



Sandro Lopes dos Santos

**Design Afirmativo em contextos afrodiaspóricos
na animação seriada brasileira**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Design da PUC-Rio como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutor em Design.

Orientadora: Prof^a. Dr^a Vera Lúcia Nojima

Rio de Janeiro,
novembro de 2020



Sandro Lopes dos Santos

**Design Afirmativo em contextos afrodiaspóricos
na animação seriada brasileira**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Design da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Profa. Vera Lúcia Moreira dos Santos Nojima

Orientador

Departamento de Arte & Design – PUC-Rio

Profa. Rita Maria de Souza Couto

Departamento de Arte & Design – PUC-Rio

Prof. Luiz Antônio Luzio Coelho

Departamento de Arte & Design – PUC-Rio

Prof. Renato Noguera

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ

Profa. Claudia Miranda

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Rio de Janeiro, 03 de novembro de 2020

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Sandro Lopes dos Santos

Graduou-se em Desenho Industrial pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e é mestre e doutorando em Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. É Membro do laboratório Tríades da PUC-Rio e professor do curso de Belas Artes da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Em suas pesquisas, aborda a tecnologia a partir do campo da comunicação midiática, entendendo que uma mídia democrática deve ter a base no pluralismo e na diversidade como um direito de todos, sobretudo da infância e da adolescência. Desenvolve o projeto transmidiático Nana & Nilo em que transita da ilustração a animação.

Ficha Catalográfica

Santos, Sandro Lopes dos

Design afirmativo em contextos afrodiaspóricos na animação seriada brasileira / Sandro Lopes dos Santos; orientador: Vera Lúcia Moreira dos Santos Nojima. – 2020.

207 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2020.

Inclui bibliografia

CDD 700

Dedico a todas e todos aqueles que me antecederam nessa jornada.

Agradecimentos

A minha orientadora Professora Vera Lúcia Nojima, pela confiança que permitiu o desenvolvimento de uma temática tão importante para mim. Parabênizo-a pela escuta, e agradeço pelo estímulo e pela parceria para a realização deste trabalho.

Ao DAD e à PUC-Rio, pela busca de temáticas relevantes para a sociedade e pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

À UFRRJ, que permitiu meu afastamento para uma melhor dedicação e atenção à tese.

Ao PVNC, que, ao me mostrar a força dos movimentos sociais, colocou-me na graduação e me permitiu chegar até aqui.

Aos meus pais, Gracina Lopes e Ivaldo dos Santos, que sempre apoiaram meus sonhos e que nunca duvidaram do meu potencial.

A meus irmãos, Somaya Lopes e Jobson Lopes, que me apoiaram nessa jornada.

À minha companheira de vida, Flávia Lopes, que acompanhou a produção das ideias, me apoiou com palavras acolhedoras e se apresentou como uma grande interlocutora sobre as questões raciais durante toda a tese.

Aos meus amigos e familiares, que direta e indiretamente participaram dessa conquista.

Aos professores que participaram da comissão examinadora.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

Santos; Sandro Lopes dos; Nojima, Vera Lucia. **Design Afirmativo em contextos afrodiaspóricos na animação seriada brasileira.** Rio de Janeiro, 2020. 207p. Tese de Doutorado - Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta tese tem como objetivo consignar o Design Afirmativo como agente difusor de ações reparativas em prol da ressignificação do que é ser negro em um contexto afrodiaspórico. Enuncia a força de um design construído na luta, resultado da sabedoria dos movimentos negros baseados em um cosmo sentido afro-brasileiro, africano e da diáspora negra. É nesse campo de “design + ação afirmativa” que o Design Afirmativo atua, criando as condições sensíveis para a valorização de grupos marginalizados, potencializando e divulgando seus conhecimentos no intuito de criar uma equidade social. O recorte da pesquisa está na imbricação entre o design e a animação e sua forma de transmitir mensagens, em que a idealização, a construção e o propósito dessas significações são circunstanciadas a partir do seu contexto artístico, cultural, social e econômico. Destaca-se o entendimento da área da animação, uma prática projetiva tal qual o design, responsável pela interação social. Para realizar a pesquisa, foi necessário entender o crescimento da produção e da representação imagética das personagens nacionais, segundo sua raça e etnicidade. A pesquisa desenvolveu-se na análise da programação dos cinco principais canais infantis da TV por assinatura, a partir das listagens de obras brasileiras veiculadas na TV paga, disponibilizada pelo OCA - Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – da Ancine, no período de 2016 e 2017. Além disso, na busca da produção atravessada pela multiculturalidade, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com animadores negros e negras, partindo do ponto das reflexões oriundas dos debates estabelecidos pelo cinema de *live action* negro, que constituiu um entendimento do que seria uma animação denominada negra. Ao ampliarmos a percepção sobre o assunto, foi captado o discernimento da audiência sobre as animações a que crianças assistiram, por meio de formulários *on-line* com pais e professores, que permitiram levantar dados sobre personagens e narrativas. O paradigma epistemológico que orientou a pesquisa determinou para o design o valor epistêmico intrínseco dos movimentos sociais negros e reconheceu que eles são produtores de um tipo específico de sapiência, o conhecimento nascido na luta.

Esse saber novo, gerado por grupos não hegemônicos e contra-hegemônico criam novas temáticas, conceitos e dinamizam o conhecimento. Assim, depreendeu-se desse estudo que o Design Afirmativo é um design crítico e de resistência, com uma agenda política de transformação voltada sobremaneira para a construção identitária que reconhece o indivíduo como tal e o coloca no mundo em condição de igualdade, que considera sua autoimagem, seus valores e fortalece sua corporeidade e pensamento em oposição aos efeitos da discriminação.

Palavras-chave

Design afirmativo; animação; personagens negros; tv paga; racismo.

Abstract

Santos; Sandro Lopes dos; Nojima, Vera Lucia. **Affirmative Design in Black Diaspora contexts in the Brazilian animated television series.** Rio de Janeiro, 2020. 208p. Doctoral Thesis - Departament of Arts and Design, Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro.

This thesis aims to register Affirmative Design as a spreader of reparative actions in favor of the resignification of what it is to be black in an Afrodiasporic context. It enunciates the strength of a design built in the struggle, the result of the wisdom of black movements based on an Afro-Brazilian, African and black diaspora worldview. It is in this field of "design + affirmative action" that Affirmative Design acts, creating sensitive conditions for the valuation of marginalized groups, enhancing and disseminating their knowledge in the sense of social equity. The research focuses on the intertwining between design and animation and its way of transmitting messages, in which the idealization, construction and purpose of these meanings are conditioned by their artistic, cultural, social and economic context. We highlight the understanding of animation as a projective practice, such as design, responsible for social interaction. In order to carry out the research, it was necessary to understand the growth of production and the imagery representation of national characters, according to their race and ethnicity. The research was developed by analyzing the programming of the five main children's pay tv channels, based on the listings of Brazilian works broadcast on pay tv available by OCA - Brazilian Observatory of Cinema and Audiovisual - of Ancine, between 2016 and 2017. In addition, in the search for productions with multicultural characteristics, semi-structured interviews were conducted with black animators, starting from the reflections derived from the debates established by the black live action cinema, which constituted an understanding of what would be an animation called black. Expanding the perception on the subject, the audience's discernment about the animations watched by children was captured, through online forms with parents and teachers, which allowed us to collect data about characters and narratives. The epistemological paradigm that guided the research determined for design the intrinsic epistemic value of black social movements and recognized that they are producers of a specific type of wisdom, the knowledge born in the struggle. This new knowledge, generated by non-hegemonic and counter-hegemonic groups,

creates new themes, concepts and boosts knowledge. Thus, it was learned from this study that Affirmative Design is a critical and resistance design with a political agenda of transformation focused particularly at the identity construction that recognizes the individual as such and places him in the world in a condition of equality, considering his self-image, his values and strengthening his corporeality and thinking in opposition to the effects of discrimination.

Keywords

Affirmative design; animation; black characters; pay tv; racism.

Sumário

1	Introdução	15
2	A construção social brasileira e suas interações com a racialidade	21
2.1	Epistemicídio, mecanismo de deslegitimação do povo negro	22
2.2	A necessidade de um espelho étnico-racial para a infância brasileira	25
2.3	Impacto da construção do imaginário na criança negra	28
3	As infâncias e suas novas identidades: o caráter social da comunicação	30
3.1	Séries brasileiras, os efeitos da implementação da lei	36
3.1.1	TV paga no Brasil e a Lei 12.485	38
3.1.2	Depressão na política audiovisual contemporânea e o papel da Ancine	40
3.2	Os principais canais infantis	50
3.3	A representatividade da produção nacional	54
3.4	Quem produz animação seriada no Brasil?	62
4	O papel do Design nas questões sobre imagem animada e representação	69
4.1	Uma possibilidade imagética de uma animação negra	75
4.1.1	Animação negra pelo olhar dos realizadores	81
4.1.2	Infância negra: outras populações infantis	87
4.1.3	Percepção da audiência sobre a precariedade de representação	90
5	Movimento Negro e o Design Afirmativo	105
5.1	Epistemologia do Design Afirmativo	109
5.2	Uma expressão da equidade na animação: Design afirmativo	114
6	Conclusão	120

7	Referências bibliográficas	124
	Apêndices	145
	Anexos	207

Lista de Imagens

Imagem 01 –	Desenho animado “He-man e os mestres do Universo”, 1983-85	26
Imagem 02 –	Os cinco principais canais infantis da TV paga em 2016 e 2017	51
Imagem 03 –	<i>Peixonauta</i> , animação realizada pela TV Pinguim	52
Imagem 04 –	<i>Irmão do Jorel</i> , animação realizada pelo Copa Studio	52
Imagem 05 –	<i>Papaya Bull</i> , animação realizada pela Boutique Filmes e pela Birdo	53
Imagem 06 –	<i>Troquinho e o Pão de Queijo</i> , animação produzida pela Gava Produções	53
Imagem 07 –	<i>Dino Aventuras</i> , animação realizada pela CineFilm	54
Imagem 08 –	Episódio “A Princesa Perfeita” da série <i>Meu Amigãozão</i>	59
Imagem 09 –	Cartaz de divulgação <i>SOS Fada Manu</i>	60
Imagem 10 –	Animação <i>stop motion Òrun Àiyé</i> , direção de Cintia Maria e Jamile Coelho - 2016	79
Imagem 11 –	<i>Bia Desenha</i> (EP. 7), direção de Neco Tabosa e roteiro Kalor Pacheco	83
Imagem 12 –	<i>Òrun Àiyé</i> , direção de Cintia Maria e Jamile Coelho, roteiro Thyago Bezerra	83
Imagem 13 –	<i>Jarau</i> (EP. 3), direção Valu Vasconcelos e roteiro Flávio Reis	83
Imagem 14 –	<i>Quando a chuva vem?</i> , direção e roteiro: Jefferson Batista	84
Imagem 15 –	<i>Kekere: uma tarde brincante</i> - 2020	91
Imagem 16 –	Imagem da série 3D <i>Tainá e os Guardiões da floresta</i>	97
Imagem 17 –	Marcha Zumbi contra o Racismo, pela cidadania e pela vida	107
Imagem 18 –	Curta <i>Òrun Àiyé: a Criação do Mundo</i>	116
Imagem 19 –	Curta <i>Nana & Nilo e o tempo de brincar</i>	117

Lista de Gráficos

Gráfico 01 –	Personagens protagonistas segundo a raça	56
Gráfico 02 –	Estúdio de animação distribuídos pelos estados brasileiros	63
Gráfico 03 –	Função de direção das obras por raça	64
Gráfico 04 –	Função de direção das obras por gênero	64
Gráfico 05 –	Síntese dos dados dos principais canais infantis na TV paga - 2016 e 2017	66
Gráfico 06 –	Técnica dos filmes exibidos na mostra infantil no Encontro de Cinema Negro no período de 2016 a 2019	79
Gráfico 07 –	Síntese do conceito “Animação Negra”	80
Gráfico 08 –	Principais estados participantes do questionário	92
Gráfico 09 –	Idade dos participantes	93
Gráfico 10 –	Raça/cor dos participantes	93
Gráfico 11 –	Gênero dos participantes	93
Gráfico 12 –	Relação dos responsáveis/educadores com a criança	94
Gráfico 13 –	Raça/cor da criança	94
Gráfico 14 –	Idade das crianças	94
Gráfico 15 –	Veículos nos quais as crianças assistem aos desenhos	95
Gráfico 16 –	TVs nas quais as crianças assistem aos desenhos	95
Gráfico 17 –	Canais nos quais as crianças assistem aos desenhos	96
Gráfico 18 –	Crianças que conhecem algum desenho brasileiro	96
Gráfico 19 –	Crianças que se lembram de alguma personagem negra ou indígenas	98
Gráfico 20 –	Consideram que essas personagens negras ou indígenas são as principais da história	98
Gráfico 21 –	Histórias trazem narrativas afro-brasileiras, africana, dos povos indígenas ou da cultura popular	98
Gráfico 22 –	Síntese do questionário <i>on-line</i> com responsáveis e educadores	103

Lista de Siglas

Ancine – Agência Nacional de Cinema
Anima Mundi – Festival Internacional de Animação do Brasil
Apan – Associação dxs Profissionais do Audiovisual Negro
BNDES – Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social
Cabeq – Canais Brasileiros de Espaço Qualificado
CEQ – Canal de Espaço Qualificado
Conanda – Conselho Nacional dos Diretos da Criança e do Adolescente
Condecine – Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria
Cinematográfica Nacional
CPB – Certificado de Produto Brasileiro
Fister – Fundo de Fiscalização das Telecomunicações
FSA – Fundo Setorial do Audiovisual
Funarte – Fundação Nacional das Artes
Gemaa – Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa
CGFSA – Gestor do Fundo Setorial do Audiovisual
IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
LGBTQIA+ – Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e
Transgêneros, Queer, Intersexo e Assexual
MEI – Microempreendedor Individual
MNU – Movimento Negro Unificado
MinC – Ministério da Cultura
OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual
ONGs – Organizações não governamentais
PNAD – Pesquisa Nacional por Amostragem de Domicílios
Prodav – Programa de Apoio do Desenvolvimento do Audiovisual
Seppir – Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial
TCU – Tribunal de Conta da União
UERJ – Universidade Estadual do Rio de Janeiro
Uneafro – União de Núcleos de Educação Popular para Negros e Classe
Trabalhadora
Unegro – União de Negros pela Igualdade

Unesco – Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura

1

Introdução

Entende-se que os artefatos culturais infantis não são bens neutros, pois expressam valores e ideologias e podem oferecer imagens distorcidas, muitas vezes estereotipadas e preconceituosas de diferentes grupos raciais (Silva Jr. et al., 2012). Dessa forma, há necessidade de se criarem produtos com perspectivas que se coloquem em oposição ao conceito de supremacia, em busca de um design que traga a pluralidade de culturas através de personagens e narrativas, que apresentem novos lugares nos quais se possa pensar. No caso do Brasil, uma sociedade multicultural marcada pela escravidão, esse pensar deveria partir da diáspora negra e outras óticas decoloniais centradas em experiências e matrizes de culturas não hegemônicas, estabelecidas tendo o negro como sujeito, no intuito de representar as práticas da maioria da população, codificando de maneira tecnoperceptiva os anseios e tradições dessa minoria política.

Assim como a narrativa, o design também permite ao ser humano contemporâneo ter conhecimento, vivenciar algumas experiências sem passar por elas de fato. Apesar de ter ampliado o interesse do homem, na atualidade, pode distanciá-lo de suas raízes. O fato de as produções culturais infantis serem realizadas por adultos para consumo das crianças acaba expressando características da relação social verticalizada na sociedade. A criança vivencia a experiência da personagem em relação a sua própria realidade, imita e prefigura como a personagem vive os seus problemas, aproximando, através da ficção, o modo pensado pelo adulto (Dorfman & Mattelart, 1971). É extremamente importante reconhecer que esses meios contribuem para a formação do imaginário e para a construção de identidades. Além disso, entender a posição da produção nacional nesse quadro de oferta de produtos para as crianças é fundamental.

Muito se fala do crescimento das séries de TVs e da indústria da animação no Brasil. Em 2011, houve uma euforia do setor com a homologação da Lei Federal 12.485, conhecida como a lei da TV paga. Com as políticas públicas implantadas a partir do ano 2005, como o Programa de Editais de Fomento à Produção 2005-2006 e iniciativas de órgãos como Petrobrás, BNDES e Rio Filmes, houve crescimento das empresas de animação e reconhecimento internacional de obras brasileiras, como no caso do longa *O Menino e o Mundo*, indicado ao Oscar em 2016, premiado, em 2014, na mostra competitiva

do Festival Annecy, um dos mais importantes festivais de animação do mundo, dando sequência à premiação obtida pelo filme *Uma história de amor e fúria*, do ano de 2013. Esse bom momento da animação brasileira é reafirmado no discurso do júri do Festival Francês, como diz Cezar Coelho, membro criador do Anima Mundi, durante o Anima Fórum de 2011: “Um país do qual até bem pouco tempo não se ouvia falar, agora aparece aqui, com um trabalho muito bem feito, digno de um prêmio em Annecy” (Anima Mundi, 2013, p.7).

Dados da Ancine — Agência Nacional de Cinema — reforçam que a produção nacional em 2015 superou a expectativa da Lei 12.485/11, que dispõe sobre a obrigatoriedade de exibição de produção nacional por 3h30min semanais, em horário nobre na TV paga. Entre os nove canais infantis, a produção brasileira chegou a 6h12min no cumprimento desse horário, com contribuição expressiva da animação para esse avanço (Ancine, 2016).

