando lugar à heterogeneidade sócio-cultural.

### 2.3 Aquecimento do mercado de produção

O que devemos pensar é que a partir do momento em que existe o adjetivo infantil sobre o substantivo audiovisual, temos aí uma relação de responsabilidade, respeito e inclusão da criança no processo de recepção de uma obra na sua percepção. (SILVA, 2014, p.56)

Assim como a temática negra, o audiovisual infanto-juvenil tem ganhado certa atenção nos últimos anos. Com a relativa estabilização do mercado, os poderes públicos puderam se voltar para as lacunas da indústria nacional em diversos âmbitos: produção, exibição, distribuição, preservação, entre outros.

Uma ação importante foi a publicação da Lei da TV Paga (Lei 12.485), citada no primeiro capítulo deste trabalho. Esta lei é especialmente relevante para o audiovisual infanto-juvenil, devido aos muitos canais fechados<sup>27</sup> estrangeiros com foco neste público presentes na nossa TV, como *Cartoon Network*, *Nickelodeon*, *Disney Channel* e *Discovery Kids*. Antes, um canal internacional podia replicar a sua grade original na versão brasileira do canal, utilizando apenas conteúdos de fora do país. Atualmente, os próprios canais se sentem obrigados a interagir mais com o cenário local e estimular a produção nacional. Muitas vezes, acabam até se envolvendo com os projetos ainda em fase de pré-produção para garantir que o produto final terá a qualidade e o perfil do restante da programação - como aconteceu com “Irmão do Jorel”.

Também nesta conjuntura surgiu na TV Paga o canal brasileiro Gloob, da Globosat, voltado exclusivamente para o público infanto-juvenil. Em meio a tantas novidades, começaram a se produzidos diversos seriados televisivos nacionais para crianças e adolescentes, como “D.P.A - Detetives do Prédio Azul” (Gloob), “O Show da Luna” (*Discovery Kids*), “Peixonauta” (*Discovery Kids*), “Zica e os Camaleões” (*Nickelodeon*), “Historietas Assombradas” (*Cartoon Network*) e o próprio “Irmão do Jorel” (*Cartoon Network*).

Outra novidade no setor são os editais direcionados a projetos para crianças e adolescentes. No ano de 2008, por exemplo, 20 (vinte) obras audiovisuais inéditas, de curta metragem, do gênero ficção com temática infanto-juvenil foram contempladas com um apoio financeiro de R\$ 60.000,00 através de um edital do Minc. Já em 2016, foi lançado o edital Longa BO Infantil - SAv/Minc, cujo objetivo consistia em selecionar 09 (nove) projetos

<sup>27</sup> São os canais da TV Paga, cujo acesso depende da assinatura e do pagamento mensal.

ficcionais de produção independente com conteúdo predominantemente destinado ao público infantil (0 a 12 anos de idade).<sup>28</sup>

Outro campo em expansão é o dos festivais infanto-juvenis. O papel desses eventos na conjuntura do mercado consiste em oferecer alternativas de exibição, comprovando a carência deste público e que há espaço para esse nicho de produções. Além disso, os tradicionais prêmios para os ganhadores estimulam o nascimento de novos projetos. Recentemente começaram a multiplicar-se alguns festivais focados neste público, como o Festival Internacional Pequeno Cineasta criado em 2010, este especialmente para filmes realizados por crianças e adolescentes (entre 8 e 17 anos). Além disso, há algumas mostras específicas inseridas em eventos maiores, como a Mostra Geração do Festival do Rio e o Festivalzinho do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

Dois grandes festivais nacionais viraram referência no assunto. São eles o Festival Internacional de Cinema Infantil (FICI) e a Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis. O FICI foi criado há 15 (quinze) anos, e recentemente expandiu a programação para várias cidades: São Paulo, Rio de Janeiro, Aracaju, Salvador, Natal e Niterói. Já há 9 (nove) edições o festival promove o Fórum Pensar a Infância, um dos locais de debate e reflexão sobre audiovisual e o público infanto-juvenil mais importantes da atualidade.<sup>29</sup> O Festival de Florianópolis já se encontra na 17ª edição. Em 2016, organizaram pela primeira vez um júri oficial mirim, formado por crianças entre 10 e 12 anos.<sup>30</sup>

A animação acaba sendo muito associada ao audiovisual infanto-juvenil, o que leva festivais específicos desta técnica a serem importantes eventos para a infância. O AnimaMundi, por exemplo, foi criado em 1993, ou seja, muito antes de o cinema infantil conquistar a atenção que tem hoje.<sup>31</sup> Muitos filmes e profissionais da área foram lançados através desses eventos.

Assim, o mercado audiovisual brasileiro encontra-se aquecido nas diferentes linhas do mercado (fomento, produção, exibição, etc). Em especial para os produtores de conteúdo infanto-juvenil este é um bom momento para investir em novos projetos, principalmente os que proponham a representação da diversidade e coloquem em evidência temas das realidades e culturas brasileiras, promovendo uma maior variedade de conteúdo e pontos de vista - amenizando a carência de representação de alguns grupos sócio-culturais.

---

<sup>28</sup> Disponível em <http://www.cultura.gov.br/> Acesso em 20/11/2017.

<sup>29</sup> Disponível em <http://www.festivaldecinemainfantil.com.br/2017/> Acesso em 20/11/2017

<sup>30</sup> Disponível em <http://www.mostradecinemainfantil.com.br/> Acesso em 20/11/2017

<sup>31</sup> Disponível em <http://www.animamundi.com.br/pt/> Acesso em 28/11/2017.

Opõem-se a esta ideia de subjetividade criada por valores capitalistas, os *processos de singularização* de subjetivação, ou seja, um sistema que refuta a categorização e o modelo padronizado, com base em novas formas de apreensão, produção e percepção guiada pelas necessidades e desejos da criança.(SILVA, 2014, p.30)

### 3. “IRMÃO DO JOREL”

Na verdade, a programação para criança merece muita atenção, muito cuidado, e aí vamos entrar no mérito da diversidade. [...] essas faixas etárias e as mudanças da vida moderna se alteram e devemos pensar sobre isso na hora em que estamos montando uma programação. E, fora isso, também devemos pensar na questão de gênero, devemos pensar na questão das linguagens, e a diversidade começa a entrar um pouco. Se é desenho animado, que tipo de desenho animado? Com que técnica? Hoje temos milhares de técnicas, milhares de cores, programação feita para criança, com criança. Ou seja, a criança tem a oportunidade de ver criança, ou de ver criança da mesma idade, ou de ver crianças de outras regiões, ou da mesma região. Quer dizer, toda essa variedade é fundamental, principalmente numa época de formação e de informação.<sup>32</sup> (CARMONA, 2014 apud SILVA, 2014, p.43)