Apesar desses bons fatores, alguns aspectos da produção brasileira ainda são pouco discutidos. De uma maneira geral, não se avalia o caráter étnico-cultural das obras e suas relações com a população brasileira. Algumas pesquisas já apontam para a desigualdade racial nas obras audiovisuais nacionais, tais como as produzidas pelo Gema — Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa — da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), que, desde 2008, vem desenvolvendo pesquisas em diversas áreas, inclusive a mídia, sempre com foco em raça e gênero. Outra análise importante para a discussão foi o estudo sobre as 10 maiores bilheterias, realizado pela Ancine, cujo título é “Diversidade de gênero e raça nos longas-metragens brasileiros lançados em salas de exibição 2016”, que apresenta uma exclusão dos realizadores negros na cadeia produtiva.

A hipótese desta tese é que o racismo estrutural apresentado nas pesquisas acima citadas também se expressa no mercado de animação brasileiro, sua meta é verificar se essas produções nacionais são marcadas pela ausência de realizadores negros¹, de narrativas baseadas na cultura afro-brasileira e africana e pela ausência das personagens negras.

A pesquisa aqui relatada teve o objetivo de consignar o Design Afirmativo como agente difusor de ações reparativas em prol da ressignificação do que é ser negro em um contexto afrodiaspórico. Portanto, tais ações referenciam-se na história e nos conhecimentos africanos, afro-brasileiros e da diáspora negra que

¹ Seguindo a nomenclatura mais comumente utilizada em pesquisas com recorte racial no Brasil, convencionou-se chamar de pessoas negras o conjunto de pessoas pretas e pardas, segundo a classificação do IBGE. (Ancine, 2018, p. 5).

o Design Afirmativo apresenta (Santos & Nojima, 2019a). Essa visualidade se mostra como uma potente ferramenta de reflexão dessas obras, apresentando caminhos para uma imagem decolonial.

O destaque à importância desse Design como meio de trazer equidade para superar a violência simbólica existente nas séries de animações produzidas no país para os principais canais infantis da TV Paga, reduzindo, assim, a violação aos direitos da infância negra nesses meios, foi determinado pelos seguintes objetivos específicos: [a] expor a noção de que os artefatos culturais infantis, não sendo bens neutros, devem buscar um design que traga a pluralidade de culturas para a infância; [b] revelar como a ausência e/ou a construção negativa da imagem do negro na mídia brasileira refletem na cidadania e no caráter social da comunicação para a infância no Brasil; [c] apresentar quantitativa e qualitativamente a produção dos cinco principais canais infantis da TV paga que se destacaram no período de 2016 e 2017; [d] abordar e discutir as imbricações entre o design e a animação em contexto artístico, cultural, social e econômico; [e] enunciar a força de um design construído na luta, resultado dos conhecimentos dos movimentos negros e baseados em um cosmoentido² afro-brasileiro, africano e da diáspora negra, com o nome de Design afirmativo.

Esta tese tem como base a produção de animação brasileira exibida na TV paga a partir da homologação da Lei 12.485/2011, que implementa as chamadas cotas de conteúdo brasileiro na televisão por assinatura no país e verifica se a programação espelha a representatividade racial, cultural e étnica existente na população brasileira, avaliando seus desdobramentos nos espectadores.

Partindo da ideia de que é importante destacar que a produção audiovisual no Brasil expressa desigualdades com relação ao acesso de determinados grupos sociais marginalizados, a pesquisa colocou-se em um lugar social em que reconhece que existem vozes silenciadas, questiona narrativas universais que oprimem outras epistemologias e que são ferramentas de manutenção de poder no campo simbólico. É com esse olhar de pesquisador e animador negro que o autor escreve, desse lugar de fala (Ribeiro, 2017) do produtor negro que

² Sinônimo de “sentidos de mundo” (Nogueira & Alves, 2019). O termo ‘visão de mundo’ que se usa no ocidente para sintetizar a lógica cultural de uma sociedade, expressa adequadamente a prerrogativa ocidental da dimensão visual. Mas teríamos um resultado eurocêntrico se utilizássemos essa expressão para nos referirmos a culturas que provavelmente dão prioridade para outros sentidos. A qualificação ‘sentido de mundo’ é uma alternativa de maior abertura para descobrir a concepção do mundo de diferentes grupos culturais. Por outro lado, neste estudo, ‘visão de mundo’ se aplicará exclusivamente a descrição do sentido cultural ocidental e usaremos ‘sentido de mundo’ em referência à sociedade iorubá e outras culturas que podem privilegiar outros sentidos ou inclusive uma combinação deles (Oyewumi, 2017, p. 39, apud Nogueira & Alves, 2019, p. 4).

sente a necessidade de analisar a produção de série de animação brasileira a partir de outras geografias, de outros saberes.

Entende-se a área da animação como uma prática social formada por diversos campos, esse método interdisciplinar de acordo com a definição de Bomfim (apud Farbiarz et al., 2014), permite a construção do saber com base em áreas como a Sociologia e a Arte. O fato de a animação e o design serem práticas projetivas não os exclui da interação social. Assim, a tese marca um posicionamento em que a animação se apresenta enquanto prática social, não apenas como a composição de uma imagem, mas como resultado de fatores externos que influenciam os processos de criação. O texto destaca as estruturas que totalizam a produção da animação no Brasil e que explicam o grau de desigualdade, com relação à representatividade étnica na tela, existente nesse meio.

Para realizar a proposta, foi necessário entender o crescimento da produção e da representação imagética das personagens nacionais, segundo a sua raça e etnicidade pela ótica do Design Afirmativo. A pesquisa desenvolveu-se na análise da programação dos cinco principais canais infantis da TV por assinatura³, a partir das listagens de obras brasileiras veiculadas na TV Paga disponibilizada pelo OCA - Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – da Ancine, no período de 2016 e 2017, e dos informes anuais de TV Paga do período de 2011 a 2019.

Além disso, estão presentes os dados do mercado obtidos pelo Anima Mundi, por meio do mapeamento da produção nacional realizado em 2019 e dos seus relatórios anuais do Anima Fórum, que fortalece o mercado desde 2004. Com esse material, foi realizado um mapeamento étnico-racial que possibilitou quantificar esses realizadores com relação a sua raça e seu gênero e procurar possíveis vinculações entre essa informação e as narrativas realizadas. Através de redes sociais que trabalham com conteúdo africano e afro-brasileiro, foi também aplicado um formulário *on-line* a pais, responsáveis e educadores, o que permitiu verificar os desejos e percepções que essas pessoas têm em relação às obras, tendo como foco a representação étnico-racial das narrativas e personagens.

O texto está dividido em cinco capítulos: o primeiro traz a introdução ao trabalho. O segundo apresenta as interações entre raça e classe a partir do contexto histórico, mostrando a construção negativa da imagem do negro

³ Discovery Kids, Cartoon Network, Nickleodeon, Gloob e Disney Channel (Holzbach, 2018, p. 2).

realizada ao longo do tempo na sociedade brasileira, em que se deslegitima seu conhecimento através de mecanismos racistas, inclusive na mídia para a infância. Além disso, discute a ausência das personagens negras nas produções televisivas realizadas para a infância a partir de 1980, tendo como foco a produção de animação no Brasil, e aponta a necessidade de uma produção mais diversa, que represente a infância brasileira como um todo. Demonstra que o contato da criança com o universo infantil que lhe é apresentado influencia na construção de sua subjetividade.

No terceiro capítulo, o texto discute a mídia e sua relação com a cidadania, aponta para uma violação no caráter social da comunicação para a infância no Brasil e expõe o objeto da pesquisa, apresentando a migração da audiência infantil da TV aberta para a TV paga e procura explicar como essa relação afeta os seus espetadores. Mostra também as questões que orientaram a lei da TV paga a partir da sua implementação e apresenta de forma quantitativa e qualitativa a produção brasileira desse período, a partir de uma cartografia das séries dos cinco principais canais que se destacaram no período de 2016 e 2017. Os dados trazem o debate sobre as questões raciais e a democratização do acesso da produção nacional, reflete também sobre a problemática atual e o desmonte da cultura no Brasil a partir do golpe jurídico-parlamentar de 2016.

O quarto capítulo aborda a imbricação entre o design e a animação, e sua forma de transmitir mensagens, nas quais a idealização, a construção e o propósito dessas significações são circunstanciadas a partir do seu contexto artístico, cultural, social e econômico. Expõe-se o sistema-mundo da produção da animação e a relação global/local na produção brasileira a partir do parâmetro “universal”. Além disso, são apresentados o impacto e a percepção da audiência com relação aos desenhos animados exibidos na televisão, através de pesquisa quantitativa com responsáveis e educadores sobre as animações e a importância da diversidade na tela. O capítulo mostra ainda, correlacionando a imagem predominantemente exibida pelo mercado com a construção de uma imagem afroreferenciada animada, a perspectiva de realizadores negras e negros sobre suas obras e propõem uma base para uma arte animada denominada de “Animação Negra”.

O último capítulo é aberto com a indicação da importância dos movimentos negros como atores políticos e educadores, também aponta o lugar do design como possibilidade de caminho que se correlaciona com os dados apresentados. Pensando em uma produção de animação etnicorracial através do Design Afirmativo, o texto alude seus conceitos e a forma com que esse design pode

contribuir para uma mídia mais igualitária, bem como apresenta um design que guarda uma função reparativa para os grupos sociais negros, que está balizado na cultura, mitologia e espacialidade africanas. Essa configuração é afetada pelas ações dos movimentos negros e se coloca como uma força política de estar no mundo se opondo ao design hegemônico.

Conclui-se, por fim, que o Design Afirmativo é um design crítico e de resistência e tem uma agenda política de transformação voltada para a construção identitária que reconhece o indivíduo como tal e o coloca no mundo em condição de igualdade, considerando sua autoimagem, seus valores e fortalecendo sua corporeidade e pensamento em oposição aos efeitos da discriminação. Desse modo, a pesquisa contribui para uma reflexão no campo da animação com relação à equidade através do Design Afirmativo, a apresentação de dados pode auxiliar em políticas públicas no intuito de minimizar o impacto do racismo e buscar ações que levem a uma mídia mais democrática.

2

A construção social brasileira e suas interações com a racialidade

O Brasil foi o último país das américas a acabar com a escravidão e fez a maior campanha abolicionista do mundo (Rodrigues, 2011). Na realidade, o país tem mais tempo no período escravocrata do que no período republicano, a pergunta que se faz é, que marcas essa experiência deixou na sociedade brasileira?

Desde o período do pós-abolição, o projeto concebido para a nação não contava com os escravizados recém libertos, já nesse momento, houve a intenção das elites nacionais em apagar, de maneira literal e figurada, essas pessoas.

A construção imaginária pós-abolição do negro foi sendo paulatinamente construída baseada na subtração de suas raízes. O esforço do Estado na unificação nacional, que se desenvolve na Primeira República, tem como síntese a miscigenação como representação da identidade nacional. Essa “grande identidade” minimiza todas as outras que representam a diversidade nacional do país, elimina as suas especificidades e desrespeita a cidadania de tais pessoas.

A exclusão social dessa parte da população foi construída através de mecanismos de marginalização e manutenção da subalternidade desses indivíduos, a desqualificação dos antigos escravos e sua substituição por mão de obra imigrante foi o projeto de urbanização e industrialização do país (Ortiz, 1986). Através da teoria do “branqueamento”, da primeira metade do século XX, a eliminação do negro seria realizada no decorrer do tempo.

O imaginário negro negativo foi reforçado pela mídia através dos estereótipos enraizados na escrita e nos materiais de cunho imagéticos, com exagero de alguns traços e omissão de outros, o que o transforma em exótico e diminui sua humanidade, isso acaba classificando o diferente como o “outro”, distanciando-o do “eu” (Andrade Júnior & Foster, 2017).

A invisibilidade ainda era maior quando se refere a mulheres e crianças. Essa lógica excludente se perpetua desde o Brasil colônia. É impactante pensar que o primeiro tratamento dado a crianças negras a partir da proibição do tráfico de escravos em 1850 pela Inglaterra ocasionou um “cuidado” direcionado a elas, pois seriam essas crianças, as garantidoras do trabalho nas regiões economicamente produtivas assentadas na mão de obra escrava.

2.1

Epistemicídio, mecanismo de deslegitimação do povo negro

A cidadania parte da premissa de que, ao nascer, o indivíduo é dotado de direitos inalienáveis apenas pelo fato de ingressar na sociedade humana, mas, na realidade, existem cidadanias de classes diferentes, como afirma o geógrafo Milton Santos.

Mas há cidadania e cidadania. Nos países subdesenvolvidos, de um modo geral, há cidadãos de classes diversas; há os que são mais cidadãos, os que são menos cidadãos e os que nem mesmo ainda o são (Santos, 2014, p. 24).

A citação acima apresenta uma ideia de cidadania mutilada, subalternizada. No caso brasileiro, essa diferenciação é feita por meio da racialização da sociedade, que, através do racismo, impõe o epistemicídio, que desqualifica os conhecimentos, anulando parte da população como norma, concretiza uma demarcação de espaços colocados pela lei e pela cultura e isso legitima a hegemonia e a subalternização (Carneiro, 2014).

Para nós, porém, o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso a educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes (Carneiro, 2005, p. 97).

As sociedades multiculturais de origem colonial, tais como o Brasil, têm como elemento estrutural o racismo, que desumaniza e naturaliza desigualdades baseadas nas diferenças de ordem características biológicas e étnico-culturais (Almeida, 2018). O racismo, portanto, baseia-se na tríade: dominação, exploração e exclusão, que se mantêm através da sua habilidade de naturalizar a sua concepção sobre o Outro (Carneiro, 2005).

É imprescindível que esse Outro dominado, vencido, expresse em sua condição concreta, aquilo que o ideário lhe atribui. É preciso que as palavras e as coisas, a forma e o conteúdo, coincidam para que a ideia possa se naturalizar (Carneiro, 2005, p.29).

A negação dos conhecimentos de grupos dominados é um eficaz instrumento de dominação, baseia-se na destituição da racionalidade, da cultura

e da civilização do outro (Carneiro, 2005). Sendo assim, epistemicídio é um grande elemento de deslegitimação, que impõe a assimilação da cultura hegemônica, o que Fanon (2008) chama de interiorização, ou seja, a epidermização da inferioridade que nasce do sepultamento da sua originalidade.

O colonialismo, para além de todas as dominações por que é conhecido, foi também uma dominação epistemológica, uma relação extremamente desigual de saber-poder que conduziu à supressão de muitas formas de saber próprias dos povos e nações colonizados, relegando muitos outros saberes para um espaço de subalternidade (Santos, 2009, p.7).

A partir dessa concepção de discriminação, o pensamento abissal descrito por Boaventura apresenta distinções através de linhas radicais que separam o universo de quem está do lado visível, reconhecido como existência, de quem não está (2007). Tal pensamento orienta as relações sociais no Brasil, essa lógica racializada gera saberes, poderes e subjetividades hegemônicas.

O racismo antinegro está relacionado à manutenção do poder e tem se modificado ao longo da história, a origem de um racismo fenotípico, baseado nos traços físicos e na cor da pele e estruturado em bases científicas criadas no século XIX, foi sendo substituído por um discurso sustentado pelo “relativismo cultural” e pelo “multiculturalismo”, esse racismo fenotípico foi falseado por um racismo baseado no estoque cultural herdado pelas pessoas, isso se deve a mudanças na estrutura econômica e política ao longo do século XX (Souza, 2017). A “aceitação” é, na verdade, uma estratégia de domesticação das culturas e dos corpos, em que se enquadram os grupos marginalizados em uma humanidade controlada, não precisando negar a existência de suas produções artísticas, por exemplo, mas com estilização e integração à “normalidade” da vida social (Almeida, 2018).

Mesmo que possam ser consideradas perigosas, pois oferecem possibilidades contestadoras de leitura de mundo e da ordem social vigente, as culturas negra ou indígena, por exemplo, não precisam ser eliminadas, desde que seja possível trata-las como “exóticas”: O exotismo confere valor a cultura, cujas manifestações serão integradas ao sistema na forma de *mercadoria* (Almeida, 2018, p. 57).

Hoje, esse racismo culturalista se mantém na ação da mídia, na indústria de bens de consumo cultural hierarquizadora e reforçadora do ideal de seres de primeira e de segunda classe, sendo muito mais eficaz, pois naturaliza essa relação e constrói afetos a partir da subjetividade que está conectada às práticas sociais, gerando uma explicação racional para essa desigualdade e naturalizando a discriminação no imaginário social (Almeida, 2018). Semelhante

violação de direitos da mídia brasileira é expressa frequentemente através da “invisibilidade” e da representação estigmatizada dos negros em produtos midiáticos nacionais, que trazem um juízo de valor na maioria das vezes negativo para essa parte da população.

A mais evidente negação de nossa diversidade racial pode ser observada na constatação de que os atores afrodescendentes estiveram ausentes de um terço das telenovelas produzidas, neste quase meio século de história do gênero que, desde 1963, se tornou o programa diário de maior sucesso da tevê brasileira. E nos outros dois terços, nunca ultrapassaram a 10% do elenco escalado (Borges & Borges, 2012, p. 26).

Nesse sentido, a grande mídia tem uma imensa responsabilidade, pois amplifica e reproduz mensagens e ideias determinadas pelas elites, que criam concepções, legitimando discursos de acordo com seus interesses. Rejeita-se, então, o entendimento simplista de que ela apenas informa, quando, na verdade, forma e produz opiniões. No caso do Brasil, cria um simulacro de democracia racial, em que se nega a existência do racismo. Os meios de comunicação de massa naturalizam as desigualdades, pois, cotidianamente, reiteram, redizem e atualizam os dispositivos de denegação, silêncio e de invisibilidade.

Dessa maneira, a superação do racismo na sociedade passa pela disputa do processo cultural, oferecendo subsídios para pensar e criar novas formas contra-hegemônicas de comunicação, no intuito de transformar a mídia, pois ela é um amplificador de ideias-força, como explica Jessé de Souza: “aquele tipo de pensamento que conduz uma sociedade em um sentido ou em outro e é restrito a intelectuais e especialistas treinados” (Souza, 2017, p. 24-25). É importante afirmar que essa construção simbólica está diretamente associada a bens materiais da sociedade e não podem ser separadas das relações de poder.

No caso da cultura da infância, isso também acontece e, por serem pessoas em formação, as crianças têm suas identidades altamente moldáveis. Assim, a mídia destinada a elas tem uma grande autoridade cultural e legitima papéis sociais. Esses materiais se vestem de uma fantasia colocada fora do mundo dos valores, impedindo qualquer questionamento.

Pode-se afirmar que aparecem novas epistemologias para disputar a criação de sentido e com isso modificar a mídia. Se a cidadania está enraizada na cultura, como diz Milton Santos (2014), uma nova cidadania já está em curso.

2.2

A necessidade de um espelho étnico-racial para a infância brasileira

Na década de 80, a programação televisiva voltada ao público infantil se sofisticou e a TV se popularizou no país, a programação infantil passa a participar cotidianamente da vida das crianças, exercendo forte influência e participando cada vez mais da educação infantil.

Por se tratar de um veículo que requer muitos recursos para o seu desenvolvimento, desde o início, a TV criou uma relação muito próxima dos seus patrocinadores, o que resultou em grande influência na sua grade de programação. Os anunciantes, no início da televisão no Brasil, decidiam o que deveria ser produzido e veiculado, como, por exemplo, o programa Circo Bombril, nome dado em referência à empresa patrocinadora — Bombril—, apresentado pelo palhaço Carequinha, em 1951 (Borges et al., 2012). Essa prática de colocar o nome do patrocinador no título do programa foi extinta no ano de 1966, a partir daí foram desenvolvidas formas mais sutis de exercer essa mesma influência.

A segunda geração de programas infantis, que se inicia nos anos 1980, teve uma estrutura baseada no programa de auditório, com brincadeiras e exibição de desenhos animados. Esse formato garantiu grandes audiências, como demonstra o artigo sobre o auge e a decadência da TV aberta, escrito pelos autores Admir R. Borges, Sérgio Arreguy e Lourimar de Souza.

O período entre 1984 e 2000 pode ser considerado o auge da programação infantil no Brasil e deu origem à segunda geração de programas feitos exclusivamente para as crianças, atraindo a atenção e investimentos das marcas e produtos, além de assegurar significativa audiência fora do horário nobre. (Borges et al., 2012, p. 90).

A primeira década do século XXI irá mudar radicalmente a relação entre os programas infantis e a publicidade. Os avanços quanto à proteção das crianças com relação a sua exposição à publicidade e a erotização teve um grande progresso, porém, com relação à diversidade étnico-racial, não houve o mesmo resultado.

Vê-se claramente que o padrão imagético dos programas infantis tem como base as personagens brancas. Na década de 1980, quando os programas para crianças no país se consolidaram, as estrelas desse segmento eram mulheres loiras e elas se tornaram a principal referência da moda e de costumes para a infância. Nos desenhos animados não era diferente, personagens como

He-man e *She-Ra* povoavam o imaginário e a produção de série brasileira nessa década era praticamente inexistente.



Imagem 01 – Desenho animado “*He-man* e os Mestres do Universo”, 1983-85.

A população negra no Brasil nesse período de 1980 era de 44,7%, segundo dados do IBGE, e a única série brasileira nesse período era a Turma da Mônica, sendo também a primeira a ser produzida no país com o intuito de ser exibida na televisão (Nesteriuk, 2011). Apesar da produção de animação nacional para a TV ter aumentado significativamente, 110% no período de 2013 e 2017 (Nyko & Zendron, 2019), motivado por vários fatores, entre eles a lei 12.485/11, denominada Lei da TV Paga, a inclusão das personagens negras não aumentou na mesma proporção.

Embora, a população negra tenha crescido e atingido 55,8% dos brasileiros (IBGE, 2019), observa-se que a representação desse protagonismo negro continuou baixa, quando comparada às personagens brancas nos meios de comunicação. Isabel Clevelin, professora de Comunicação, afirma que há uma tendência de crescimento em relação à representação de crianças negras nos meios de comunicação. Porém, ainda assim, quando são retratadas, estão em papéis coadjuvantes e a ocorrência está aquém da proporção de negros no país (Agência Brasil, 2015).

É importante trazer esse contexto sociocultural para analisar o perfil das crianças, entender que elas não são como uma massa homogênea e, sim, pessoas com particularidades próprias. Isto posto, bens simbólicos diversos são importantes para a construção de mundo dessas crianças, pois animações realizadas no Brasil deveriam espelhar a realidade étnica e sociocultural desses espectadores. Apesar do silêncio da maioria da sociedade, essa desigualdade é percebida por aqueles que trabalham diretamente com a infância. Ildete Batista,

professora há mais de 20 anos em escola no Distrito Federal, em entrevista à Agência Brasil diz:

O que fica como belo é o que se aparece na TV, nos livros – inclusive nos materiais didáticos. A gente vê muitas propagandas, livros de histórias infantis em que os personagens são brancos. [...] No início do ano, uma menina me disse que não gostava do cabelo dela, por ser crespo. Em um desenho, por exemplo, ela se fez loira do olho azul. Agora, no final do ano, ela se desenha uma criança negra com cabelo enrolado. Isso mostra que o trabalho tem que ser feito e, se ele é feito com respeito, a gente consegue vencer esses problemas (Agência Brasil, 2015).

As emissoras de TV têm liberdade para escolher os projetos e seus parceiros, pois a regulamentação do setor através da Lei 12.485 de 2011, que regula a cota de exibição, não interfere nas suas decisões. Apesar de os produtores afirmarem que o público-alvo é determinante nas escolhas dos projetos, percebe-se um descompasso com relação à sua representação, já que 57,3% das crianças brasileiras são negras (IBGE, 2019), a simples observação do cotidiano midiático permite notar que elas estão subrepresentadas. A relação entre forma e significado é fundamental para a compreensão do público, a escolha de um tipo de personagem e não de outro revela um posicionamento que é favorável a um determinado conceito. Essa posição vai influenciar nossa visão de mundo, assim como diz Bauman (1998), ninguém cria o modo de compreender o mundo do nada.

Nenhum de nós pode construir o mundo das significações e sentidos a partir do nada: cada um ingressa num mundo “pré-fabricado”, em que certas coisas são importantes e outras não são; em que as conveniências estabelecidas trazem certas coisas para luz e deixam outras na sombra. (Bauman, 1998, p.17).

A ausência das personagens negras faz, através do silogismo⁴ implícito, uma relação de que, por dedução lógica, não é possível um protagonismo positivo negro. Esse retrato distorcido cria modelos normativos que influenciam a construção de identidades das crianças, principalmente das negras, pois seu referencial fenotípico na maioria das vezes é ocultado ou serve de antítese ao referencial positivo da história, o branco.

Esse discurso através do signo não linguístico, como é posto atualmente, não contribui para a melhor representação do negro no imaginário popular. O linguista Norman Fairclough (Oliveira, 2013) diz que esse tipo de discurso

⁴ Um silogismo é um termo filosófico com o qual Aristóteles designou a argumentação lógica perfeita, constituída de três proposições declarativas que se conectam de tal modo que, a partir das duas primeiras, chamadas premissas, é possível deduzir uma conclusão (Matos, 2008).

hegemônico impede que ideias contrárias encontrem espaço para chegar ao público.

Fairclough chama a nossa atenção para os efeitos constitutivos do discurso, que contribuem para a nossa construção de identidades sociais, posições de sujeitos, relações sociais, sistemas de conhecimento e crenças (Oliveira, 2013, p. 283).

Os discursos que questionam essa ausência, podem se enquadrar no que Fairclough classifica como discursos de resistência (Oliveira, 2013). Apesar de os indivíduos poderem recusar o conteúdo, por se tratar de crianças, fica muito mais difícil, até porque, muitas vezes, as crianças estão expostas aos conteúdos televisivos sem a mediação de um adulto. Sendo assim, os valores são passados como verdades, a televisão na posição que ocupa tem uma relação de poder sobre o espectador.

O discurso ideológico está implicitamente posto, são trazidos pelas narrativas e pelas personagens. Os valores não estão na superfície, segundo Fairclough (Oliveira, 2013), mas orientam a interpretação, provocando a reprodução de alguns valores de modo inconsciente. O fato de as personagens de desenhos animados se assemelharem a crianças, potencializa o arquétipo “Infante” que traz consigo a ideia de inocência, pureza e verdade atingindo de forma contundente o imaginário do espectador.

2.3

Impacto da construção do imaginário na criança negra.

O abalo que isso tem na infância negra é enorme, essa ausência ou subalternização provoca uma dificuldade de perceber a si próprio e ao seu grupo étnico. Além da não representação das personagens, das histórias, dos mitos e de elementos culturais da cultura afro-brasileira e africana, também quase nunca aparecem. Quando abordadas, são apresentadas de forma turística, assim como o pesquisador Renato Nogueira (2017) afirma, a exposição dessas culturas aparece como exótica e coadjuvante, restringindo-se apenas a um detalhe, sendo tido como principais os conhecimentos eurocêntricos. O Cineasta e doutor em Ciências da Comunicação Joel Zito, em entrevista ao site do Centro de Referência em Mídias para Crianças e Adolescentes (Rio Mídia), fala sobre a televisão brasileira para crianças negras.

A TV brasileira praticamente não oferece a possibilidade de nossa criança afrodescendente ter modelos que promovam a

sua autoestima, enquanto que as crianças brancas, especialmente as de padrão ariano, loiras dos olhos claros, são hiper-representadas nos comerciais, nas telenovelas e nos filmes. O resultado é óbvio: enquanto a criança negra tem vergonha de sua negritude, de sua origem racial, porque cresce em um ambiente social e educacional de recusas que promovem uma autoestima negativa, a criança branca cresce super-papricada e com uma impressão de que é superior a todas as outras. Portanto, a sociedade – com o seu racismo – provoca distorções tanto nas crianças negras quanto nas crianças brancas (Tavares, 2007).

Essa influência rotineira é muito grande, pois no Brasil as crianças têm um tempo de exposição médio à televisão maior do que o tempo que elas passam na escola. Além disso, esse tempo tem aumentado.

Em 2004 o tempo médio por dia de exposição à TV foi de 4h43, ao longo dos anos esse número aumentou e em 2014 chegou a 5h35, mais tempo que uma criança passa por dia na escola que é cerca de 3h15 [...]. Os dados coletados em 2015 indicam que a tendência do tempo de exposição à TV é de subir ainda mais, até 27 de maio deste ano foram registrados 5h35, o mesmo tempo obtido no ano inteiro de 2014 (Criança e Consumo, 2015).

A exposição excessiva influencia a construção de identidades das crianças, pois elas tentam reproduzir as realidades sociais que observam, e é através desse faz-de-conta que elas experimentam emoções e vivem experiências (Odinino, 2009). Isso quer dizer que, quando uma criança vivencia uma jornada junto com a personagem, ela está incorporando os valores prometidos na trama, além de sua representação imagética. Essa experiência vai além da tela, está presente nos brinquedos e objetos que a cercam, isso vai interferir na sua socialização frente ao grupo com que ela interage, quando se refere à aceitação e sentido de inclusão. Assim, há uma relação entre o campo individual e coletivo no qual a imagem tem um importante papel.

Esse estímulo que exclui a figura negra pode levar a um desejo de se assemelhar à pele clara, o que pode levar ao que o sociólogo Muniz Sodré (1999) chama de “desnegritização”, que seria um distanciamento de sua negritude absoluta através de técnicas de beleza. Esse desejo tem o potencial de gerar frustrações, angústias e sofrimento.

3

As infâncias e suas novas identidades: o caráter social da comunicação

Os debates sobre mídia realizada para criança se intensificam no final do século XX. Nos anos 1990, o mundo passou por um processo de transformações na comunicação que resultou em um amplo debate sobre a cultura da mídia⁵, que se entende como uma nova dinâmica cultural em rede híbrida que se estabelecia a partir dessa década. Tal fato demonstra um aumento do acesso a conteúdos diversos pelas crianças, devido aos grandes fluxos transnacionais ocasionados pelos novos meios de comunicação, que também proporcionou acesso a conteúdos perigosos à infância. Observa-se que nesse período o tempo de exposição média aos veículos de mídia aumentou, permitindo, muitas vezes, que as crianças acessem conteúdos violentos, sexuais e pornográficos. Essa expansão gerou um aumento do debate sobre mecanismos internacionais de garantia de proteção às crianças com relação a conteúdos inadequados. Como resultamos, houve vários fóruns e conferências internacionais⁶ sobre crianças e a mídia.

A discussão se estabelece, por causa das mudanças que acontecem na sociedade, provenientes da nova ordem mundial política e econômica estabelecida pela globalização, em que o papel tradicional exercido pela família, no sentido de socialização das crianças e adolescentes foi flexibilizado por esses novos meios, devido aos sistemas de comunicação que apresentavam uma nova compreensão de mundo que afetavam valores tradicionais e modos de vida. À época, Paulo Sérgio Pinheiro, Secretário de Estado de Direitos Humanos do Ministério da Justiça e Jorge Wertheim, Diretor da Unesco no Brasil, dizem que houve mudanças na configuração e no papel da família, reduzindo a sua função socioeducativa, situação devida a novos atores, como, por exemplo, a mídia (Bucht & Feilitzen, 2002).

É necessário retroceder ao ano de 1989 para compreender esse aumento da preocupação com a infância na citada década, pois a Convenção da ONU

⁵ É, isto sim, uma cultura intermediária, situada entre ambas. Quer dizer, a cultura digital não brotou diretamente da cultura de massa, mas foi sendo semeada por processos de produção, distribuição e consumo comunicacionais a que chamo de "cultura das mídias" (Santaella, 2003, p.13).

⁶ Encontro de Bratislava, Primeira Cúpula Mundial sobre Televisão e Crianças, Cúpula de Países Sul-Africanos em Desenvolvimento sobre Crianças e Televisão, Primeira Cúpula Pan-Africana, etc (Feilitzen & Bucht, 2002).

sobre o Direito da Criança, estabelecida nessa data, forneceu um conjunto de princípios que estabeleceu o direito da criança à informação e encorajou várias entidades a reivindicar políticas sobre as mídias para infância internacionalmente (Ulla & Feilitzen, 1999). Nesse momento, firma-se o instrumento de Direitos Humanos mais aceito na história universal, a Convenção Internacional sobre o Direito da Criança (Unicef Brasil, 2019).

O acordo estabelece normativas para os menores de 18 anos. É um marco nesse campo e foi endossado pela maioria dos países, inclusive o Brasil.

Os Estados Partes reconhecem a função importante desempenhada pelos meios de comunicação e devem garantir o acesso da criança a informações e materiais procedentes de diversas fontes nacionais e internacionais, especialmente aqueles que visam à promoção de seu bem-estar social, espiritual e moral, e de sua saúde física e mental (Unicef Brasil, 2019).

Essa convenção tem como base a Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948, em que se estabelecem vários direitos difusos⁷ relacionados à liberdade de expressão e ao acesso à informação, inclusive à comunicação. Esses direitos projetam-se para além do indivíduo, constituindo anseios maiores relacionados à satisfação comum a todos; neles, há uma impossibilidade de mensuração exata e por si mesma indivisível, como a paz, por exemplo. Essa nova fase dos Direitos Humanos é denominada como terceira geração, pois surge depois de momentos anteriores que pleiteavam os direitos civis e políticos, nesse início, extremamente focada no indivíduo. No segundo momento, o foco é na sociedade através da igualdade política e social, a terceira fase acontece depois de regimes ditatoriais do início do século XX (Alcuri, et al., 2012).

Toda pessoa tem direito à liberdade de opinião e expressão; este direito inclui a liberdade de, sem interferência, ter opiniões e de procurar, receber e transmitir informações e ideias por quaisquer meios e independente de fronteiras (ONU, 2009, p. 10-11).

Porém, apenas no começo da década de 1980 a discussão sobre o direito à comunicação ganha força em nível mundial e acaba resultando na Comissão MacBirde, produzido pela Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), que desenvolveu o Relatório MacBirde - Um Mundo Muitas Vozes, que fez uma crítica ao modelo unidirecional de informação feito no século XX, destacando que essa comunicação realizada até então é

⁷ Ligados teoricamente à democracia – em contraposição ao período de guerra enfrentado anteriormente –, os direitos dessa geração são chamados difusos. Alguns exemplos são o direito à paz, à comunicação, ao autodesenvolvimento, à autodeterminação dos povos, direitos ambientais e direitos das minorias (Alcuri, et al., 2012, p. 146).

controlada por uma minoria que não cumpre o papel de uma comunicação cidadã, a qual deveria abranger vários conteúdos diferentes, transmitindo o que é realmente de interesse público. O documento tinha a intenção de identificar problemas na distribuição da informação pelo mundo em sociedades modernas e fazer recomendações concretas.

Como se observa, houve uma necessidade de afirmação e ampliação do direito à comunicação já estabelecida pela Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948, justificando o surgimento do Relatório MacBride, que reforça a necessidade de os países criarem políticas públicas na área da comunicação.

Nesse cenário, as pessoas e organizações se articulam para propor atividades globais e regionais no intuito de viabilizar e recomendar o acesso das crianças a programas de melhor qualidade e maior diversidade. Um dos principais eventos foi a criação da Cúpula Mundial de Mídia para Criança e Adolescente em Melbourne, Austrália, em 1995. A quarta edição do evento foi realizada no Brasil, no Rio de Janeiro, em 2004, com o tema “Mídia de todos, mídia para todos”. Foi a primeira vez que o encontro foi sediado na América Latina. Reuniu 3.000 pessoas de 70 países com o objetivo de discutir a qualidade da mídia para a infância e adolescência. Um dos pontos altos foi a Carta do Rio, documento realizado por 150 adolescentes que participaram do evento (Multirio, 2004).

Criação urgente de medidas e programas eficazes para evitar o acesso de crianças e adolescentes a conteúdos pornográficos na internet.