#### 3.1 Concepção do programa e Representação dos personagens

“Irmão do Jorel” é um seriado televisivo de criação brasileira, em regime de coprodução entre o canal estrangeiro *Cartoon Network* e o estúdio de animação carioca *Copa Studio*. Segundo o criador Juliano Enrico, a ideia começou a tomar forma primeiramente como história em quadrinhos na “Revista Quase” em 2002. Foi apenas em 2009 que o projeto venceu um concurso de *pitching* promovido pelo *Cartoon Network*, que buscava novas animações nacionais. O *Copa Studio* entrou como parceiro já na produção do piloto, e atualmente assina também como coprodutor executivo. Com nove anos de mercado, hoje o estúdio trabalha com três séries animadas exibidas no *Cartoon Network*, além de vários outros projetos. Sediada no Rio de Janeiro, a empresa fundada por Zé Brandão, Felipe Tavares e Rodrigo Martins é uma das maiores do mercado latino.

O projeto é a primeira animação original do canal na América Latina. Cada história possui em média 11min. A primeira temporada com 26 episódios estreou no final de 2014, a segunda em outubro de 2016 e a terceira foi confirmada neste ano. Além de no Brasil, o seriado é exibido em diversos países da América Latina, e a intenção do *Cartoon Network* é leva-lo ainda mais longe no futuro. Embora não tenha encontrado números, o canal é líder de público na faixa etária de 4 a 11 anos há alguns anos, de forma que todos os programas exibidos possuem enorme visibilidade.

Irmão do Jorel é o filho caçula de uma excêntrica família de acumuladores presa nos anos 80 e com a ajuda de sua melhor amiga, ele enfrenta os primeiros obstáculos da vida num ritmo alucinante. Sem diferenciar fantasia e realidade, ele sempre descobre uma maneira absurda de sair da sombra de seu irmão celebridade, mas seu verdadeiro nome é sempre um mistério para todos.<sup>33</sup>

A família do Irmão do Jorel mora em um bairro que eu logo relacionei com o subúrbio carioca. São casas grandes distribuídas por ruas pequenas onde todo mundo se conhece. Lara, a melhor amiga do Irmão do Jorel, sempre pára com sua bicicleta na porta da casa do amigo e fica gritando seu nome. A família tem um estilo de vida popular evidenciado também pelo agrupamento familiar.



**Figura 8:** Família na praia. Captura de tela de “Família à Deriva” - episódio 23 da 1ª temporada.

O aspecto das áreas comuns é de degradação, com muros desbotados e uma finalização de tom pastel, causando uma atmosfera de desgaste, falta de manutenção e limpeza. O parquinho da escola é composto por um balanço de pneu, uma manilha e uma placa indicativa de obras (figura 10). Há um exagero estético nos cenários que vai para além dos muitos objetos de cena. Essa tendência pode ser observada na composição visual da sala de televisão de Vovó Gigi, por exemplo, conforme a figura abaixo.



**Figura 9:** Captura de tela de “Então é Natal” - episódio 09 da 2ª temporada.

Juliano Enrico é de Vitória (ES), mas o corpo de roteiristas é mais diversificado. No fim das contas, podemos afirmar que os cenários são tipicamente brasileiros, de fácil associação com locais de diversas cidades do país.

<sup>32</sup> Entrevista realizada em 20/04/2010. Disponível em: [http://www.tvbrasil.org.br/saltoparaofuturo/entrevista.asp?cod\\_Entrevista=106](http://www.tvbrasil.org.br/saltoparaofuturo/entrevista.asp?cod_Entrevista=106)

<sup>33</sup> Disponível em <http://www.cartoonnetwork.com.br/> Acesso em 28/11/201





**Figura 10:** Parquinho da Escola. - Disponível em <https://super.abril.com.br/cultura/batemos-um-papo-com-juliano-enrico-criador-do-irmao-do-jorel/> Acesso em 28/11/2017.

Em geral, as narrativas apresentadas pelo seriado são bem universais. Ainda que muitos elementos sejam típicos do Brasil, não se dificulta a compreensão e a identificação das histórias por crianças estrangeiras. Assim, a abrangência da série segue a de qualquer outra criação do canal e pode ser distribuída mundialmente.

Aí, eu descobri que o amor da avó que quer que você coma bem é universal. Essas questões familiares e os conflitos de geração também. Eu nunca pensei em fazer um desenho exclusivo do Brasil; eu queria que ele fosse do mundo. A ideia era ter elementos da nossa cultura que ficassem nonsense de um jeito engraçado, e não que quem não fosse brasileiro não conseguisse entender. A série é baseada nas relações, e relações são universais: a criança argentina, a dos EUA, a da França vai olhar o cenário, ver casa com telhado de telhas, a escola com pichação, e vai achar estranho – mas vai entender a história. (ENRICO apud D'ANGELO, 2016)

A linguagem da animação dialoga muito com crianças e adultos, uma característica dos programas do próprio *Cartoon Network*. A idade do protagonista e as aventuras nas quais ele se envolve contribuem para o estabelecimento de uma relação entre o espectador infantil e o universo do programa. Entretanto, a interpretação adotada não é infantilizada como em diversas obras audiovisuais deste nicho. Há um exagero físico nos personagens típico da técnica de animação e do humor<sup>34</sup> em geral.

[...] todas as séries [do canal] têm e sempre tiveram um respeito à inteligência da criança. Elas falam com a criança de igual para igual, e desafiam ela a entender algo que não foi feito especificamente para ela, baseado no que os cientistas dizem que ~é adequado para aquela idade~, como se faz em canais educativos. (ENRICO apud D'ANGELO, 2016)

Acho que as questões, angústias e anseios são bem parecidas com as de um adulto. Procuramos não subestimar o público e escrevemos coisas que nos divertem também. Mas o legal é que a criança não precisa necessariamente entender tudo para gostar. (FURLAN apud DEL RÉ, 2017)<sup>35</sup>

O criador do projeto Juliano Enrico se inspirou em fotos da própria família na concepção dos personagens, embora afirme que a série não é autobiográfica. O resultado é uma família brasileira dos anos 1980 bem miscigenada. No fundo dos cenários é possível identificar uma ou outra fotografia real da família do autor.