Sensibilização dos comunicadores para que possam oferecer melhor tratamento das notícias e informações que produzem sobre e para crianças e adolescentes, de forma que:

1- evitem a difusão de estereótipos que associem crianças e adolescentes ao consumo e padrões alheios à sua realidade ou à criminalidade e à violência;

2 - não façam o uso constrangedor ou discriminatório de imagens de crianças e adolescentes (Multirio, 2004, p. 65).

Das violências identificadas na mídia para crianças, o estímulo à obesidade, à pornografia e à violência extrema, são as mais evidenciadas. Conclui-se que a violência física é a que ocupa a maior parte das pesquisas realizadas. Entende-se que alguns tipos de agressões nem sempre são explícitos, como afirma a pesquisadora Cecilia Von Feilitzen, que trata da relação entre criança e mídia: “sabemos menos a respeito das influências de outras formas de opressão psíquica e estrutural e de relação de poder, também representadas na produção da mídia” (2002, p. 197).

A partir dessa reflexão, pode-se pensar que as violências simbólicas (Bourdieu, 1989), tal como a invisibilidade de narrativas étnicas diversas também são formas de opressão, devendo ser mais bem investigada. A negação de mostrar personagens plurais como modelos de comportamentos atraentes é uma violência, pois fere o conceito de igualdade que a comunicação deve ter.

A mídia democrática tem a base no pluralismo e na diversidade, que é direito de todos, sobretudo da infância e da adolescência. O Brasil tem uma comunicação baseada em uma atividade comercial forte e uma presença pública e comunitária fraca. Esse fato, leva a uma redução da diversidade na mídia (Mendel & Salomon, 2011). De acordo com certo entendimento mundial, para um melhor equilíbrio no campo midiático, há necessidade de “ecossistemas regulatórios” que possibilitem, de maneira complementar, união das três esferas: o setor privado, o Estado e a sociedade civil. Exatamente por causa desse desequilíbrio que violações de direitos na comunicação são realizadas contra grupos vulneráveis da sociedade (Varjão, 2015).

A importância social dos meios de comunicação está diretamente relacionada ao impacto que esses meios fazem na construção de valores e na formação da personalidade das pessoas, especialmente nos indivíduos inseridos em uma faixa etária de desenvolvimento. Por isso, é de extrema importância que esses conteúdos apresentem diferentes rostos, sotaques, culturas e visões de mundo. Reconhecer a criança e o adolescente como cidadãos em desenvolvimento, e não como meros consumidores, é parte fundamental para criação de conteúdos críticos e veiculadores de pontos de vista múltiplos. Esse entendimento, no caso do Brasil, foi sendo construído depois da redemocratização do país, no final da década de 1980, quando passa a reconhecer a criança como um sujeito de direitos (Andi, 2013).

O acesso a produtos audiovisuais de qualidade é garantido pela Convenção sobre os Direitos da Criança da ONU (1989), que salienta o papel do Estado em assegurar que a mídia veicule informações de interesse social e cultural para esse segmento (Andi, 2011, p. 23).

A Constituição Brasileira de 1988, no capítulo que trata sobre a comunicação social (Art. 221, III), prevê que os meios de comunicação devem promover a cultura nacional e regional, sendo um grande elemento de socialização das crianças e adolescentes, estimulando produções que as representem na sua heterogeneidade (Andi, 2011).

Art. 221. A produção e a programação das emissoras de rádio e televisão atenderão aos seguintes princípios:

- I - preferência a finalidades educativas, artísticas, culturais e informativas;
- II - promoção da cultura nacional e regional e estímulo à produção independente que objetive sua divulgação;
- III - regionalização da produção cultural, artística e jornalística, conforme percentuais estabelecidos em lei;
- IV - respeito aos valores éticos e sociais da pessoa e da família (Brasil, 1988).

Como foi destacado acima, na década de 1990, aconteceu uma reestruturação das transações no mundo, em que mercados nacionais estão sendo integrados mundialmente. Isso proporcionou uma oferta cultural abrangente que resultou em uma convergência acentuada dos centros de difusão de conteúdos (Moraes, 1997). Essa concentração midiática nas mãos de poucas corporações, expressa-se basicamente em sete conglomerados de mídia – AOL Time Warner, Viacom, News Corporation, Bertelsmann, Vivendi Universal, Sony e Walt Disney - que dominam o mercado audiovisual mundial (Andi, 2013, p. 51). Esses grupos prefiguram a memória coletiva em diversas partes do globo, transnacionalizando a cultura e desenraizando conteúdos, em uma intensa interação entre o global e o local.

No Brasil, também se observa essa concentração nas áreas midiáticas do país, cujo modelo de negócio dominante está centrado na publicidade, a qual vende espectadores aos anunciantes (Cruz, 2008). Esses conglomerados de comunicação privados apresentam-se na forma de oligopólios que interferem na programação e conteúdo dirigido ao povo brasileiro (Cabral, 2013). A legislação brasileira não criou dispositivos que impedissem a propriedade cruzada dos meios de comunicação, baseada no controle de vários meios em um mesmo mercado, rádio, jornal e televisão, por exemplo, ou restringiu os números de uma concessão de uma mesma empresa em âmbito nacional (Moraes, 1997). Além disso, apresenta características de verticalização da produção, na qual a empresa domina quase todos os processos que vão da produção à distribuição. Isso fere o interesse público, pois muitas vezes o interesse da sociedade e os lucros estão em lados opostos, o que fragiliza os direitos de minorias políticas e não dá espaço para empresas diferentes participarem das operações de rede e serviços. É importante destacar: no caso da transmissão de som e imagens como a televisão aberta, o poder é legitimado pelo governo, pois se trata de uma concessão pública, o que lhe permite a exibição de conteúdos para toda a sociedade. Equivalente ao transporte, à luz e à água, a comunicação é um

direito expresso na Constituição Federal de 1988, sendo assim, emissoras de rádio e TV são prestadoras privadas de um serviço público.

No caso particular da radiodifusão, acrescenta-se ainda o fato de que ela é geralmente viabilizada por meio de concessões públicas, que trabalham em uma “plataforma” que pertence a toda a sociedade e que é finita (ou seja, nem todos os que querem usufruir dela podem fazê-lo). Por isso, concessões de rádio e tevê carregam obrigações de promoção de um debate plural que preserve os direitos de grupos sociais e indivíduos, com destaque para os da infância e juventude – já que se tratam de seres com personalidade ainda em formação (Andi, 2013, p. 25).

Na tríade governo, empresariado e sociedade civil, o último elemento aparece como “não ator” no processo político, pois, na maioria das vezes, não influencia decisões no campo da comunicação.

Ainda assim, a discussão sobre a regulamentação da mídia ganha força, pois a autorregulação mostrou-se ineficiente para estabelecer uma relação equilibrada como possibilidade preventiva e de segurança, a fim de promover o desenvolvimento integral de crianças e adolescentes. Cabe ao Estado organizar os espaços onde esses jovens se socializam. Como todo meio de socialização, a mídia não pode ser analisada isoladamente. Características sociais, históricas, econômicas e culturais devem ser levadas em conta.

Some-se a isso o fato de o resquício da escravidão e de períodos totalitários no Brasil traz marcas que interferem na construção de uma mídia mais democrática no país, estabelecida no pluralismo e na diversidade, mas o acesso a esse exercício democrático é fundamental para a cidadania plena das pessoas.

3.1

Séries brasileiras, os efeitos da implementação da lei

CRIANÇA NÃO TEM PODER AQUISITIVO, portanto, não é um consumidor direto e não tem poder decisório sobre as compras. No máximo, pede alguma coisa que deseja ou repete comerciais que viu na televisão, influenciando pais e responsáveis. Para os veículos de publicidade, o que conta é o cliente (Sobrinho, 2011, p. 223, grifo do autor).

Em seu livro, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho agrega diversas histórias profissionais para falar da comunicação brasileira. Boni, como é conhecido, foi o principal executivo da TV Globo durante três décadas. Com a citação acima, ele abre um dos capítulos de *O livro do Boni*, no qual, de maneira simplista, expõe a

migração dos programas infantis para TV paga, apresentando a característica predominantemente comercial da TV brasileira.

Desde o início dos anos 2000, a programação infantil na TV aberta vem diminuindo, com extinção desse tipo de programação em algumas redes de TVs. Essa diminuição coincide com os movimentos da sociedade civil, através de ONG's e associações como o Instituto Alana⁸, que tem questionado a publicidade destinada às crianças através de questionamentos sobre os valores sugeridos por essas obras. Esses movimentos conseguiram restrições significativas à publicidade, em prol da infância, porém, o debate continua em torno da restrição total da publicidade para essa faixa etária.

A partir da pressão social sobre órgãos governamentais, existem análises que vinculam essa diminuição à implementação da Resolução 163 do Conselho Nacional dos Direitos da Criança e do Adolescente – Conanda⁹, que vem atuando nesse segmento e que, em abril de 2014, regulamentou o abuso de publicidade a qual contribuía para o agravamento das questões relacionadas à obesidade, à erotização e ao consumo de álcool e tabaco precocemente, além da comunicação mercadológica direcionada à criança, chegando a atingir o uso de propaganda indireta, também conhecida como *merchandising*¹⁰, durante o horário infanto-juvenil. Acredita-se que essa foi a motivação que levou, por exemplo, a Rede Globo a diminuir gradativamente a programação infantil no seu canal a partir de 2012, quando voltou seus investimentos na área infantil para a TV paga, eliminando definitivamente esse segmento em agosto de 2015, com a chegada do programa “É de Casa” (Silvia, 2018).

Em respeito ao nosso público, ao nosso elenco e aos anunciantes, esclarecemos que a nossa grade das seis da manhã ao meio-dia passará a ser dedicada ao público adulto em 2012. A *TV Globinho* estará no ar aos sábados. Haverá quatro blocos de programação distintos — telejornalismo, *Mais Você*, *Bem-Estar* e o novo programa a ser conduzido pela jornalista Fátima Bernardes. Esta nova atração ainda está em fase de elaboração sem data certa para estrear (G1, 2011, n.p).

É importante destacar que há outros fatores relacionados a essa diminuição, o desenvolvimento de novas tecnologias, a distribuição e

⁸ Conanda é uma organização da sociedade civil, sem fins lucrativos, que aposta em programas que buscam a garantia de condições para a vivência plena da infância. Criada em 1994, a organização conta hoje com programas próprios e com parceiros e é mantida pelos rendimentos de um fundo patrimonial desde 2013. Tem como missão “honrar a criança” (Instituto Alana, [201-], n. p).

⁹ O Conanda é um órgão vinculado à Secretaria Especial de Direitos Humanos da Presidência da República, composto por representantes de entidades da sociedade civil e de ministérios do Governo Federal (Criança e Consumo, 2016, n. p).

¹⁰ Inserção da marca, produto ou serviço em um programa da grade (Silva, 2010, p. 19).

transmissão via streaming¹¹ e a popularização da TV por assinatura foram os desafios postos à radiodifusão. A programação infantil atualmente na TV aberta se limita a números expressivos de tempo na grade de programação apenas nas emissoras de TV públicas, como a TV Brasil e a TV Cultura, e na comercial no Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) (Silva, 2019).

Observa-se que a programação dirigida às crianças passou a ser orientada às famílias de maior poder aquisitivo, aquelas com condições de pagar pelo serviço de TV paga, como afirma o jornalista e pesquisador Laurindo Leal Filho (2015). Porém, o último ciclo de crescimento econômico no Brasil, encerrado em 2016 (Costas, 2016), provocou maior distribuição de renda no país, o que ocasionou um crescimento de assinantes na TV paga, esses novos clientes, oriundos da classe C e D, passaram a constituir a maioria dos assinantes de TV por assinatura no Brasil (Exame, 2013). Para as famílias sem acesso a esse serviço, a diminuição na oferta leva a audiência infanto-juvenil na TV aberta a migrar para os programas adultos, o que acarreta maior vulnerabilidade desse público.

Na década de 2000, vê-se um aumento de mais de 500% da TV paga no país (Silvia, 2019). Entretanto, depois do auge, em 2014, com 19,8 milhões de assinantes, segundo a Anatel (Possebon, 2019), o mercado retraiu devido à crise econômica que atingiu o país, provocando uma forte perda de clientes nos anos seguintes.

Apesar dessa desaceleração na economia e da diminuição da programação infantil na TV aberta, notou-se um crescimento da produção nacional em animação, ocasionado pelo aumento de janelas de exibição e pelas obras que já estavam em produção, o que gerou o melhor momento da animação nacional desde a “retomada” do cinema nacional na década de 1990 (Ascom MinC, 2018). Em 2017, foram lançados sete longas-metragens em um único ano e, no caso da televisão, houve o reconhecimento mundial da produção brasileira com a indicação das séries “O Show de Luna” e “S.O.S Fada Manu” para o Emmy kids (Nyko & Zendron, 2019). Porém, o cenário é afetado a partir da crise ocasionada pela divergência entre o TCU – Tribunal de Contas da União - e a Ancine sobre as prestações de contas de obras provindas do FSA (Fundo Setorial do Audiovisual). Esse impasse será aprofundado na seção 3.1.2.

¹¹ Tradução livre do trecho retirado da enciclopédia britânica: uma ferramenta que consiste em um “método de transmissão de um arquivo de mídia, em um fluxo contínuo de dados que podem ser processados pelo computador receptor antes que todo o arquivo seja completamente enviado (Silva & Dall’orto, 2017, p. 2).

3.1.1 TV paga no Brasil e a Lei 12.485

Nessa primeira década do século XXI, vê-se um aumento na produção de séries de animação realizadas no Brasil, muito desse crescimento é proveniente da obrigatoriedade de cotas de produção nacional e do aumento no número de assinaturas na TV paga no país, como citado anteriormente.

A expansão desse serviço no Brasil se justifica através do crescimento da banda larga e da entrada das empresas de telefonia fixa no setor. Com o advento da Lei 12.485/2011, que regula a TV por assinatura no país, e da instrução normativa Nº104/2012, que dispõe sobre as obras audiovisuais constitutivas do espaço qualificado, alterou-se o marco legal do setor, atribuindo à Ancine competências de regulação e fiscalização das atividades de programação¹² e empacotamento¹³ da TV por assinatura, mantendo a competência da Anatel no que se refere ao mercado de distribuição¹⁴ (Ancine, 2016). Apesar da cadeia de valor da TV paga ser dividida em quatro elos (produção, programação empacotamento e distribuição), no Brasil se utiliza o termo “operadoras” para representar as empresas que realizam a atividade de empacotamento e distribuição simultaneamente, alguns exemplos desse tipo são NET e GVT, dentre outras.

Com tais dispositivos legais, o setor audiovisual brasileiro independente ganhou a possibilidade de chegar ao seu público. Segundo o Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA), de 2008 a 2014, o número de assinantes subiu de 6,3 milhões para 19,06 milhões, os dados confirmam o crescimento e mostram uma demanda reprimida por conteúdos. Mas a retração econômica que se agravou em 2015 fez o número de assinantes diminuir, chegando em 2018 a 17,61 milhões de assinantes, número próximo ao que era experimentado em 2013 (Ancine, 2019).

¹² Já a atividade de programação se caracteriza por cuidar da seleção e formatação dos conteúdos audiovisuais adquiridos das produtoras, em uma grade horária própria, de acordo com uma estratégia de editoração (Ancine, 2016, p. 6).

¹³ A atividade de empacotamento, por sua vez, envolve a negociação com as programadoras e seus representantes, no Brasil e no exterior, do licenciamento dos direitos de transmissão dos canais de programação. Também se caracteriza como uma atividade editorial, já que se ocupa da organização dos canais de programação em diferentes tipos de pacotes que serão comercializados aos assinantes (Ancine, 2016, p. 7).

¹⁴ Por fim, a atividade de distribuição é responsável pelo provimento de pacotes ou conteúdos audiovisuais a assinantes por intermédio de meios eletrônicos. Isto é, comercializam os pacotes de TV por assinatura ao consumidor final, sendo responsáveis não apenas pela venda dos pacotes, instalação física do serviço e fornecimento do sinal e da infraestrutura, como também pelas atividades complementares de comercialização, marketing, atendimento ao assinante, faturamento, cobrança e manutenção de dispositivos (Ancine, 2016, p. 7).

A partir da regulamentação da Lei através da normativa nº 100 da ANCINE, em setembro de 2012, a quantidade de programação brasileira nos canais de espaço qualificado ainda é pequena, não chegando a 20% do total. Segundo os informes anuais sobre a TV paga realizados pela Ancine, os dados oscilam de 12,6% a 17,7% entre os anos de 2016 a 2018. Mesmo com a crise de 2015, o setor audiovisual permaneceu com tratamento de ente econômico do Estado até 2018 (Rangel, 2019), o que garantiu o seu crescimento devido às políticas públicas adotadas. Junto com as leis de incentivos, o FSA, criado em 2006, cujo investimento veio da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine) e do Fundo de Fiscalização das Telecomunicações (Fister), foi uma das principais alavancas desse cenário. O FSA tem investido nos elos da cadeia produtiva, aumentando a participação nacional no mercado interno e externo. Um dos reflexos disso é que a produção de animação brasileira começou a disputar, mesmo que timidamente, esses espaços antes dominados totalmente por produções estrangeiras, principalmente no que se refere a séries de TV. Mas a aquisição de animação brasileira por canais de assinatura não se restringe apenas às séries de TV, alguns curtas e longas-metragens também estão sendo absorvidos por esse mercado.

Porém, as iniciativas para a regulação da atividade de Comunicação Social Eletrônica¹⁵, que resultaram na Lei da TV paga de 2011, começam em décadas anteriores. O embrião da nova lei foi o Projeto de Lei 29 de 2007, de criação do então deputado Paulo Bornhausen, e tinha em sua origem apenas a implementação das empresas de telecomunicações no mercado de TV a cabo (Graziano, 2010). No entanto, como a comunicação está relacionada a um direito fundamental do cidadão, vista como elemento estratégico na formação da sociedade, com alcance no campo econômico e social (Pinheiro, 2008), foi sendo modificada ao longo da sua tramitação, ganhando atributos de interesse público, como as cotas de obrigatoriedade de conteúdo nacional.

A lei 12.485/11 distingue o conteúdo em Espaço Qualificado e Espaço Comum. O Qualificado é, em geral, constituído de filmes, séries, obras infantis, documentários e variedades. Já o Espaço Comum é composto por conteúdos jornalísticos, de eventos esportivos, televentas etc.

¹⁵ [...] entendemos que comunicação social eletrônica é o processo que comporta, junto ou separadamente, a produção, programação, empacotamento, distribuição, oferta, e/ou provimento por entes estatais, públicos e privados, de bens e serviços de informação, cultura e lazer, por meio de diferentes plataformas tecnológicas de base eletrônica e que compreendem, genericamente, o que se tornou historicamente conhecido como telefonia, transmissão de dados, rádio e televisão (Pinheiro, 2008, p. 17).

Ao definir as obrigações de veiculação de conteúdos audiovisuais brasileiros em cada Canal de Espaço Qualificado (CQE)¹⁶, através das cotas relacionadas ao número de canais e ao quantitativo de horas de conteúdo nacional, nacional independente e especificar outras regras, contribui-se para estruturação da indústria do audiovisual no Brasil.

Dessa forma, os canais de espaço qualificado precisam exibir 3 horas e meia por semana de conteúdo brasileiro ao longo do horário nobre, sendo que 50% desse tempo deverá ser de obras audiovisuais de produção independente (Ancine, 2016, p. 16).

Essa legislação fez com que os gêneros de ficção, séries, documentários, animação, etc, ganhassem um grande impulso nas suas produções, fato que criou a oportunidade de o público brasileiro ter acesso às obras de artistas nacionais.

Com o aumento da produção de animação no país, cria-se um novo cenário para a produção nacional, podendo impactar em questões técnicas, estéticas e simbólicas ao longo da evolução da TV paga no Brasil.

A viabilização da produção nacional e a sua garantia de veiculação não necessariamente garantem a diversidade nessa época de globalização e convergência técnica, mas poderia ser uma das possibilidades de se chegar a isso.

3.1.2

Depressão na política audiovisual contemporânea e o papel da Ancine

Em 2017, a Ancine lançou um balanço sobre os seus primeiros 15 anos de existência, demonstrando que, desde a sua criação em 2001, teve e ainda tem um papel importante no desenvolvimento da cinematografia nacional, pois a agência construiu uma reflexão estratégica para o audiovisual brasileiro.

Através de uma política multifocal, que incorporava toda cadeia produtiva dentro de um pensamento integrado, permitiu ao audiovisual brasileiro ter um crescimento real em nove anos consecutivos (Ancine, 2017). A meta era transformar o Brasil em um dos principais mercados mundiais de cinema e televisão até 2020, meta esta fixada no Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual, criado em 2012.

¹⁶ “canais brasileiros de espaço qualificado” (Cabeq) são aqueles produzidos por programadoras brasileiras que veiculam um montante significativo de conteúdo brasileiro, incluindo obras independentes, nos quais não existem acordos de exclusividade que limitem a comercialização dos canais (Ancine, 2016, p. 14).

A gestão cultural proposta pelo ministro Gilberto Gil¹⁷, baseada nas dimensões econômica, simbólica e cidadã, foi ampliada pelos seus sucessores até a extinção do ministério pelo Governo interino de Michel Temer. Nesse período de expansão, houve uma preocupação em fortalecer as produções independentes, a regionalização, internacionalização e defesa da diversidade (Ancine, 2017).

Ao criar novas ferramentas que dinamizaram o setor além das legislações já existentes, Lei Rouanet e Lei do Audiovisual, essa nova fase desenvolvida pela Ancine teve como foco expandir o mercado, o que iria permitir a sustentabilidade do setor e a entrada de novos atores na cadeia produtiva. Nesse cenário, a televisão por assinatura tinha um papel importante, pois era o elo da convergência digital entre a comunicação e a telecomunicação, configurando uma extraordinária oportunidade de garantir a presença do conteúdo brasileiro na tela e, em consequência, fortalecer as empresas nacionais (Ancine, 2017).

Iniciativas como Programa de Apoio do Desenvolvimento do Audiovisual (Prodiv), que se destina à produção de programas e séries para televisão, assim como Laboratórios de Desenvolvimento¹⁸ e Núcleos Criativos¹⁹, focados na promoção do audiovisual local, são ações que abrem o mercado à produção independente²⁰.

A guinada foi, certamente, a aprovação da Lei da TV paga em 2011, que, além de colocar cotas na programação, estabeleceu a criação de uma modalidade da Condecine, a Condecine Teles, que fez as telefonias contribuírem para o Fundo Setorial do Audiovisual.

A partir daí o FSA ganha uma nova dimensão: a arrecadação salta para cerca de R\$ 700 milhões em 2012. Em 2016, se aproxima de R\$ 1 bilhão. Com maior robustez, multiplicam-se as possibilidades de ação do FSA. Várias linhas foram criadas

¹⁷ O músico Gilberto Gil liderou o extinto Ministério da Cultura (MinC) de 2003 a 2008, período em que o orçamento destinado ao setor aumentou (Simões, 2020).

¹⁸ Chamada Pública Prodiv 04 do Programa Brasil de Todas as Telas, que seleciona propostas de desenvolvimento de projetos de obras seriadas e não seriadas de longa-metragem e de formatos de obra audiovisual para apoio financeiro e suporte por meio de laboratórios de desenvolvimento (Ancine, 2015, n. p).

¹⁹ O programa Núcleos Criativos foi lançado pela Ancine em fins de 2013, em conjunção com o Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul-BRDE, com recursos do Fundo Setorial do Audiovisual. Seu propósito é desenvolver uma carteira de projetos de obras audiovisuais brasileiras de produção independente, visando a sua maior qualificação para serem produzidas e distribuídas. Os núcleos criativos são definidos pela Ancine como “reunião de profissionais criadores, organizados por empresa brasileira independente, com a finalidade de desenvolver projetos de forma colaborativa” (Senna, 2017, n. p).

²⁰ Obra cinematográfica de produção independente: aquela cuja empresa produtora, detentora majoritária dos direitos patrimoniais sobre a obra não tenha qualquer associação ou vínculo, direto ou indireto, com empresas de serviços de radiodifusão de sons e imagens ou operadoras de comunicação eletrônica de massa por assinatura (Ancine, 2010, p. 2).

no sentido de fortalecer, capacitar e dar agilidade às produtoras para que elas pudessem suprir a nova demanda criada pela nova regulação (Ancine, 2017, n. p).

As ações de fomento servem como propulsoras de desenvolvimento local. Além dos casos citados acima, observam-se outros procedimentos, como a Suplementação Regional (Coinvestimentos Regionais)²¹ e linhas de produção de conteúdos destinados às emissoras de TV Públicas.

Essas iniciativas fazem parte do “Programa Brasil de Todas as Telas”, que visa a estimular o desenvolvimento dos realizadores brasileiros e a permitir o acesso da população a esses conteúdos. Esse é o maior programa de desenvolvimento audiovisual construído no país até o momento (Ancine, 2014).

No caso das redes de TV públicas, que englobam as comunitárias, universitárias, educativas e culturais, a iniciativa teve adesão de todas as regiões do país. Segundo a Ancine, houve recorde de propostas inscritas em uma linha do FSA, 768 propostas (EBC, 2017).

Apesar dos investimentos e da regionalização propostas pelas iniciativas acima, as desigualdades de raça e gênero não foram superadas.

Devido à necessidade de criar consensos com a classe artística e diminuir as sucessivas instabilidades no MinC na gestão do governo Temer, o Comitê Gestor do Fundo Setorial do Audiovisual (CGFSA)²² conseguiu emplacar algumas propostas do setor no edital do FSA, lançado no final de 2018. Ao ouvir as demandas de entidades e associações do setor e confrontar com o diagnóstico feito pela Ancine sobre raça e gênero nos lançamentos brasileiros e sala de cinema em 2016, o comitê acabou aprovando mudanças nas seleções das produções realizadas pelo FSA, o que resultou na implementação de cotas de gênero e raça nos editais (Ancine, 2018).

A ideia é que o instrumento ajude a diversificar a produção audiovisual nacional, criando produtos que reflitam a imagem e a realidade da maioria da população brasileira. Ao menos 35% dos valores investidos nos projetos selecionados deverão ser dirigidos por mulheres ou mulheres transexuais/travestis, e pelo menos 10% desses valores serão reservados a diretores(as) negros(as) (pretos e pardos) e indígenas. “Esse é um primeiro

²¹ Coinvestimento Regional se propõe a investir recursos, em caráter complementar, em ações de fomento a serem propostas por órgãos e entidades da administração pública direta ou indireta estadual, municipal e do Distrito Federal, com a finalidade de desenvolver o setor audiovisual local a partir do lançamento de programas específicos (Plano Nacional de Cultura, 2019).

²² O Comitê Gestor do FSA tem a finalidade de definir as diretrizes e o plano anual de investimentos, selecionando as áreas prioritárias para a aplicação de recursos do FSA, estabelecer os limites de aporte financeiro aplicável a cada grupo de ações, acompanhar a implementação das linhas de ação e avaliar os resultados alcançados. Também cabe ao Comitê Gestor estabelecer as normas e critérios para a apresentação das propostas de projetos, para os parâmetros de julgamento e para os limites de valor financeiro (FSA, 2012, n. p).

passo para se pensar medidas de ampliação da representatividade de mulheres, negros e indígenas no mercado audiovisual brasileiro”, comentou o diretor-presidente da Ancine, Christian de Castro (Ancine, 2018, n. p).

Outro ponto positivo foi a alteração nos pesos dos quesitos de avaliação de projetos, na modalidade B²³ no edital de longa-metragem, de modo a valorizar, de forma mais acentuada, o perfil artístico e autoral de roteiro e projetos, possibilitando empresas pequenas a competir com mais isonomia (Ancine, 2018).

Essas mudanças foram lançadas no programa “#AudiovisualGeraFuturo”, implementado pela Secretaria do Audiovisual em 2018. Foram 11 editais nessa primeira etapa do programa, constituindo um avanço na política inclusiva e de desconcentração regional. Os indutores das cotas de gênero e de raça foram a novidade desses editais e tiveram mais de 1.745 projetos inscritos para 153 selecionados (Ascom MinC, 2019).

Já as cotas de cineastas negros e indígenas foram cumpridas em sua integralidade, superando um pouco os percentuais previstos nos editais. O edital de Documentário Afro-brasileiro e Indígena foi o segundo com o maior número de inscritos, com 319 projetos apresentados ficando atrás somente do Desenvolvimento de projetos para a Infância, que recebeu 404 propostas (Ascom MinC, 2019, n. p).

Foi uma iniciativa que permitiu algum acesso de mulheres, negros e indígenas aos recursos do FSA. A demanda ficou evidente devido ao grande número de inscritos e os resultados das cotas foram assertivos, pois o propósito foi atingido, praticamente de forma integral (Plano Nacional de Cultura, 2019).

Entretanto, desde o Golpe de 2016, que retirou a Presidenta Dilma Rousseff do poder, a sociedade brasileira vem, aceleradamente, perdendo direitos (Souza, 2017). Isso se deve ao projeto que defende o Estado mínimo e não se restringe apenas ao setor produtivo, mas se estende a promoções dos direitos coletivos e das responsabilidades sociais (Cerqueira, 2018).

Observou-se que a posse de Michel Temer impactou a Cultura de imediato, pois, ainda interino, reduziu o ministério a uma secretaria ligada ao Ministério da Educação, usou como argumento a necessidade de cortes de gastos. O Fato ocasionou protestos da classe artística, com ocupação de vários espaços do ministério e entidades vinculadas, como, por exemplo, o Palácio

²³ [...] a seleção, em regime de concurso público, de propostas de produção independente de obras cinematográficas brasileiras de longa-metragem com destinação inicial ao mercado de salas de exibição (BRDE, 2018).

Gustavo Capanema²⁴. A reivindicação resultou na recriação do MinC, mas seu retorno não paralisou o desmonte da cultura (Cerqueira, 2018). No caso do cinema e do audiovisual, o orçamento sofreu reduções desde esse acontecimento e a questão se agrava com a eleição de Jair Bolsonaro em 2018 (Taiana, 2019).

A política pautada no cinema diverso, regional e inclusivo sofre um duro golpe, pois as políticas ideologizadas do governo Bolsonaro frente à produção artística são uma constante. A diretora Maria Augusta Ramos que fez um dos primeiros filmes sobre o impeachment de Dilma Rousseff, “O processo”, preocupa-se com a censura, o “filtro moral” que o governo tenta impor ao cinema brasileiro, o que debilitará a produção nacional em detrimento à cinematografia estrangeira (Lima, 2019).

Há várias políticas da Ancine, como a cota de telas, que defendem a indústria cinematográfica nacional. Se a Ancine é enfraquecida, a indústria nacional também é. A indústria americana vem com mil subsídios, todo o poder, e, portanto, se não criar cotas nos cinemas para a exibição de filmes brasileiros, eles simplesmente não estarão em cartaz. Porque existe um monopólio das grandes distribuidoras, como Fox e Warner, no mundo todo. Todos os países têm seus mecanismos de proteção. Quando falamos em cinema, falamos em cultura, identidade. O cinema deve e pode nos ajudar a nos entender como brasileiros e seres humanos. Sem cinema, não há memória ou imaginário. Sem cinema, não existe país. Tenho muito medo de que as políticas de Bolsonaro produzam um país evangelizado, lobotomizado, que não pensa, só reza (Lima, 2019, n. p).

O pouco valor dado à cultura pelo governo de Jair Bolsonaro se expressa logo no início de seu mandato, com a extinção do Ministério da Cultura, que passou a fazer parte do recém criado Ministério da Cidadania, sendo rebaixado a categoria de secretaria. A Ancine também ficou sob tutela desse novo ministério (IG Gente, 2019).

Ameaças de transferência da Ancine para Brasília, risco de privatização da agência, retirada dos cartazes dos filmes brasileiros das dependências da agência, são práticas recorrentes. Um dos pontos altos de sua política foi o veto ao edital relacionado às produções de temática LGBTQIA+, o que levou à substituição dos membros do Comitê Gestor do fundo Setorial do Audiovisual – CGFSA pelo governo (Taiana, 2019). A Associação de Produtores

²⁴ O prédio, que já sediou o Ministério da Cultura e hoje abriga a Funarte, está ocupado em protesto contra a extinção da pasta e, principalmente, contra o presidente em exercício, Michel Temer e sua equipe ministerial (Silveira, 2016, n. p).

Independentes do Audiovisual (API) se pronunciou contrária às declarações de Bolsonaro durante uma transmissão ao vivo na qual citou filmes com temáticas LGBTQIA+ e afirmou que não iria liberar as verbas para essas obras. No evento, o presidente da República afirma:

‘Olha, a vida particular de quem quer que seja, ninguém tem nada a ver com isso, mas fazer um filme mostrando a realidade vivida por negros homossexuais no DF, não dá para entender. Mais um filme que foi para o saco’ (Folhapress, 2019, n. p).

O impasse entre o Tribunal de Contas da União (TCU) e a Ancine, que se inicia em 2018 com o Acórdão 4.835²⁵ e se aprofunda em março de 2019, agrava a situação. O TCU determinou que a Ancine reveja os métodos de conferência sobre as prestações de contas dos projetos audiovisuais. Em auditoria, o tribunal questionou o modelo Ancine + Simples²⁶, em vigor desde 2015 e que tinha como meta agilizar a aprovação e prestação de contas dos projetos do FSA através do uso de amostragem dos processos para a análise completa e outros itens (Biondi & Biondi, 2019). Essa forma de ação ia de encontro à demanda do setor, que pleiteava uma desburocratização dos processos, pois a liberação dos recursos para a execuções das produções era muito demorada (IG Gente, 2019).

Os objetivos declarados pela Ancine, na época, foram “a eliminação do retrabalho, a qualificação das análises e decisões da Agência, a redução dos prazos com aumento da produtividade, o aperfeiçoamento dos controles materiais e formais sobre as operações financeiras, a ampliação da transparência” (Biondi & Biondi, 2019, n. p).

O TCU afirma que a nova metodologia é contrária à legislação e não detecta fraudes, recomenda que o Ministério da Cidadania não faça novos acordos para destinação de recursos até os ajustes técnico-financeiros-operacionais serem implementados. O setor defende que ambos se entendam,

²⁵ Representação formulada pela Secex-RJ sobre possíveis irregularidades com eventual risco de dano ao erário a partir das potenciais contratações derivadas do lançamento de editais pelo Ministério da Cultura, por intermédio da sua Secretaria do Audiovisual, para a seleção de projetos no âmbito do Programa Audiovisual Gera Futuro (TCU, 2018, n. p).

²⁶ ANCINE + Simples é um plano de ações para a qualificação da gestão do financiamento público do audiovisual. A eliminação do retrabalho, a qualificação das análises e decisões da Agência, a redução dos prazos com aumento da produtividade, o aperfeiçoamento dos controles materiais e formais sobre as operações financeiras, a ampliação da transparência e do uso de ferramentas mais modernas de gestão são alguns dos elementos e objetivos que norteiam iniciativas pautadas pela simplificação (ANCINE, 2015, n. p).

pois o não repasse dos recursos paralisa o setor e traz insegurança jurídica aos projetos (Biondi & Biondi, 2019).

Viviane Ferreira, presidente da Associação dxs Profissionais do Audiovisual Negro (Apan), compreende que a atividade audiovisual deve ter as suas especificidades reconhecidas e que não deveria ser equiparada a atividades como as de construção civil, por exemplo (Biondi & Biondi, 2019).

Mesmo a Ancine dando início ao plano de ação referente ao Acórdão de junho de 2018, o TCU julga um outro processo sobre o Ancine + Simples e endurece as recomendações. No entendimento da Apan, essas ações interrompem as políticas de equidade que a Ancine estava implementando (Biondi & Biondi, 2019).