Eu digo que é tão autobiográfico quanto qualquer outra coisa, porque tudo vem de alguma experiência da vida da pessoa que criou. Os caras gringos do Cartoon Network, por exemplo, têm personagens baseados em familiares: o Steven Universe é o irmão da criadora, Rebecca Sugar, e o Titio Avô é o pai do criador. E é por isso que o irmão do Jorel não tem nome: ele pode ser qualquer um. (ENRICO apud D'ANGELO, 2016)

O Irmão do Jorel tem dois irmãos: Jorel e Nico (primogênito). Nico é adolescente e toca bateria em uma banda de *Rock'n roll*. Jorel é considerado o garoto perfeito: bonito, com cabelos lisos, brilhosos e sedosos e talentoso em tudo o que faz. Ironicamente, é o único personagem que não fala na série. Danuza, mãe dos meninos, é dona de uma academia de dança onde leciona. Atenta e carinhosa com seus filhos, é uma mulher independente que trabalha fora e dirige uma motocicleta. Seu marido, Seu Edson, é um jornalista que dedica seu tempo livre ao teatro revolucionário e ao cinema conceitual, lembrando os tempos passados quando lutava contra a opressão de uma ditadura de policiais-palhaços. Vovó Gigi, mãe de Danuza, está sempre sentada com seu pirulito<sup>36</sup> em frente à televisão - que exerce um papel fundamental nas narrativas. Ela é a avó direta e mal-humorada que vive assistindo programas violentos e de quem os netos têm até um pouco de medo - misturado com admiração. Enquanto isso, a mãe de Seu Edson Vovó Juju é a avó fofa que adora dar muita comida e cuidar dos netos.

Aí, a galera de lá [do Fotolog] começou a compartilhar histórias familiares comigo, e eu percebi que todo mundo tinha essas fotos constrangedoras: a mãe com um cabelo bizarro, a prima com jaqueta de ombreiras, aquelas festas toscas de aniversário. [...] Com o tempo, fui criando personagens com o meu traço, me baseando um pouco na minha família, um pouco nas famílias dos meus amigos, misturadas com personalidades de filmes e séries e de algumas coisas do passado. (ENRICO apud D'ANGELO, 2016)

A etnicidade não chega a ser uma questão para as histórias do seriado. No entanto, a variedade de cores de pele dos personagens é evidente. Dona Danuza e Jorel são obviamente mais escuros que o resto da família. Embora as cores das avós (rosa e verde abacate) possam confundir o espectador quanto à intenção dos autores, nos outros núcleos narrativos há

---

<sup>34</sup> O humor pastelão (*slapstick*) é um gênero de comédia cinematográfica caracterizado por cenas e personagens caricatos e exagerados, além do uso de violência e piadas visuais como forma de provocação do riso fácil. Alguns exemplos são os filmes de Charles Chaplin e “Os Trapalhões”.

<sup>35</sup> Daniel Furlan é um dos co-roteiristas do seriado e parceiro de Juliano Enrico em outros trabalhos.

<sup>36</sup> Inicialmente, Vovó Gigi tinha um cigarro na boca. Por conta da classificação etária livre, o elemento virou um pirulito.

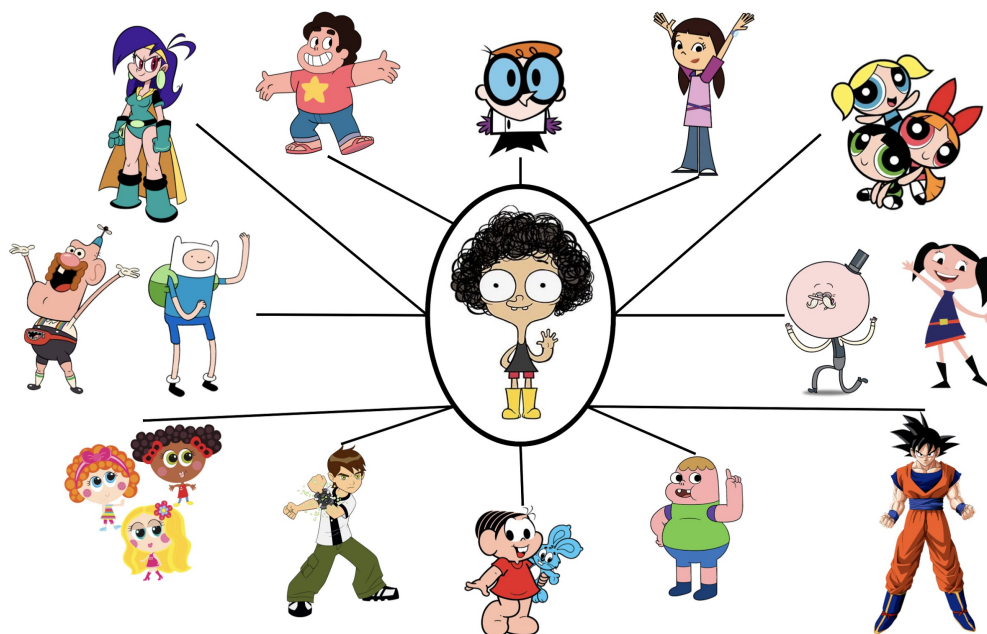
personagens assumidamente negros, como a Professora Adelaide, o Seu Adelino da vendinha e colegas de classe do Irmão do Jorel.

Além disso, não há personagens azuis ou vermelhos, por exemplo, que seriam cores totalmente dissociadas dos tons de pele comuns. Isto evidencia um certo nível de comprometimento com a representação da realidade. Ademais, os tons de pele das avós podem ser associados à representação de idosos. As cores estão submetidas ao exagero permitido pela técnica animada, e têm relação com características típicas de pessoas mais velhas, como as rugas, o modo de falar, a locomoção lenta, entre outros.



**Figura 11:** Família do Jorel, da esquerda para a direita: Dona Danuza, Seu Edson, Vovó Gigi, Nico, Jorel, Vovó Juju, Irmão do Jorel, Tosh, Gesonel e Zazá. - Disponível em <http://cosmonerd.com.br/series/opinanerds/series/irmao-do-jorel-e-seu-sucesso-com-todas-as-idades/> Acesso em 28/11/2017.

Alguns aspectos da concepção de personagens são relevantes para uma análise de desconstrução étnico-racial. A começar pelo Irmão do Jorel, no contexto da série podemos considerá-lo branco. Contudo, se comparado com protagonistas brancos de outros seriados animados infanto-juvenis (brasileiros ou não), já podemos perceber que o tom utilizado é um pouco mais escuro, divergindo dos demais principalmente por não puxar a cor para o rosa. Além disso, uma de suas características mais marcantes são seus cabelos crespos - assunto a ser abordado mais à frente neste capítulo.



**Figura 12:** Irmão do Jorel no centro e personagens de outros seriados televisivos animados em exibição atualmente - Criação da autora.