'Essa conjuntura culmina em estagnar um processo de reestruturação das relações sociais no setor audiovisual, no qual as questões de gênero, raça e regionalidade esteve dando o tom nos gargalos a serem superados, apontando caminhos e alternativas para o aprimoramento do sistema de fomento, regulação e fiscalização do setor', explica a presidente Viviane Ferreira (Biondi & Biondi, 2019, n. p).

Os problemas se acumulam, foram vários os responsáveis na Secretária do Audiovisual pela quebra da ideia de continuidade. No Conselho Superior de Cinema e no Comitê Gestor do Fundo Setorial do Audiovisual, houve uma demora para definir a sua composição e, com isso, atraso nas políticas públicas do setor (Taiana, 2019). No final de 2019, a Ancine muda a sua análise de prestação de contas para atender o TCU, porém os recursos do FSA entraram em 2020 ainda suspensos e, depois de alguns meses, a Ancine declara que há um déficit no fundo, o que foi recebido com preocupação por parte dos profissionais e empresas do setor (Escorel, 2020). Essa suspensão impacta os 800 projetos já selecionados para contratação em 2018 e as demais contratações dos anos seguintes. Há um receio de entidades e congressistas de que os recursos venham a ter outra destinação que não o desenvolvimento de atividades cinematográficas e audiovisuais, como está estipulado pela lei (Oliveira, 2020).

Existe mandado de segurança coletivo contra a Ancine desde junho de 2020, com solicitação de liberação dos recursos do FSA referentes a 2018, 2019, 2020. A omissão da Ancine paralisou um investimento em editais e programas no valor de R\$ 944 milhões.

Os partidos consideram que a Ancine não consegue explicar direito o que chama de déficit. 'O FSA é alimentado basicamente pela arrecadação da Condecine (Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional) e, expurgados os descontos legais, toda a arrecadação da Condecine deve ir para o FSA. Números da própria Ancine dão conta de que a arrecadação da Condecine foi de R\$ 1,14 bilhão em 2018 e R\$ 1,26 bilhão em 2019, e a dotação orçamentária foi de R\$ 724 milhões em 2018 e R\$ 724 milhões em 2019'. Sem contar rendimentos financeiros, deveria haver cerca de R\$ 1,4 bilhão no FSA, conclui o mandado (Medeiros, 2020, n. p).

A ação aponta que a paralização do fundo não apenas impacta os direitos econômicos dos criadores, mas a sua própria liberdade de expressão (Medeiros, 2020). Seus autores afirmam que essa inércia está levando ao colapso inúmeras pequenas empresas do setor. Há uma sensação de tempo perdido e muita preocupação em toda cadeia cinematográfica e do audiovisual com a questão que não se resolve.

'Aquilo que foi construído ao longo de mais de 20 anos de política audiovisual ininterrupta continua produzindo resultados', diz Manoel Rangel, ex-diretor presidente da Ancine. 'Agora, vemos um quadro preocupante, porque décadas de esforço estão sendo deixadas para trás – um luxo a que um país como o nosso não pode se dar' (Vermelho, 2020, n. p).

É nesse cenário, levado ao extremo com a pandemia do novo coronavírus²⁷ iniciada no primeiro semestre de 2020, que se agravou a situação do audiovisual brasileiro e da cultura como um todo. O meio cultural foi o primeiro seguimento a parar as suas atividades com a pandemia e um dos últimos a voltar, atingindo 5,2 milhões de trabalhadores, sendo que 45,7% eram profissionais negros (Rosário, 2020).

Apesar da aprovação no senado no dia 4 de junho da Lei 14.017 de 2020, nomeada como Lei Aldir Blanc²⁸, só houve regulamentação mais de um mês depois pelo presidente Jair Bolsonaro, no dia 18 de agosto. A relatora da Lei, Jandira Feghali, do Partido Comunista do Brasil (PC do B – RJ), reclamou da demora do governo.

'Falta de vontade política. Porque ficou no gabinete do presidente, segundo soubemos, bastante tempo. No entanto, a

²⁷ Decretada pela Organização Mundial da Saúde desde 11 de março de 2020 (Opas Brasil, 2020, n. p.) e com circulação do vírus no país desde fevereiro deste mesmo ano. COVID-19 é a doença infecciosa causada pelo novo coronavírus, identificado pela primeira vez em dezembro de 2019, em Wuhan, na China (Opas Brasil, 2020, n. p.).

²⁸ Relatora do projeto de lei, a deputada Jandira Feghali (PC do B - RJ) propôs, em discurso no plenário, que a lei fosse batizada de "Lei Aldir Blanc", em homenagem ao compositor, que morreu vítima do novo coronavírus (Calgaro & Clavery, 2020).

regulamentação foi feita e isso é uma conquista da cultura brasileira porque a lei será cumprida agora' (Setor..., 2020).

A Lei Aldir Blanc visa a ações emergenciais destinadas ao setor cultural durante a pandemia do novo coronavírus e injeta R\$ 3 bilhões na área cultural no formato de auxílio emergencial para trabalhadores da cultura; manutenção de espaços culturais e incentivo à produção cultural (Rosário, 2020). Os repasses aos estados, municípios e Distrito Federal estão sendo feitos em forma de lotes que tiveram início em setembro e previsão de finalização em outubro. Muitos dirigentes estaduais e municipais, além de artistas interessados, reclamaram da “burocracia” do decreto que exigia planos de ação, relatórios de gestão e vários tipos de prestação de contas. Muitos dirigentes públicos afirmam que correm o risco de não conseguirem gastar o dinheiro a tempo e terão que devolvê-lo ao governo federal, pois os recursos devem ser utilizados dentro do período do decreto de calamidade pública que se encerra em dezembro de 2020 (O Documento, 2020). Essa demora fez várias entidades culturais se mobilizarem para socorrer os trabalhadores da cultura, a Associação dxs Profissionais do Audiovisual Negro, desenvolveu um fundo de amparo, no intuito de garantir itens básicos aos profissionais negros e negras do setor, impactados pela pandemia em todo o país (Rede Globo, 2020). A iniciativa do Fundo de Amparo aos profissionais do Audiovisual Negro (FAPAN) ocorreu depois do censo realizado pela Apan, no qual identificou a não perspectiva de trabalho de muitos realizadores negros e negras, a partir de maio de 2020. Com mais de trezentas respostas, o questionário evidenciou a falta de reserva financeira e as dificuldades desses realizadores durante esse período (Benfeitoria, 2020).

É evidente a desigualdade entre os produtores de audiovisual periférico e estúdios já estabelecidos, nos quais o impacto da crise governamental da cultura e da pandemia se apresenta de forma diferente, pois, segundo Mapeamento de Animação no Brasil, realizado pelo Anima Muni, as produtoras têm fontes de rendas diferentes. Observa-se que mais da metade, 52% dos produtores e produtoras, têm suas atividades destinadas à venda direta de produtos; os que têm acesso à fonte dos fundos setoriais e editais ficam, aproximadamente, entre 18% a 11% e apenas 5% dos produtores têm patrocínio direto via lei do audiovisual (Monteiro, 2019).

No caso da animação, vemos um crescimento das exportações, apesar de tudo. Segundo a FilmBrazil, o balanço dos resultados de 2019 e do primeiro semestre de 2020 revelam que as produtoras associadas, mesmo com o cenário de incertezas tiveram crescimento e a previsão de U\$D 3,4 milhões foi superada,

contabilizando U\$D 11,4 milhões impulsionado pelas empresas de animação que chegaram a 20% do total (FilmBrazil..., 2020). O fato de as empresas de animação conseguirem continuar trabalhando remotamente sem perdas nos seus cronogramas de produção e a taxa de câmbio favorável são alguns dos motivos para esse crescimento, como afirma Marianna Souza, gerente executiva da FilmBrasil (FilmBrazil..., 2020).

'Durante muitos meses, a animação foi uma das poucas técnicas viáveis para as marcas continuarem se comunicando. Falando especificamente de exportação, a própria natureza dos nossos serviços já contribui para um relacionamento a distância, tanto com clientes como colaboradores. O processo de produção de uma animação é quase todo digital e funciona bem sem a necessidade de interação física entre os envolvidos, além de não imprimir onde e por quem o projeto foi feito' (FilmBrazil..., 2020, n. p).

Reforçando essa característica da animação como uma produção segura em período de pandemia, Fernando Mendonça, um dos sócios-fundadores do Combo Estúdio, afirma que a procura por projetos em animação aumentou, o que possibilitou manter a equipe e não baixar salários (Toledo, 2020).

Observam-se, assim, realidades diferentes dos realizadores durante a pandemia, apesar dos avanços da presença dos negros e negras no audiovisual, que no momento se mostram perceptíveis, vê-se uma fragilidade desses realizadores em um período de crise. Tais avanços estão relacionados ao acesso desses atores sociais às universidades exatamente pela micro-revolução ocasionada pelas cotas (Araújo, 2018). O período é de ameaça a esses avanços, pois o abismo na educação ocasionado na pandemia pode atrasar a entrada dessas pessoas na universidade. Além disso, o fechamento de pequenas empresas de realizadores negros e negras, devido à escassez de recursos proveniente da demora de apoio governamental, somada à demora na retomada da economia, pode ser uma realidade.

Apesar de tudo, há esperança na grande quantidade de realizadores que se formaram nesse passado recente nas universidades brasileiras e a organização de coletivos e associações relacionadas com o cinema negro deve fazer a diferença para que não haja diminuição do avanço desses atores na produção audiovisual nacional.

3.2 Os principais canais infantis

Verifica-se que, no final dos anos 1990, os canais por assinatura começam a ganhar força no país. A partir disso, surge uma programação voltada para nichos de públicos, dentre eles canais dedicados à programação infantil. Na segunda década do século XXI, o crescimento da produção no país vai coincidir com o aumento do espaço da animação nacional na TV paga (Holzbach, 2018).

Com 23 canais disponíveis em 2017, os canais destinados ao público infantil representaram uma média de 11,9% do volume de assinantes. A produção brasileira nesse seguimento chega a 8,4% do total de horas veiculadas no horário nobre (OCA, 2018). Em decorrência da Lei da TV Paga, os canais estrangeiros ampliaram o diálogo e a negociação com produtoras brasileiras. A importância da cota de conteúdo brasileiro foi determinante para o crescimento do setor, o diretor da série *Peixonauta*, Kiko Mistrorigo, em entrevista ao G1 destaca isso.

'A gente sempre viu o inverso, coisas chegando depois de já ter chegado em todos os lugares. Aos poucos isso está mudando. O Brasil deixou de ser uma novidade na área, e o ambiente de produção local melhorou muito com a lei de cotas no audiovisual' (Alvarenga, 2016).

Nesse contexto, as séries brasileiras começam a disputar o mercado nacional e internacional, já despontam entre os dez primeiros no ranking de programas mais vistos na TV paga no país, um dos exemplos é a animação *O Show de Luna*, sendo o 6º mais visto em 2015 (Alvarenga, 2016). Outro exemplo é a série *Irmão do Jorel*, líder na audiência do Cartoon Network e já está sendo transmitida na América Latina. A série também foi indicada ao Emmy Kids, em 2019, na categoria de melhor animação infantil (Motta, 2019). O Copa Studio, realizador de *Irmão do Jorel*, pela segunda vez, é indicado ao Emmy pela série *Ico Bit Zip*, em 2020 (Copa..., 2020).

Uma das explicações para absorção do conteúdo nacional por canais transnacionais é a estratégia de posicionamento da “marca” em diferentes mercados, no intuito de ampliar seus alcances, para isso não basta só o diálogo com a audiência, é também necessária uma relação com a produção local. Por ser o oitavo mercado de televisão de TV paga do mundo a relação desses grupos com o Brasil tem se intensificado, não só na produção, mas entre

empresas de capitais nacionais e estrangeiras que, visando ao lucro, iniciam uma atividade em comum classificada como *Joint venture*²⁹ (Holzbach, 2018).

Apesar do avanço, a predominância de obras continua sendo estrangeira, mais especificamente norte-americana. Dos cinco principais canais infantis mais vistos na TV Paga em 2016 e 2017 — Discovery Kids, Cartoon Network, Nickleodeon, Gloob e Disney Channel (Holzbach, 2018) —, o único brasileiro é o Canal Gloob. Isso mostra que não só a produção das séries, mas a maioria dos canais são de capital americano. Isso acaba definindo a cultura infantil³⁰ televisiva nos principais canais, já que eles seguem uma concepção de criança aos moldes da sociedade norte-americana, ensinando valores, ideias e papéis específicos que geralmente estão distantes da realidade brasileira.

Além disso, é importante destacar a força dos canais infantis dentre todos os canais pagos, Discovery Kids e Cartoon Network foram líderes absolutos durante dois anos consecutivos, 2017 e 2018. Durante dez anos, o primeiro lugar da classificação foi de um canal infantil (O Tempo, 2020).



Imagem 02 – Os cinco principais canais infantis da TV Paga em 2016 e 2017

O Discovery Kids é líder de audiência desde 2009 na TV paga brasileira (Padiglione, 2018). O canal surge em 1996 e chega ao Brasil no final do mesmo ano. No início, contava com programas em espanhol e, pela popularidade, logo tiveram um sinal exclusivamente em português (TV Magazine, 2011), o canal faz parte da *Discovery Latin America*, do grupo Discovery. O primeiro caso de sucesso da produção contemporânea nacional, o *Peixonauta*, foi uma parceria da Discovery com a TV Pinguim, em 2009.

²⁹ Consórcios e *joint ventures* são estruturas cooperativas, ou arranjos entre empresas, nos quais, em termos genéricos, existe um compartilhamento de lucros e riscos para se atingir uma finalidade comum (Martins, 2017, p.12).

³⁰ A cultura infantil é uma esfera em que o entretenimento, a defesa de ideias políticas e o prazer se encontram para construir concepções do que significa ser crianças (Silva & Moreira, 1995, p. 49).



Imagem 03 – *Peixonauta*, animação realizada pela TV Pinguim

Cartoon Network, criado em 1992, pertence à Turner Broadcasting System, subsidiária da Time Warner, e foi ao ar reprisando produções da MGM, dentre eles o catálogo da Hanna-Barbera, um pouco mais de um ano depois foi lançado na América Latina. Seu canal no Brasil teve início em abril de 1993, com foco no público infanto-juvenil. Foi o primeiro canal exclusivo de séries de animação no mercado, dando pela primeira vez o status de atração principal ao gênero de animação. Sua primeira animação produzida e concebida no país foi *Irmão do Jorel*, em 2014, também é a primeira na América Latina produzida pelo canal.

O Cartoon é destinado a crianças de 4 a 11 anos, porém tenta atingir o público de outras faixas etárias através das narrativas mais complexas, que se expressam nos diálogos, situações e arcos narrativos (Holzbach, 2018).



Imagem 04 – *Irmão do Jorel*, animação realizada pelo Copa Studio

A programação Nickelodeon começou a ser exibido no Brasil como bloco de programação através da Multishow, em 1994. Efetivamente como canal, só chegou à América Latina em 1997 e, desde 2007, tem regionalizado sua

produção, reconhecendo que há uma conexão muito forte entre produções locais e audiência (Agência EFE, 2012). Pertence à MTV Networks Latin America da Viacom. Uma dessas séries realizadas no Brasil pelo canal é *Papaya Bull*.



Imagem 05 – *Papaya Bull*, animação realizada pela Boutique Filmes e pela Birdo.

Em junho de 2012, estreou o canal infantil da Globosat, Gloob. No seu primeiro ano, atingiu um público de 11 milhões de assinantes e ocupava apenas a 12º posição no segmento infantil. Porém, já em 2017, alcançou o terceiro lugar no horário nobre infantil (Cerqueira, 2017). Único canal brasileiro entre os cinco mais vistos, pertence ao grupo Globo e é programado pela Globosat.



Imagem 06 – *Troquinho e o Pão de Queijo*, animação produzida pela Gava Produções.

Disney Channel, lançado em 2001, é um canal focado no público de 6 a 14 anos de idade. No Brasil, tem realizado diversas produções, tais como *Glitter Model* e *Dino Aventura* (Animação..., 2015). O canal pertence a Walt Disney Company, programada pela Buena Vista International e é o primeiro canal infantil a transmitir o sinal em HD.



Imagem 07 – *Dino Aventuras*, animação realizada pela CineFilm

3.3

A representatividade da produção nacional

A busca por produções nacionais é uma preocupação cada vez mais crescente nos canais, a Discovery Kids revelou que o crescimento chega a 11, 5% em 2017 e, quando comparado ao ano de 2014, o aumento acumulado é de 129% (Discovery..., 2017). Esse ponto de vista tem aparecido em outros canais, como se vê na fala do Pablo Zuccarino, vice-presidente e gerente geral do Cartoon Network, Boomerang e Tooncast para a América Latina.

‘Desde quando começamos a selecionar as propriedades locais até hoje, notamos uma grande família de personagens locais que estão sendo apresentados no nosso canal: Mauricio de Souza e ‘Turma da Mônica’, ‘Sítio do Pica Pau Amarelo’ e ‘Irmão do Jorel’. Nós temos diversos exemplos, resultado da nossa tentativa de refletir a diversidade do gosto do público local’ (Cartoon..., 2018, n. p).

As animações nacionais passaram a ser vistas como um diferencial, um elemento atrativo comercialmente. Segundo o diretor do canal Gloob, Paulo Daudt Marinho, esse crescimento está baseado na diversão, na segurança de conteúdos que tranquilizam os pais e na brasilidade da produção (Cerqueira, 2017). Dentro do contexto as produções de animação brasileiras contribuíram para esse avanço.

Marinho diz que os conteúdos são baseados na cultura brasileira e focados no respeito às diferenças, reafirmado por tendências de mercado que indicam uma preocupação do público com conteúdos que trabalhem a diversidade e representatividade (Adnews, 2017).