A pele escura de Jorel também é um aspecto relevante. Embora seus cabelos lisos e sedosos sejam uma das marcas de sua perfeição, a representação do personagem negro como modelo e ideal a ser atingido - infelizmente - não é muito recorrente. Outra personagem que não pode ser ignorada é Ana Catarina. Colega de classe e paixão platônica do Irmão do Jorel, ela é considerada a menina mais bonita da escola: loira, de olhos verdes claros e com uma marca de nascença na coxa (como a da apresentadora Angélica). Assim, consolida-se o padrão de beleza adotado pela sociedade e pelas mídias atuais.



**Figura 13:** Paleta de tons de pele de alguns personagens da série “Irmão do Jorel” - Criação da autora.

Vale ainda mencionar a *Shostners & Shostners*, uma alusão ao controle do mercado econômico atual. Com nome estrangeiro, a empresa é responsável pela patente de todos os produtos industrializados presentes no seriado, desde o refrigerante mais adorado (*Sprok Maçã*) até o creme para cabelos (*Sedoso Cream Double Cream*). O nosso ponto de interesse está na representação do Conselho da empresa, composto por homens brancos de terno. A fim de reforçar a ironia da composição desses quadros societários, o mesmo homem branco é replicado, formando um grupo de executivos exatamente iguais.

Na verdade, um personagem sólido e bem construído tem uma eficácia e um poder enorme sobre uma criança, principalmente imaginando que os produtos audiovisuais hoje se tornam brinquedos, peças e subprodutos que depois vão fazer parte do

Antes de embarcar na análise dos episódios, considero importante fazer mais alguns apontamentos em relação à escolha desse programa como objeto. O caminho mais simples talvez fosse eleger uma obra audiovisual de cunho educativo para basear este trabalho. Afinal, elas costumam abordar temas como a igualdade étnico-racial, o respeito às diferenças, entre outros que remetem à linha desta pesquisa.

No entanto, o que eu me proponho a evidenciar consiste justamente no fato de a desconstrução e/ou a manutenção de certos padrões estarem intrinsecamente ligados ao contexto de produção da obra e de seus próprios autores. Ou seja, por estarem buscando realizar um programa universal de entretenimento, a questão racial não foi primordial durante a concepção da obra. Ainda assim, por Juliano Enrico ser brasileiro e “Irmão do Jorel” estar inserido em um cenário de produção nacional, é possível identificar elementos sócio-culturais muito específicos do Brasil nos episódios, inclusive a questão étnico-racial.

Dessa forma, foram escolhidos para análise dois episódios em que o tema da representação negra está mais em evidência. Contudo, conforme a análise geral deste capítulo, o assunto perpassa a concepção do programa como um todo, ainda que não esteja presente nas narrativas de diversos episódios.

### **3.2 "Sedoso Cream Double Cream"**

Já na abertura do programa é possível identificar os cabelos mais sedosos do programa. O Irmão do Jorel pula de núcleo em núcleo, até mais para o final, quando aterrissa entre o Jorel e a Ana Catarina, ambos com os cabelos lisos ao vento.

A história deste episódio começa com uma situação familiar a muitas pessoas. Quando a mãe do Irmão do Jorel corta seu cabelo em casa, ele “se recusa a ir para a escola porque está com o cabelo ridículo”. Imediatamente, a solução surge da televisão: o *Sedoso Cream Double Cream*. Segundo o próprio comercial, o produto contém 800 vezes mais jojoba<sup>37</sup> do que o recomendado para o ser humano. Ainda assim, parece ser a única solução para não virar alvo de críticas dos coleguinhas.



**Figura 14:** Irmão do Jorel vê a propaganda do creme. Captura de tela de “Sedoso Cream Double Cream” - episódio 15 da 2ª temporada.

As mídias têm um papel muito significativo na formalização dos padrões de beleza da nossa sociedade. Não é por acaso que a solução para o problema do Irmão do Jorel surge através de uma propaganda televisiva. Ainda que a motivação para usar o creme não tenha sido essencialmente seus cachos, mas sim o corte de cabelo desproporcional, a admiração do menino pela sedosidade está diretamente ligada a um padrão estético europeu propagado pela televisão.

Coincidentemente, vovó Gigi dispõe de dois frascos do tal creme (um entupido), e os oferece ao neto. Neste momento, o cenário escurece e surgem raios e trovões ao fundo. Um foco disperso e suave de luz ressalta o tubo na mão da idosa. Os artifícios utilizados na animação evidenciam o lado sombrio do produto. A mesma atmosfera volta quando vovó Gigi diz para o neto passar “só um pouquinho”. Há também uma mudança estética no desenho ao mostrar a cara do Irmão do Jorel quando vê o creme. Esse *insert* contribui para o exagero da cena, evidenciando a crença do menino de que somente aquele creme pode salvá-lo.

O resultado são cabelos sedosos e brilhosos, como na figura 13. Irmão do Jorel não chega a ficar com os fios lisos, mas certamente mais esticados do que o normal. Ao chegar na escola, o brilho ofusca a porta da sala, chamando a atenção de todos os alunos. Entretanto, o efeito do produto já está passando e seus cachos começam a enrolar em volta de seu braço. O menino é obrigado a se esconder no banheiro, onde passa uma quantidade do creme bem maior do que a recomendada.

---

<sup>37</sup> Jojoba é uma planta nativa da América do Norte, inicialmente utilizada por tribos locais para tratar de ferimentos e como produto estético (ajudando no crescimento capilar, por exemplo).



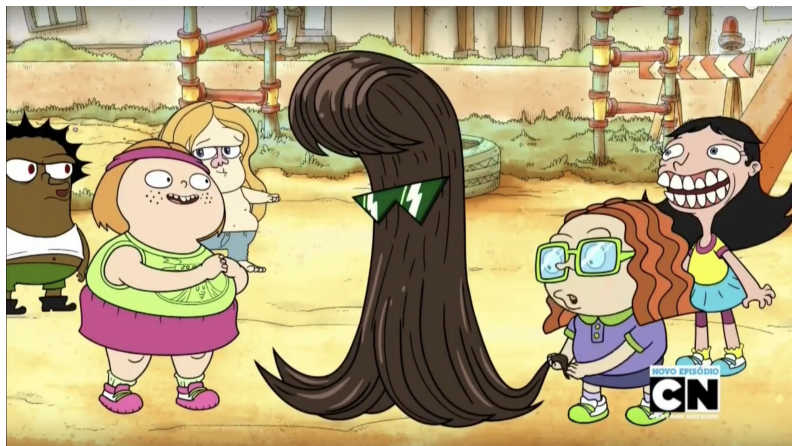
**Figura 15:** Irmão do Jorel entrando na sala de aula. Captura de tela de “Sedoso Cream Double Cream” - episódio 15 da 2ª temporada.