Apesar de alguns parâmetros seguirem essa tendência, as animações brasileiras exibidas nos principais canais mostram uma desigualdade quando se refere a representação das personagens negras e narrativas afro-referenciadas.

Analisando as duas únicas listas disponibilizadas pela Ancine sobre obras brasileiras exibidas na TV paga e organizadas pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA, nos últimos 13 anos, especificamente os dados relativos aos anos de 2016 e 2017 e delimitando as obras seriadas brasileiras exibidas nesses principais canais infantis, observou-se um total de 50 obras com Certificado de Produto Brasileiro – CPB³¹ exibido nesse período. Analisando apenas os títulos que se constituem como uma propriedade intelectual, descartando-se as continuações de temporadas ou episódios especiais, contabilizaram-se apenas as obras que se apresentaram com um produto diferenciado, por exemplo, a *Turma da Mônica*, que, independente da quantidade de obras, foi contabilizada como uma única propriedade, formada pelas personagens principais Mônica, Cebolinha, Cascão e Magali. Partindo desse conceito, foram identificadas 25 propriedades intelectuais das 50 obras exibidas na TV paga nesse período, configurando-se como núcleo de personagens distintos.

A partir das sinopses³² dessas séries, buscou-se identificar as personagens protagonistas e seu núcleo principal; quando não foi possível fazê-lo apenas pela descrição da sinopse, analisaram-se alguns episódios para lograr essa definição. A compreensão do que sejam as personagens é que interpretam como peças fundamentais para o desenvolvimento da narrativa, “seres fictícios” que agem de determinada maneira, vivendo situações narradas em um certo tempo e espaço (Pinna, 2006).

Para a classificação das personagens, focou-se nas protagonistas, entendendo-as como as que estão em primeiro plano na narrativa, em cujo entorno os fatos se desenrolam e as outras personagens agem (Pinna, 2006). Segundo McKee, elas têm um objetivo e realizam a ação motivadas por uma grande força de vontade para sancionar seus desejos (Piva & Affinl, 2018).

³¹ O Certificado de Produto Brasileiro, conhecido como CPB, é o certificado emitido pela Ancine, de forma gratuita, que deve ser requerido no ato de registro da obra. A sua função é confirmar que se trata de uma obra brasileira (art. 6º, IN 104), ou seja, que foram observados os requisitos sobre o qual tratou o item definição de obra não publicitária brasileira (OAB-RJ, 2016, p. 31).

³² Por sinopse, entendemos um resumo de no máximo dez linhas, que apresente os elementos principais de uma determinada história. Normalmente, é conhecida pelo grande público em seu tipo comercial, presente nas embalagens, sites, jornais, revistas, materiais gráficos e promocionais (Nesteriuk, 2011, p. 200).

Quanto à função, as personagens costumam ser classificadas em dois tipos opostos: protagonistas e antagonistas. As primeiras representam aquelas que buscam alguma coisa na história, figura normalmente associada ao mocinho ou herói. Já as antagonistas são as personagens que irão procurar impedir os protagonistas de atingirem seus objetivos, figura normalmente associada ao bandido ou vilão. Mas devemos atentar para o fato de que não necessariamente o protagonista será sempre o herói e o antagonista, o vilão; em uma história cuja trama principal seja a tentativa de um assalto ao banco, por exemplo, o ladrão é o protagonista e o policial, que tenta impedir o roubo, torna-se antagonista (Nesteriuk, 2011, p. 192).

A partir dessa definição, foram utilizados parâmetros fenotípicos explícitos nas personagens humanas, categorizando-as em brancas, negras e indígenas; em referência à classificação de raça utilizada pelo IBGE. Por exemplo, no caso dos negros, parâmetros como pele mais escura, cabelo crespo e feições negroides foram levados em conta. As personagens que não se enquadravam nessa classificação, como animais, instrumentos musicais, alimentos etc., foram classificados como personagens não-humanas.

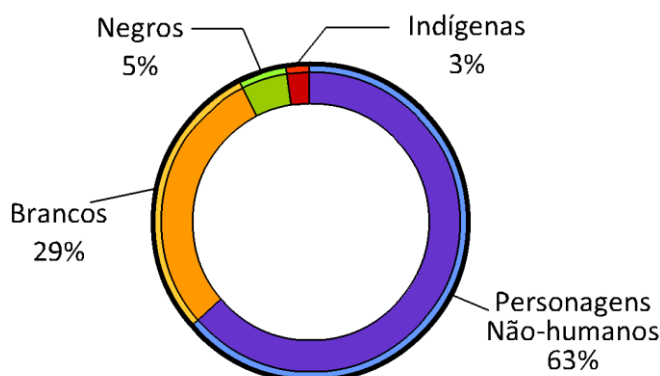


Gráfico 01 – Personagens protagonistas segundo a raça

Observa-se que, do total de 41 personagens protagonistas citados nessas sinopses, os não brancos estão em desvantagem com relação à representação, pois apenas 5% são actantes negros e 3% indígenas, apresentando uma assimetria se comparados às personagens brancas, que são 3,6 vezes mais representados do que os não brancos. As personagens não-humanas são o maior grupo, 63% do total.

Os dados mostram uma sub-representação de um grupo composto pela maioria da população, prática já observada em outras pesquisas relacionadas às personagens negras na mídia. Uma demonstração desses dados está na pesquisa realizada por Kátia Regina Rebello da Costa sobre a propaganda

impressa, em que afirma que, de maneira falaciosa, é construída a ideia de “minorias raciais” dos negros na sociedade.

A veiculação maciça de propagandas em que desfilam, majoritariamente, pessoas brancas com características fenotípicas caucasianas, finda por naturalizar o sentido social de *ser negro* como um ser pertencente a grupo “minoritário”, convertendo a noção de “minorias” em traço semântico em si mesmo associado à pessoa negra. A consequência disso é o nascimento e a difusão da crença, na sociedade brasileira, de que esta é, plástica e predominantemente, branca! (Borges & Borges, 2012, p. 46).

Sendo a imagem a principal matéria significativa da obra animada, a baixa representação das personagens negras opera no sentido de “domesticar” a interpretação, na acepção de naturalizar a mensagem literal de baixa representação icônica do negro, mesmo sendo um entendimento difuso, contribui para uma segunda mensagem que é interpretada pelo espectador e que traz uma conotação ideológica, cultural e histórica.

A abordagem das obras parte de um ideal homogeneizante e reducionista, pois oculta matrizes distintas da nação brasileira, invisibilizando populações afro-descendentes e indígenas, desvalorizando o seu legado cultural. Reforçam o argumento da pluralidade como algo resultante da mestiçagem a partir do conceito de união, inspirado no mito da democracia racial, de acordo com a qual o negro é minimamente representado, no entanto isso não condiz com a realidade brasileira (Borges & Borges, 2012).

Destacando apenas as séries com protagonismo negro — *SOS Fada Manu*, *Meu Amigãozão* —, em busca de um contexto afro-referenciado, realizou-se análise videográfica dos episódios para verificar em qual contexto essas personagens estão imersas e se essas narrativas têm uma relação com a história, cultura e conhecimentos afro-brasileiro e africano. Para isso, foi utilizada uma mostra de 100 minutos de cada série.

Predominantemente, a construção das narrativas das animações exibidas não trazem narrativas estruturadas em elementos afro-referenciados, pois essas obras se baseiam em modelos de comunicação hegemônicas, amparados em conceitos eurocêntricos. Mesmo produções locais que são exportadas globalmente têm uma característica desterritorializada, apesar das referências locais, a maior parte delas são construídas em acordo com “elementos universalizados”, tendo um forte diálogo com contexto internacional, mantendo uma estreita ligação com conteúdos reconhecíveis da mídia estadunidense. Para exemplificar, observa-se a série *Meu Amigãozão*. No episódio “Conto de Fadas”,

a personagem negra Lili, que conduz a história, está imersa em uma narrativa baseada na literatura fantástica germânica, inspirada em fadas com personagens referenciadas aos Trolls, criaturas antropomórficas fantásticas, do imaginário escandinavo. Essa relação está presentes em outras séries nacionais, um exemplo é animação *Irmão do Jorel* (Holzbach, 2018).

De um lado, o desenho reforça, por meio sobretudo da caracterização das personagens, elementos que são particularmente reconhecíveis pela audiência brasileira. De outro lado, insere, no interior das narrativas, elementos mais universalizados, que são potencialmente reconhecíveis para além do lugar onde é desenvolvido. Na maior parte dos casos, esses elementos integram a cultura midiática difundida a partir do que é produzido hegemonicamente nos Estados Unidos, embora ganhem diferentes contornos cômicos e, também, novos significados. Nesse sentido, *Irmão do Jorel* pode ser entendido como um reflexo da própria condição que o desenho ocupa no Cartoon Network: define-se como um produto produzido em um local específico, com características vinculadas a esse lugar, e em forte diálogo com elementos internacionais, elaborados tendo em vista audiências diversas (Holzbach, 2018, p. 18).

Os elementos da cultura nacional aparecem em segundo plano, no episódio “A princesa perfeita”, da série *Meu Amigãozão*, Lili é uma princesa e sua ajudante, interpretada pela girafa Nessa, está com um vestido que faz referência à indumentária de “baiana”. A construção imagética reforça o imaginário de subalternidade dos que usam essa vestimenta, tais como praticantes de religiões de matriz africana, das Baianas do Acarajé³³ e das baianas de escola de samba³⁴. Em um diálogo do episódio, a personagem Lili diz à Nessa: “Agora você tem que ficar aqui por que eu sou uma princesa e você é minha ajudante” (*Meu Amigãozão*, 2017), reforçando a situação de submissão.

³³ O registro do ofício das Baianas de Acarajé como Patrimônio Cultural do Brasil, no *Livro dos Saberes*, é ato público de reconhecimento da importância do legado dos ancestrais africanos no processo histórico de formação de nossa sociedade e do valor patrimonial de um complexo universo cultural, que é também expresso por meio do saber dos que mantêm vivo esse ofício (Iphan, 2007, p. 11).

³⁴ Consideradas entre as mais tradicionais alas das escolas, as baianas representam as tias quituteiras dos primeiros anos do samba, com suas roupas características: saia ampla e rodada, pano da costa, colares e balangandãs. [...] A ala das baianas era composta pelas mulheres mais velhas da comunidade, mas nos últimos anos foi aberta à participação das mais jovens (Iphan, 2014, p. 86).



Imagem 08 – Episódio “A Princesa Perfeita” da série *Meu Amigãozão*.

Assim, mesmo no caso de animações que têm protagonistas negros, observa-se a manutenção do pensamento hegemônico. No caso da animação *SOS Fada Manu*, nota-se uma manutenção desse ideal, que se baseia no universo de contos de “espíritos mágicos da natureza” europeus, fazendo paródias de clássicos ocidentais como a *Lenda do Rei Arthur*, a *Bela adormecida* e *João e o pé de feijão*.

SOS Fada Manu narra as desventuras de Manu, uma aprendiz de fada madrinha, que pretende resolver os problemas de todos os habitantes do Reino com seu guarda-chuva, que é, na verdade, uma varinha mágica. Junto com seus amigos, o medroso João e o Duque, um sapo que acredita ser nobre, Manu ajuda às inusitadas personagens de contos de fadas. Nesse reino, a Cinderela tem um pezão, o lobinho mal sofre na mão dos três porquinhos e tem ainda a Bruxinha Valquíria. Mas os feitiços de Manu nem sempre saem como esperado, já que ela própria piora as situações ao achar que já sabe o suficiente para resolver tudo sozinha (Boutiques Filmes, 2018).



Imagem 09 – Cartaz de divulgação *SOS Fada Manu*

O sociólogo Stuart Hall chama atenção para as “leituras preferenciais”³⁵ presentes nas obras, que não permitem que discursos opostos ao hegemônico se apresentem, reduzindo e apagando os dessemelhantes, não permitindo referências alternativas (Marino et al., 1999). Elas definem o campo de significação no qual os discursos³⁶ serão produzidos e vão além do próprio texto quando se refere à construção de estereótipos no desenvolvimento das personagens e de sua função na narrativa. Ainda em atenção à questão dos estereótipos, Hall conceitua:

Os estereótipos se apossam das características mais “simples, vívidas, memoráveis, de fácil apropriação e amplamente reconhecidas” sobre uma pessoa, reduzem tudo sobre a pessoa a essas características, exageram e simplificam-nas sem mudança e desenvolvimento para a eternidade. [...] O primeiro ponto é – os estereótipos reduzem, essencializam, naturalizam e fixam a “diferença”. Em segundo lugar, os estereótipos implantam uma estratégia de “divisão”. Eles dividem o que é normal e aceitável daquilo que é anormal e inaceitável. Em seguida, eles excluem ou expõem tudo o que não se encaixa. [...] Então, outra característica dos estereótipos é a sua prática de “fechamento” e exclusão. [...] Os estereótipos, em outras palavras, formam parte da manutenção de uma ordem social e simbólica. [...] O terceiro ponto é que os estereótipos tendem a ocorrer onde há grandes desigualdades de poder. (Hall, 1997, p. 258 apud Prysthon, 2016, p. 80).

Na animação citada, apresenta-se uma família negra em um mundo de referências brancas ocidentais, imersa em valores que fortalecem a estética do branqueamento, diminuindo uma compreensão étnica. Mesmo sendo uma personagem negra, sua posição de sujeito negro é negada.

Narrativas estereotipadas também estão presentes na personagem Alfredo, pai de Manu, um homem negro que se apresenta como pouco habilidoso para o trabalho e desajustado ao meio social em que habita, assemelhando-se ao arquétipo e/ou caricatura “crioulo doido”, categorizado por João Carlos Rodrigues em seu livro “O negro brasileiro e o cinema” (2011).

A cada dia Alfredo está com um emprego novo, sonhando em ser o funcionário do mês. Mas, como não entende as regras do mundo mágico e é muito desastrado, não costuma durar nem um dia em cada trabalho. Exageradamente otimista, sua alegria nunca é abalada por nada: nem quando é demitido, nem quando é sequestrado pela bruxa (TV Brasil, 2016).

³⁵ Neste sentido, as “leituras dominantes” ou “preferenciais” são as que não entram em contradição com a ideologia dominante (Marino et al., 1999, p. 8).

³⁶ O discurso pode ser definido, em termos muito gerais, como um processo social de produção de sentidos possíveis, dos quais um texto específico *escolhe* alguns que aparecerão como “significados preferenciais” e que serão confirmados, reconhecidos, reelaborados e/ ou rejeitados pelas audiências (Marino et al., 1999, p. 5).

Outro exemplo de estereótipo na animação aparece na série *Turma da Mônica*, pois, entre seus personagens principais, a trama traz um único indivíduo com fenótipo afrodescendente, observado através de seu cabelo crespo, que é o Cascão, personagem que se apresenta com características negativas com relação a sua higiene pessoal, o que não contribui para uma imagem negra positiva.

Crianças e adolescentes negros com idade entre 0 e 14 anos correspondem, aproximadamente, a 24 milhões de pessoas, sendo 57,3% da população infantil dessa faixa etária (IBGE, 2019). Ao focar nessa população, a ausência de representação de parte tão significativa do grupo na produção de bens simbólicos animados produzidos no Brasil pode ser compreendida como falta de cidadania, fazendo existir um desequilíbrio com relação a sua representação étnico-racial, o que diminui as experiências diferenciadas na infância e afetará a compreensão de mundo das crianças, principalmente as negras.

Esse fato mostra uma radical distinção entre suas personagens que são ou não são vistas pelas crianças nas mais diversas mídias. Renato Nogueira, inspirado em Boaventura (2017, p. 406), afirma que: “No que diz respeito ao conhecimento se pode falar de uma linha epistemológica. Por conta dela que a educação tem incorporado apenas um dos lados da divisória entre os visíveis e os invisíveis.” Isso vai resultar em uma exclusão da imagem e consequentemente da cultura desses grupos. Sendo assim, desde muito cedo a população negra já sofre com a negação de sua identidade étnica através do meio de comunicação, o que imprime uma marca negativa na subjetividade das crianças através da invisibilidade.

[...], as crianças negras só terão a oportunidade de tornarem-se interlocutoras iguais no processo de comunicação, quando a literatura incorporar de forma positiva a sua imagem e identidade (Negrão apud Arena & Lopes, 2013, p. 1149).

O uso social das formas simbólicas (Thompson, 2001) é essa maneira como os meios são utilizados como elemento de distinção e, consequentemente, de manutenção de uma ideologia de grupos dominantes. Por colocar os assuntos em pauta, os meios de comunicação oferecem um modelo de pensamento que irá influenciar as individualidades identitárias das pessoas. Conforme o pensamento de Muniz Sodré:

A mídia funciona no nível macro como um gênero discursivo capaz de catalisar expressões políticas e institucionais sobre as relações inter-raciais, em geral estruturadas por uma tradição intelectual elitista que, de uma maneira ou de outra

ordem, legitima a desigualdade social pela cor da pele. (Sodré, 1999, p. 243).

É importante compreender que essa exclusão racial através das mídias é um reflexo da modernização do racismo (Sodré, 1992), são novas formas de discriminação. Quando não invisibilizados, os negros estão estereotipados.

3.4

Quem produz animação seriada no Brasil?

A capacidade de influenciar e moldar as animações passa por um poder que influencia a vida cultural, mas que também se constitui em uma questão que vai além da cultura, passa pela economia. Entender que as produções animadas espalham valores da sociedade é fundamental para compreender seus intertextos, mensagens implícitas existentes nas obras.

A fantasia animada e o entretenimento parecem ficar fora do mundo dos valores, do significado e do conhecimento, os quais são, frequentemente, associados com formas mais pronunciadamente educacionais tais como documentários, filmes de arte ou mesmo filmes adultos de larga circulação. (Silva & Moreira, 1995, p. 57).