Desta vez, seus fios esticam tanto que o cabelo do Irmão do Jorel ultrapassa seus ombros. O sucesso é tanto que ele é convidado a sentar-se junto com Ana Catarina, a menina mais popular da classe. Ela diz que o cabelo do colega “voltou a ficar maneiro”, em referência ao episódio da sala quando o efeito da sedosidade estava passando. Ou seja, quando comparado com seu cabelo natural crespo, o “cabelo maneiro” é o sedoso - que claramente se confunde com o liso. Os dois trocam informações sobre os cremes capilares que utilizam e o Irmão do Jorel vai ganhando confiança com os elogios da nova amiga.



**Figura 16:** Irmão do Jorel chegando no recreio. Captura de tela de “Sedoso Cream Double Cream” - episódio 15 da 2ª temporada.

Contudo, nessa hora o cabelo dele sai de sua cabeça e ganha vida própria, tomando seu lugar ao lado de Ana Catarina. Careca, o menino reivindica que o Cabelo volte para sua cabeça. Na trilha sonora, é possível perceber uma música que acompanha o Cabelo sedoso, reforçando o sucesso do mesmo. Ignorando a tentativa de imposição de autoridade do dono, o Cabelo independente torna-se bem mais popular do que o próprio menino.



**Figura 17:** O Cabelo sendo admirado pelas outras crianças. Captura de tela de “Sedoso Cream Double Cream” - episódio 15 da 2ª temporada.

Jorel, dono dos cabelos mais bonitos do bairro, é introduzido na cena por raios e trovões disposto a desafiar o novo concorrente. Como um duelo de sedosidade capilar não aponta ganhadores, a luta é definida pelo brilho. Com ajuda do creme de Ana Catarina, Jorel acaba saindo vitorioso do embate. Dessa forma, o brilho vence a sedosidade. É interessante notar que um cabelo enrolado também poderia ser brilhoso, contudo a narrativa atrela o brilho à sedosidade e ao cabelo liso.

Comovido com a derrota de seu Cabelo, o Irmão do Jorel oferece o resto do *Sedoso Cream Double Cream* para ele. De volta à sedosidade máxima, o Cabelo cresce, se fortalece e começa a destruir a cidade atrás de mais e mais jojoba. Ao ser questionado por sua melhor amiga Lara sobre a agressividade do cabelo com a cidade, o Irmão do Jorel responde “ele acordou meio rebelde hoje”, embora o que tenha gerado todo o estrago tenha sido o creme industrial de jojoba, não propriamente o cabelo.



**Figura 18:** O Cabelo ataca a cidade. Captura de tela de “Sedoso Cream Double Cream” - episódio 15 da 2ª temporada.



Há uma reviravolta interessante na trajetória narrativa do Cabelo. Enquanto no início do episódio a sedosidade é adorada e admirada, podemos observar que no final o Cabelo sedoso é o responsável pela destruição da harmonia da cidade. O personagem passa de herói a antagonista.

Enfim, com a ajuda de Lara, o garoto consegue atrair o Cabelo para o mar com o frasco entupido de jojoba. Como é noite de lua cheia, o cabelo-monstro se desfaz e o cabelo crespo volta a nascer na cabeça do Irmão do Jorel. Logo fica claro o retorno da felicidade e da confiança do menino junto com o crescimento de seu cabelo enrolado.



**Figura 19:** O cabelo natural do Irmão do Jorel volta a crescer. Captura de tela de “Sedoso Cream Double Cream” - episódio 15 da 2ª temporada.

A construção da identidade negra está associada a usos específicos do corpo (negro), e isso a distingue da maioria das outras identidades étnicas. Por um lado, a aparência ‘negra’ e a exibição de gestualidade ‘negra’ têm sido associados a certos comportamentos, empregos e posições sociais. Por outro lado, a aparência física, o porte e os gestos também têm sido o meio pelo qual os negros, como população racializada, reconhecem a si mesmos e, na tentativa de reverter o estigma associado à negritude, tentam adquirir status e recuperar dignidade. (SANSONE, 2007 apud TROTTA, SANTOS, 2012, p. 234)

Dentro dessa aparência física negra, o cabelo ganha especial destaque por ser facilmente manipulado. O *bleaching*<sup>38</sup>, por exemplo, embora popular em muitos países africanos, é uma técnica mais sofisticada que requer alto investimento monetário. O mesmo acontece com as cirurgias plásticas. Entretanto, esticar os cabelos crespos é rápido, prático e de baixo custo. Assim, o alisamento é a primeira técnica estética que as meninas negras conhecem como forma de se encaixar nos modelos propagados.

“Na música brasileira, o cabelo é uma metonímia utilizada em diversas canções para exprimir referências quase sempre preconceituosas à negritude” (TROTTA, SANTOS, 2012).

Essa constatação se refere às canções do início do século XX, como a marchinha Teu Cabelo Não Nega (Irmãos Valença). Artistas mais novos mencionam os cabelos crespos como afirmação da negritude. É o caso de músicas como Sara sarará (Gilberto Gil), Nego do cabelo bom (Seu Jorge e Max de Castro) e Respeitem meus cabelos, brancos (Chico César).

No campo da música popular a presença e valorização de atores sociais negros são maiores e a própria experiência da identidade negra pode ser vivida com mais tranquilidade do que em outros campos profissionais (Sovik, 2009 apud TROTTA, SANTOS, 2012, p.236)

Conforme consta no segundo capítulo deste trabalho, o surgimento dos agentes do cinema negro brasileiro é mais recente. Entretanto, não deixam de abarcar toda essa discussão. O cabelo é o principal tema do curta-metragem “Kbela” (TAINÁ, 2015), por exemplo. O filme lança mão da linguagem cinematográfica experimental para refletir sobre a trajetória de uma mulher negra no processo de auto aceitação. Para tal, o cabelo é um elemento essencial na construção da narrativa. Aproveitando o paralelo com o episódio de Irmão do Jorel, a obra começa com a busca de padronização através do alisamento e do tratamento do cabelo negro para apenas no final aceitá-lo do jeito que é.

[...] presa aos padrões da sociedade que lhe nega o direito à naturalidade e à beleza, a mulher negra faz de tudo para atingir a falsa porta de entrada para a inclusão nos parâmetros sociais, o alisamento dos cabelos crespos. (OLIVEIRA, 2016, p.194)

### 3.3 “MC Juju”

Vovó Juju gosta tanto de abacate que podemos interpretar seu tom de pele verde claro como uma associação à fruta. Ela não se preocupa apenas em alimentar os netos, mas também em deixá-los saudáveis e bonitos. Por esse motivo, a idosa sempre ressalta as propriedades nutritivas dos ingredientes.

No início deste episódio, o Irmão do Jorel está brincando com seus bonecos e a avó fica atrapalhando, falando de abacate. O neto só lhe dá atenção quando ela começa a cantar um Rap em inglês. A criança deixa claro que não entende nada, mas ainda assim se empolga com a nova atração enquanto sua avó faz rimas sobre frutas e legumes - em inglês - e dança com os alimentos em cenários abstratos.

O Irmão do Jorel é jogado na realidade quando sua mãe entra na cozinha e vê a bagunça. Dona Danuza não acredita que o responsável pela desordem seria Vovó Juju, mas o que deixa o menino mais triste é ela não acreditar no talento da sogra para o Rap. A fim de provar para o mundo que sua avó é rapper, o Irmão do Jorel começa pela caracterização. Com

---

<sup>38</sup> *Bleaching* é um tratamento de clareamento de pele.

um boné, um colar gigante e óculos escuros, ainda dentro do quarto Dona Juju personifica a MC<sup>39</sup> e impressiona até no *break*<sup>40</sup>.

Em geral, [os hip hoppers] usavam agasalhos grandes e largos imitando os times de basquete norte-americano, calças largas, lenços, bonés ou boinas na cabeça, correntes grossas no pescoço e no braço. (CONTIER, 2005, s/n)

O neto leva a avó para a rua, onde estão reunidos os garotos descolados do bairro, entre eles Jorel. Chamando a atenção dos meninos, o Irmão do Jorel grafita no muro “MC Juju” e faz um *beatbox*<sup>41</sup> de introdução para a idosa. MC Juju não se manifesta, causando o riso do grupo que assiste ao garoto. Rapidamente chega um policial-palhaço exigindo justificativas. Através de rimas, o Irmão do Jorel tenta explicar que sua avó é rapper. Ao ouvir a palavra Rap, o policial demonstra surpresa.



**Figura 20:** Vovó Juju e o Irmão do Jorel sendo interrogados pelo policial. Captura de tela de “M.C. Juju” - episódio 11 da 2ª temporada.

Esta parte é relevante porque o Hip Hop é caracterizado como uma cultura de rua. Em apenas 4 (quatro) minutos de episódio é possível reconhecer todas as manifestações artísticas que constituem o movimento: o Rap (estilo musical composto por um DJ e um MC), o Break (um tipo de *Street Dance*) e o Grafite (expressão plástica nas ruas, geralmente feita com tinta spray). (CONTIER, 2005)

Por meio de um corte seco, vamos parar na porta da casa da família do Jorel, onde o policial introduz o garoto e a avó como “vândalos”, claramente em associação à tentativa de “fazer rimas”. Em resposta, Seu Edson fala “Que tragédia! Minha família envolvida com **gangues!**”. Já Danuza se foca na pixação, ressaltando que não se pode **sujar** a parede dos

<sup>39</sup> O termo MC vem de Mestre de Cerimônias. No âmbito musical, corresponde à pessoa responsável pelo microfone, que costuma fazer rimas em harmonia com o DJ.

<sup>40</sup> O *break* é o estilo de dança que surge junto com o Rap no movimento do Hip Hop.

<sup>41</sup> O beatbox consiste em reproduzir sons de bateria com a voz, a boca e o nariz, além de outros efeitos sonoros, formando uma espécie de percussão vocal do Hip Hop.

outros. Todo esse diálogo evidencia um desrespeito à cultura do Hip Hop. O policial, Dona Danuza e Seu Edson repreendem o Irmão do Jorel por se envolver com ações que não seriam dignas.

Depois de mais uma tentativa frustrada de provar que sua avó é rapper, a solução é apresentada por Vovó Gigi e sua televisão, como no episódio *Sedoso Cream Double Cream*. Segundo a idosa, há apenas uma maneira de resolver problemas familiares: o programa de auditório Terapia de Família - no mesmo formato de algumas atrações muito populares na TV brasileira.

Ao anunciar o tema do episódio “meu filho acha que a avó é rapper”, a câmera foca em um personagem específico da plateia: um homem negro de cabelo e barba crespos vestindo uma jaqueta larga, sapatos grandes e óculos escuros. Seus braços cruzados e a expressão de seriedade indicam seu interesse pelo assunto.

Ao entrevistar o Irmão do Jorel, o apresentador faz questão de ressaltar as palavras “da pesada, mano” utilizadas por ele para completar “um jovem com toda uma vida pela frente, vê sua juventude descer pelo ralo”. Essa afirmação aponta a depreciação do linguajar utilizado no mundo do Hip Hop, mais uma vez desvalorizando todo o contexto sócio-cultural do movimento.

Quando o programa fica um pouco mais caótico, entre reações da audiência, reclamações de Seu Edson sobre o oportunismo da televisão e o Irmão do Jorel insistindo no talento da avó, o personagem negro visto antes se levanta na plateia e alega que Vovó Juju está desrespeitando os pilares do Hip Hop. Oficialmente apresentado, Cassius Clayton desafia a “vovó vacilona” para uma batalha de Rap.

Até então, os outros personagens da narrativa apenas desaprovavam as atitudes do Irmão do Jorel. Cassius Clayton, enquanto rapper profissional, chega reivindicando seu lugar de fala e valorizando o Rap. Desafiar a Vovó Juju para um duelo é mostrar que o Hip Hop é um movimento sério e tem o seu lugar na sociedade, não é qualquer um que se diz rapper.

É indispensável que esse personagem seja negro, uma vez que este estilo musical está diretamente ligado às lutas sociais e raciais, tanto originariamente em Nova York (EUA) quanto nos dias atuais no Brasil. Uma iniciativa interessante da produção foi convidar o rapper negro Emicida para fazer a voz original de Cassius Clayton - inclusive, é possível identificar alguma inspiração dele no design do personagem.



**Figura 21:** Foto de divulgação do Rapper Emicida durante show. Disponível em <https://catracalivre.com.br/rio/agenda/barato/emicida-faz-show-em-mega-festival-com-mais-de-10-horas-de-rap/> Acesso em 28/11/2017.

**Figura 18:** Cassius Clayton na batalha de Rap. Captura de tela de “M.C. Juju” - episódio 11 da 2ª temporada.

Durante a apresentação da música rap muitos problemas sobre a situação do negro na sociedade brasileira eram debatidos, pois, almejava-se- resgatar a auto-estima no sentido de cada um assumir a sua negritude e o orgulho de suas "raízes" culturais originárias da África. (CONTIER, 2005, s/n)

Apenas a preparação do rapper no ringue já assusta o Irmão do Jorel. Cassius Clayton começa a cantar e vovó Juju manifesta um sorriso, mas não se pronuncia. Seu neto tenta batalhar, mas a qualidade de suas rimas é bem inferior. A batida do som também é utilizada de modo a valorizar o rapper e a desvalorizar o Irmão do Jorel, em termos de complexidade sonora. Cassius Clayton parte para cima do menino, que recua. Ameaça falar do cabelo da criança, mas acaba focando no abacate e afirmando que a fruta não tem as propriedades que Vovó Juju tanto acredita.

É curioso notar que quando o MC canta são utilizados planos tortos e diagonais, em uma montagem ritmada com a música. Esses artifícios contribuem para justificar o impacto do personagem no público do programa de auditório e no espectador do seriado. Além disso, nos momentos com cenário abstrato é possível identificar influências do grafite (figura abaixo).



**Figura 22:** Cassius Clayton em cenário abstrato, antes de rasgar a blusa. Captura de tela de “M.C. Jujú” - episódio 11 da 2ª temporada.

Enquanto o rapper profissional é aclamado pelo público, a idosa decide rebater. Agora com uma batida de base mais complexa, Vovó Jujú começa suas rimas. O adversário fica tão surpreso com a reação que rasga seu casaco, exibindo sua força física através dos músculos, além de um cinturão de vencedor, em tom ameaçador.

Cassius Clayton tenta difamar MC Jujú por características e hábitos de pessoas da terceira idade, ao passo que a idosa rima sobre preocupações e cuidados típicos de avôs e avós. Ela canta sobre educação, saúde e alimentação, como nos versos: “E antes de mais nada vou te dar um recado: você é um menino muito mal-criado.” / “Vou ter que te ensinar sobre os cuidados do corpo. Ai, rasgar a blusa, isso que eu chamo de viagem. Desse jeito você vai pegar uma friagem.” / “E não me olha com essa cara de mau. Cara feia pra mim é fome, bem. Toma aqui esse mingau.”

Em resposta, o rapper reitera ser o rei do improviso e declara que é sua responsabilidade mostrar para a cidade o que é “rap real, rap de verdade”. Vovó Jujú retruca com uma frase curiosa, cuja referência não fica clara: “Você tira onda de rebelde, eu fico na humildade, **posso entrar e sair em qualquer canto da cidade**”. O livre acesso da idosa seria em função da sua humildade ou da sua idade? Estaria ela dizendo que Cassius Clayton não dispõe de tal liberdade de acesso? Se fosse este o caso, estaria restringido ao rapper certos cantos da cidade? Talvez em função de sua rebeldia ou de seu pertencimento a certo nicho cultural (Hip Hop), facilmente remetido à sua cor. Particularmente prefiro interpretar que a frase está referenciada nela mesma, de modo que o humilde é mais aceito do que o rebelde pela sociedade.

No final do combate, a vitória de MC Jujú é reconhecida pelo público. Cassius Clayton acaba admitindo que “respeitar o idoso é compromisso também, mano”. Como congratulação final, o rapper entrega seu cinturão para o Irmão do Jorel, representante da avó.

Por ser um seriado voltado ao público infantil, o teor das letras de Rap foi modificado na animação - as lutas deram lugar ao humor. No entanto, apenas por ser inserido na narrativa o Hip Hop já leva consigo toda uma história. Além disso, o respeito pela negritude do personagem representante do movimento contribui para a diversidade racial no programa.

Essas festas aglutinavam centenas de jovens, em sua maioria de origem negra, que através de seus cantos protestavam contra a Guerra do Vietnã representada por meio de danças que simulavam os movimentos dos feridos de guerra, como por exemplo, o giro de cabeça, no qual o dançarino ficava com a cabeça no chão, e com as pernas para cima, procurando girar o corpo. (CONTIER, 2005, s/n)

Assim, por mais que MC Juju não faça rimas sobre as lutas tradicionais do Rap, há um reconhecimento da cultura do Hip Hop brasileiro. No início da história, a reprovação geral do envolvimento do Irmão do Jorel com o Hip Hop representa o lugar comum que a cultura ocupa no imaginário das parcelas sociais não envolvidas. Já no final do episódio, o espectador admira e respeita o movimento - papel de Cassius Clayton na narrativa. Quem se interessar, buscará informações e músicas depois de assistir e reconhecerá as lutas que o Rap representa.

Ou seja, o discurso racializado do rap é uma arma que atira simultaneamente no mito da democracia racial brasileira e no consenso ou estratégia do silêncio sobre a questão racial no país. Mais do que isso, é uma arma que atira da periferia contra o centro do sistema. Algo consciente e intencional. (SANTOS, 2008, p.173)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como a cultura da mídia realmente produz *posições* com as quais o público é convidado ou induzido a identificar-se, utilizamos a expressão “posições de sujeito” neste sentido, de descrever identidades, papéis, aparências, ou imagens fixadas pelos modelos ou pelos discursos da mídia.

Douglas Kellner

A indústria cinematográfica brasileira ainda é repleta de tendências provenientes da nossa História. O mercado sempre foi muito dependente do Estado em um país cuja estabilidade governamental é precária. Embora alguns períodos tenham usufruído de intenso incentivo e grande produção, os poderes públicos acabaram deixando muitas lacunas se formarem no mercado e, conseqüentemente, nos conteúdos.

Algumas dessas lacunas, inclusive, foram frutos de políticas públicas - como a tentativa de branqueamento da população do início do século XX. A falha representação de negros e negras no audiovisual brasileiro está diretamente conectada ao racismo enraizado no ideário nacional desde aquela época. Além disso, o negro atual ainda ocupa uma posição social inferior aos brancos, o que dificulta o acesso à produção cinematográfica por ser um processo de alto custo. Logo, torna-se indispensável o fomento público na participação de jovens pretos e pardos nas etapas criativas do fazer cinematográfico.

Com a democratização das novas tecnologias e a queda dos custos de equipamentos à medida que novos modelos são lançados, é possível identificar um ainda recente aumento de agentes produtores negros, como os *Youtubers*<sup>42</sup>. Além disso, as cotas universitárias e os editais temáticos dos últimos anos indicam um futuro mais promissor em relação à diversidade nas telas.

A produção brasileira direcionada ao público infanto-juvenil também não teve oportunidade de crescer, em razão do domínio das janelas de exibição por conteúdo estrangeiro e o pouco interesse da indústria. No entanto, o aumento das discussões, o fomento direcionado e a expansão do circuito exibidor contribuem para um cenário mais favorável no próximos anos.

Atualmente é impossível ignorar os aparatos tecnológicos na educação e na formação de crianças e adolescentes. Ainda que as escolas tradicionais estejam atrasadas e não tenham incorporado o conteúdo audiovisual de forma satisfatória, as telas estão em todos os lugares. O cinema é apenas um viés das infinitas possibilidades de experiências audiovisuais às quais o público infanto-juvenil tem acesso.

---

<sup>42</sup> Apresentadores de canais do youtube, que em sua maioria utilizam um formato de vídeo no qual compartilham opiniões, análises e pensamentos diretamente com os espectadores por intermédio da câmera, colocando em evidência suas próprias figuras.



A diversidade étnico-cultural já pode ser notada em algumas produções brasileiras, como em “Irmão do Jorel”. Foi especialmente interessante analisar este projeto pois pude comprovar que é possível criar histórias universais que abarquem a etnicidade e os costumes locais. Ou seja, a heterogeneidade dos personagens é um elemento além que precisa ser incorporado nas produções infanto-juvenis. Ademais, no mundo virtual o conteúdo circula livre de fronteiras físicas e características geoculturais, de forma que a diversidade contribui na formação do público dos projetos.

O conteúdo pensado para crianças dispõe de uma vantagem: a criatividade ilimitada do público. Os elementos mágicos, fantásticos ou apenas incoerentes podem servir como instrumento para abordar assuntos relevantes na conjuntura sócio-cultural adulta que espera os pequenos crescerem. O audiovisual formativo, mais do que o educativo ou instrutivo, tem um papel essencial na educação, mas só alcança seu objetivo em diálogo com o público-alvo. É necessário que os realizadores pensem a linguagem cinematográfica para as crianças e para os adolescentes, em relação às suas idades mas também a todas as diferenças sócio-culturais nas quais eles estão inseridos.

Com a manutenção governamental das conquistas recentes do mercado cinematográfico, há um cenário propício para a produção de novos conteúdos. Além disso, o aquecimento das discussões sociais impulsiona a criação de conteúdo com temáticas específicas. Por este motivo é essencial que sejam preservados e incentivados os debates sobre paridade racial, igualdade de gênero, direitos LGBTQs, entre outros.

Tanto o campo dos estudos de raça no cinema nacional e internacional quanto as pesquisas sobre produção audiovisual infanto-juvenil brasileira ainda têm muito assunto a ser desenvolvido. As teses de Silva e Lopera foram essenciais para a consolidação deste trabalho, como meios de convergência para abordar um tema que não possui bibliografia própria<sup>43</sup>. A representação da diversidade étnico-racial de nosso país nos produtos audiovisuais merece ainda - no mínimo - um levantamento quantitativo e um estudo histórico. No entanto, há esperança de dentro de alguns anos termos mais objetos para essas pesquisas e análises.

---

<sup>43</sup> Ao menos em quase um ano e meio de leitura, não encontrei textos acadêmicos voltados à representação e à representatividade negra no audiovisual infanto-juvenil brasileiro. Já em outros campos de estudos, como a literatura infanto-juvenil, foi possível achar alguns artigos que serviram como impulso.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANCINE. Informações sobre leis e levantamento de dados relacionadas ao mercado audiovisual. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br>> Acesso em: 28/11/2017.

CANCLINI, Néstor Garcia. *A Globalização Imaginada*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Editora Iluminuras, 2007. 223 p.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O rap brasileiro e os Racionais MC's. In *Proceedings of the 1th Simpósio Internacional do Adolescente*, 2005, São Paulo (SP, Brazil) [online]. 2005 Acesso em 20/11/2017.

D'ÂNGELO, Helô. Batemos um papo com Juliano Enrico, criador do Irmão do Jorel. *Super Interessante*, 4 nov. 2016. Disponível em <<https://super.abril.com.br/cultura/batemos-um-papo-com-juliano-enrico-criador-do-irmao-do-jorel/>> Acesso em 28/11/2017.

DEL RÉ, Adriana. Conheça a dupla dinâmica por trás do sucesso da animação Irmão do Jorel. *ESTADÃO*, São Paulo, 15 jan. 2017. Disponível em:<<http://cultura.estadao.com.br/noticias/televisao,conheca-a-dupla-dinamica-por-tras-do-sucesso-da-animacao-irmao-de-jorel,10000100053>> Acesso em 28/11/2017.

GEMAA. Dados, gráficos e informações sobre os estudos multidisciplinares de ação afirmativa. Disponível em: <<https://gema.iesp.uerj.br/>> Acesso em: 20/10/2017.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014. 64p.

IBGE. Dados geográficos e estatísticos sobre a população brasileira. Disponível em: <<https://www.ibge.gov.br/>> Acesso em: 28/11/2017.

LAPERÁ, Pedro Vinicius Asterito. *Do preto e branco ao colorido: raça e etnicidade no cinema brasileiro dos anos 1950-70*. Niterói, 2012. 263 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

MONTEIRO, Adriano Domingos. A Emergência de um (Novo) Cinema Negro Brasileiro: Representação, Identidades e Negritudes. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXXIX, 2016, São Paulo. *Artigo...* São Paulo: Intercom, 2016. 15 p.

OLIVEIRA, Janaína. Kbelá e Cinzas: o cinema negro no feminino do Dogma Feijoada aos dias de hoje. In: ENCRESPANDO - SEMINÁRIO INTERNACIONAL: Refletindo a década internacional dos Afrodescendentes (ONU, 2015-2014), 1, 2016, Brasília. *Anais...* Brasília: Brado Negro, 2016. 204 p. pt.2, p.175-198.

RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro, Pallas, 2001.

SANTOS, Sales Augusto dos, Os rappers e o "rap consciência": novos agentes e instrumentos na luta anti-racismo no Brasil na década de 1990. *Sociedade e Cultura* [en línea] 2008, 11 (Julio-Diciembre) Acesso em 20/11/2017.

SILVA, Giuliano Jorge Magalhães da. *Entre telas e histórias: o cinema e o audiovisual infantil brasileiro*. Niterói, 2014. 168 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - - Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

TROTTA, Felipe da Costa. SANTOS, Kywza J. F. P. dos. Respeitem meus cabelos, brancos: música, política e identidade negra. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, v.19, n.1, p.225-248, 2012. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/11350/7740>> Acesso em: 28/11/2017.

## EPISÓDIO ANALISADOS

MC JUJU. Temp.2, Ep.11. Direção: Juliano Enrico. Produção Executiva: Felipe Tavares, Zé Brandão e Rodrigo Soldado. Brasil: Cartoon Network e Copa Studio: 2017. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Ntds0mIzJ18&t=571s>> Acesso em 28/11/2017.

SEDOSO CREAM DOUBLE CREAM. Temp.2, Ep.15. Direção: Juliano Enrico. Produção Executiva: Felipe Tavares, Zé Brandão e Rodrigo Soldado. Brasil: Cartoon Network e Copa Studio: 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=akSIjcGavw4&t=80s>> Acesso em 28/11/2017