Stuart Hall explica que o “Circuito da Cultura” é formado pela construção das identidades através da produção de utensílios até chegar na representação, passando pelo consumo (Hall, 1997). Nas produções exibidas nos canais citados acima, há uma concentração exacerbada em poucos agentes econômicos que controlam o mercado. Verifica-se uma convergência também nas regiões do país que produzem séries de animação para TV paga. Com 25 estúdios de animação brasileiros vinculados às obras inseridas na amostra utilizada nesta pesquisa, a região sudeste detém 80% da produção existente nesses canais, sendo São Paulo o principal núcleo com 64% da produção.

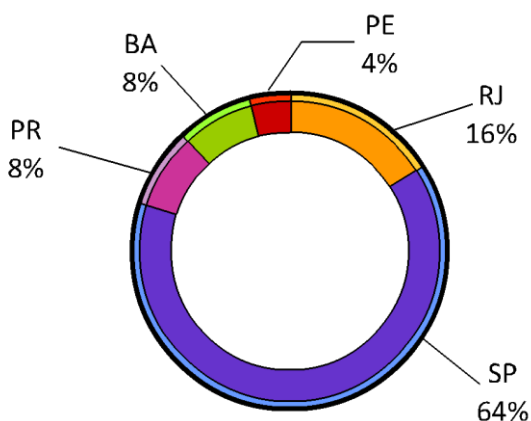


Gráfico 02 – Estúdio de animação distribuídos pelos estados brasileiros

Observa-se também um padrão racial de seus realizadores. Utiliza-se a heteroidentificação como metodologia classificatória, a qual consiste na identificação realizada por terceiros a partir das categorias de raça utilizadas pelo IBGE: branca, preta, parda, indígena e amarela (OCA, 2018). A pesquisa utilizou os dados das listagens de obras brasileiras veiculadas na TV paga em conjunto com a lista de Certificados de Registro de Títulos – CRT, de séries brasileiras de animação, do período de 2011 a 2018, ambos disponibilizados pela Ancine, para identificar os seus realizadores. Através de fotografias públicas desses profissionais disponíveis nas mídias sociais, foi possível apresentar o perfil dos diretores³⁷ segundo a sua racialidade, levando em consideração a convenção que usa a categoria negros para representar pretos e pardos.

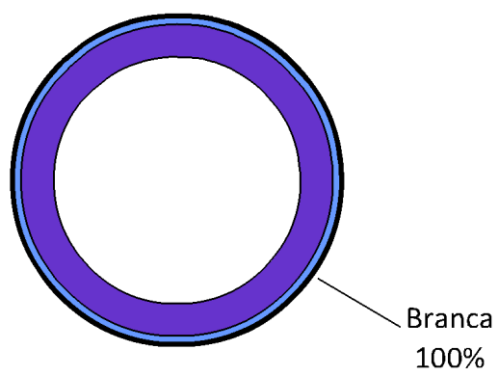


Gráfico 03 – Função de direção das obras por raça

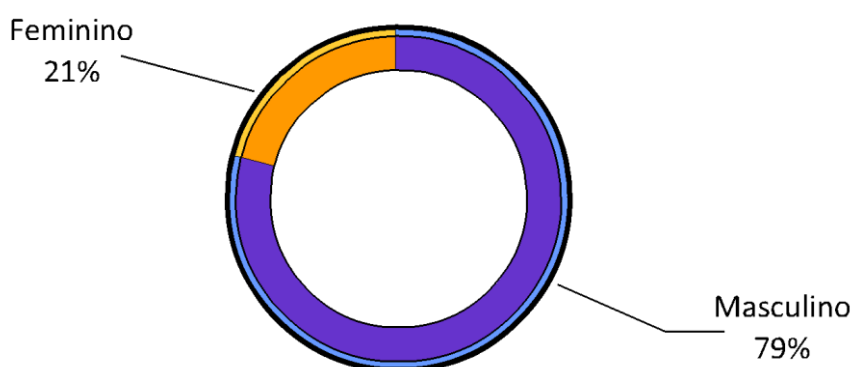


Gráfico 04 – Função de direção das obras por gênero.

³⁷ Destaca-se que a análise teve foco nos diretores das obras, pois são profissionais que fazem parte do grupo de decisão da produção da obra audiovisual, sendo os responsáveis pelas decisões estéticas e de narrativas, estando presentes do começo ao fim da produção.

Ao cruzar a inexistência de diretores negros e negras com a escassez das personagens negras nas obras, pode-se conectar possíveis motivos pelos quais não são encontradas, nesse segmento, produções voltadas aos universos africano e afro-brasileiro, contando apenas com algumas experiências “turísticas”, como nas séries *Vivi Viravento* e *Bitá e os animais*, nas quais, de maneira geral, não se percebem abordagens explícitas de perspectivas afrodiaspóricas e africanas nas animações.

Os dados apontam um desequilíbrio no cargo de comando das animações de séries brasileiras em que, com relação às negras e aos negros, não há inclusão.

Desse modo, pode-se avaliar o cenário de desigualdade, assim como o Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa (Gema) tem feito sistematicamente, voltando-se às questões de desequilíbrio de gênero e raça no audiovisual e, em 2016, divulgou o levantamento em que apresenta os 20 filmes brasileiros com maiores bilheterias no período de 2002 a 2014, destacando que apenas um foi dirigido por mulher negra, a direção dos homens negros só chegou a 2 % das realizações (Rodrigues, 2018).

É nesse cenário que a Comissão de Gênero e Diversidade da Ancine detectou que 75,4% dos filmes lançados nas salas de cinema em 2016 foram dirigidos por homens brancos (Ancine, 2018), diagnóstico, que, somado a pressões de entidades e associações do setor, como a Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro (Apan), resultou no edital “Concurso Produção para Cinema 2018”, que incluiu cotas para diretores negros e indígenas. Porém, essa denúncia não surge agora, o diálogo de representantes de produtores negros com entidades governamentais em prol de novas ações que deem visibilidade ao trabalho produzido por cineastas negros e negras estavam sendo gestadas anteriormente e já resultaram em editais importantes para esses produtores, lançados em 2012 e 2014, como o Curta Afirmativo e o Longa Baixo Orçamento Afirmativo, de 2016. Esses editais abarcaram 69 obras e podem contribuir para mudar o pensamento que domina o cenário hoje, tanto em festivais como nas programações dos canais, reposicionando narrativas e subjetividades como afirma a presidente da Apan, Viviane Ferreira:

‘Há uma insistência em trabalhar na lógica da desigualdade e da iniquidade, que é absurda. Os festivais compõem hoje um circuito viciado em uma narrativa hegemônica e recebem com estranheza a subjetividade negra. O que é visto como estranho ou diferente não serve e acaba deixando as produções de realizadores negros de fora’ (Ascom MinC, 2017).

É importante destacar que essas pesquisas possibilitam estratégias de combate às desigualdades. Como afirma Joel Zito, deve-se continuar denunciando o racismo na mídia e exigindo um posicionamento dos veículos de comunicação e do Estado brasileiro:

Por fim, eu acho que nós temos que elaborar políticas e ao mesmo tempo começar a chamar a atenção da mídia e dos meios de comunicação sobre as suas responsabilidades sociais de também elaborar políticas e programas que ajudem na aceitação da multirracialidade, da multiculturalidade e da diferença. Possivelmente, esta seja a questão-chave do século XXI (Ramos, 2007, p. 71).

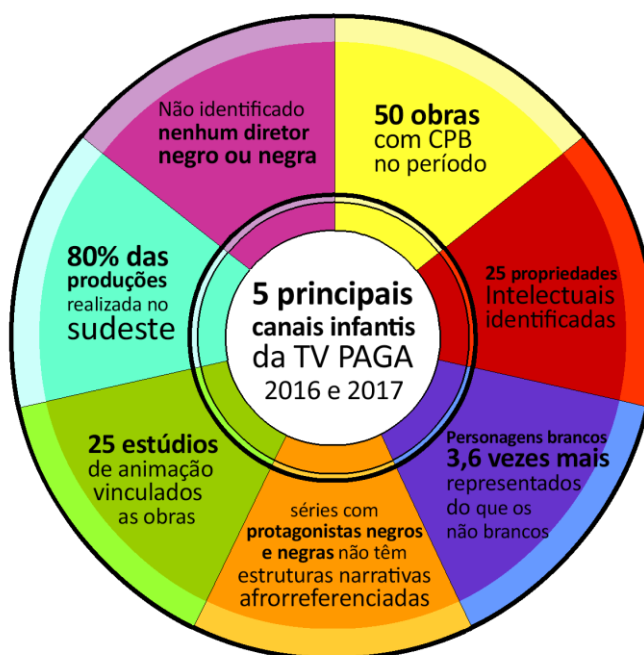


Gráfico 05 – Síntese dos dados dos principais canais infantis na TV paga - 2016 e 2017.

No caso da animação, a análise dos principais canais infantis demonstra que essa desigualdade se mantém. Há um predomínio de diretores homens e brancos nessas produções, não foi identificado nenhum diretor negro.

A manutenção da superioridade branca representada pela grande quantidade de personagens desse grupo étnico, quando relacionados as não-brancas, reforça o ideal estético, que gera um modelo identitário, pois, como afirma o antropólogo congolês Kabengele Munanga, a percepção da diferença se situa no campo visível (Ware, 2004). Tal contexto reforça o plano ideológico no qual a brancura é dominante como critério de estética social, resgatando um lugar de fala que se encontra no confortável, privilegiado e inominado (Ware, 2004).

Essa desproporção de personagens, narrativas e realizadores fortalece o projeto de nação no qual excluem-se os não-brancos. Essa hipervalorização silenciosa do branco (Ware, 2004) preserva as hierarquias e mantém uma etnicidade dominante, as relações raciais que vivem em silêncio estão em evidência nas imagens e nos processos. Como a pesquisadora Liv Sovik diz, “a branquitude³⁸ faz parte de uma ficção, um discurso identitário pouco explícito e não por isso menos poderoso” (Ware, 2004, p. 382).

Além disso, vê-se um desequilíbrio regional, pois as produções estão concentradas na região sudeste, mitigando a participação de produtores de outras regiões.

A maioria dos recursos que viabilizam as séries no Brasil vem do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA)³⁹, através dos mecanismos do Artº 1A e 3ª, que foram criados pela Lei 11.437 de 2006, que alterava a Lei do Audiovisual, possibilitando novos mecanismos de incentivo, como os artigos citados (Ikeda, 2013). Esses dispositivos alavancam a produção através de renúncia fiscal e remessas ao exterior em casos de aquisição de obra estrangeira. A combinação desses e de outros mecanismos, tais como fundos de financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional (Funcines) e leis municipais e estaduais permite as realizações das obras.

O perfil das empresas produtoras que acionam esses mecanismos é de empresas de sociedade limitada (LTDA), formadas por dois ou mais sócios com faturamentos que podem ultrapassar a 3,6 milhões, algo muito diferente da maioria dos empreendedores negros, que são a maioria dos empreendedores no país e utilizam o Microempreendedor Individual (MEI), por ser uma forma menos burocratizada de atuação, possibilitando ter um faturamento de R\$ 81 mil por ano. Acabam, assim, por empreender em setores menos lucrativos e podem ser afetados por reflexos de um processo crescente de precarização do trabalho.

O racismo institucional mantém o produtor negro longe de atingir o acesso aos financiamentos e a rede de contatos necessários para viabilizar um projeto. Mesmo aqueles que adquiriram os conhecimentos suficientes para serem bem-sucedidos esbarram em quesitos de avaliação que supervalorizam o

³⁸ Em suma, a branquitude procura se resguardar numa pretensa ideia de invisibilidade, ao agir assim, ser branco é considerado como padrão normativo único. O branco enquanto indivíduo ou grupo concebido como único padrão, sinônimo de ser humano “ideal” é, indubitavelmente, uma das características marcantes da branquitude em nossa sociedade e em outras (Cardoso, 2010, p. 611)

³⁹ O Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) foi criado pela Lei nº 11.437/2006, e regulamentado pelo Decreto nº 6.299/2017, para ser aplicado no financiamento de programas e projetos voltados para o desenvolvimento das atividades audiovisuais (Ancine, 2019, n. p.).

desempenho comercial das produtoras, excluindo empresas pequenas e entrantes do mercado, traçando uma competição não isonômica.

Para além dos entraves comerciais, pode haver uma rotulação que sugere que as diferentes narrativas trazidas por esse grupo de realizadores trazem pontos de vistas primitivos. Na verdade, acredita-se que, tendo vivenciado experiências de opressão e exclusão, os produtores negros, ao se expressarem, acabam exteriorizando um necessário ato político (Correa, 2018).

É inegável que as novidades estão surgindo. Mas só acredito em mudança com presença. Nesse sentido, acho que esse marco importante e fundamental para a cinematografia brasileira assinada por pessoas negras não pode parar por aí. O movimento deve continuar, permanecer e descer para outros estados e alcançar outros países. O foco em não mais ser a cereja do bolo é fundamental. Realizadores negros precisam ter suas produções incentivadas. Visibilidade, apenas, não vai mudar a estrutura (Thayná, 2017, n.p.).

Permitir que esses produtores desenvolvam produções de alto valor agregado e conteúdo informativo, como as séries de animações, é fundamental para o crescimento da produção nacional. Reconhecer que já existe uma produção negra no audiovisual, produzindo e propondo narrativas que incluam os conhecimentos afro-brasileiros e africanos, é necessário, exemplo disso é a crescente exibição de obras no maior festival de cinema negro do país, o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul: Brasil, África, Caribe e outras diásporas, que já exibem uma diversificada produção de animações negras.

O racismo perpassa, é importante entender, uma desigualdade estrutural que se expressa de forma evidente nos dados sobre o audiovisual e mostra que a mudança requer acesso a verba por esses produtores.

4

O papel do Design nas questões sobre imagem animada e representação

Se há entendimento da animação e do design como meios que transportam imagens e consequentemente mensagem, pode-se intuir que esses conteúdos são realizados a partir de escolhas que incluem e excluem conceitos, narrativas e representações. A animação, por se tratar de uma imagem construída, fundamentada na industrialização e na ciência, tem como práxis o princípio da configuração do objeto/filme e é exatamente nesse arranjo que se verifica o seu vínculo com o design.

No entanto, considerando todo o processo de desenvolvimento de imagens animadas, desde a idealização, projeção, organização de elementos, conceituação, animação não é apenas arte, mas sim, ou também, design (Faria, 2015, p. 1).

A complexidade produtiva de uma animação, a qual abrange diversos conhecimentos para realização do produto filme, caracteriza-se como arte, através da expressão criativa, mas também como técnica, apresentada pelo domínio dos princípios do movimento, do entendimento da linguagem audiovisual, etc. Porém, a animação, como afirma o designer Gustavo Bomfim com relação ao design (1994), é fruto do trabalho social, constituído de natureza política, ideológica, social e econômica.

O fato de a produção de animação ter planejamento, método, projeção, autoria e técnica faz essa linguagem transitar entre diferentes áreas, como diz Bomfim, “o design, através de sua práxis, seria o elo conciliador ou interventor entre especialistas de diversas áreas” (Bomfim, 1997, p. 30 apud Ferreira & Couto, 2012, p. 9). Segundo o pesquisador Leonardo Ribeiro (2018), a animação poderia ser analisada de várias formas por sua interdisciplinaridade, através do campo da Comunicação ou das Artes. Além da capacidade projetista, essa atividade requer do profissional/design uma versatilidade intelectual que permita associar elementos, códigos, conceitos de múltiplos sentidos (Rodrigues, 2006 apud Ferreira & Couto, 2012). É da tensão entre aspectos abstratos e concretos que o design se fundamenta na materialidade de conceitos intelectuais (Cardoso, 2012).

Tal técnica cinematográfica ⁴⁰ traz percepções diferentes do filme de ação ao vivo, pois, nela, os eventos somente podem ser percebidos na tela, sem nenhuma ocorrência semelhante anterior.

Enquanto o cinema de ação ao vivo prossegue no sentido de uma análise mecânica, através da fotografia, de acontecimentos semelhantes aos que serão apresentados na tela, o cinema de animação cria os acontecimentos utilizando procedimentos diferentes daqueles utilizados durante o registro automático. Em filmes de animação, os acontecimentos ocorrem pela primeira vez na tela (Bendazzi, 2004, p. 3 apud Ribeiro, 2018, p. 50).

A criação de imagem em movimento através da manipulação dos elementos constitutivos da imagem quadro a quadro, constrói uma fantasia representacional que sustenta uma vitalidade e credibilidade aos olhos dos espectadores. Essa manifestação perceptível formalista está atrelada a valores semânticos referentes ao significado e à função.

Como Alberto Lucena Barbosa Junior afirma, “a arte se fundamenta na técnica, mas a arte também opera uma linguagem” (2012, p. 5), os valores significantes criados e comunicados pela animação são viabilizados através da linguagem, que se baseia no uso de formas ilimitadas das artes gráficas, permitindo um conjunto de regras diferentes do cinema fotografado, assim, criam-se novos paradigmas estéticos e experiências sensoriais através das imagens (Barbosa Junior, 2012). A linguagem como mediadora das relações sociais reconhece o design como ato de linguagem nos eventos de comunicação (Braida & Nojima, 2016), pois ultrapassa a linguagem verbal e se constitui através de uma pluralidade de possibilidades, e é nessa diversidade que verificamos a eficiência de sistemas linguísticos/verbais/não verbais como a animação, pois esta se relaciona de maneira ampla com as redes plurais de linguagens que nos constituem como seres simbólicos.

Desse modo, o entendimento da linguagem de maneira mais ampla, englobando verbal e não verbal, faz perceber a animação como signo cambiante, que tem como linguagem diversas formas de expressões, pois é um meio de comunicação que mistura vários estímulos imbricados com o tempo.

Considerando-se que todo fenômeno de cultura só funciona culturalmente porque é também um fenômeno de comunicação, e considerando-se que esses fenômenos só comunicam, porque se estruturam como linguagem, pode-se

⁴⁰ Assim, tanto o cinema de animação como o cinema de filmagem ao vivo podem ser realizados dentro de vários gêneros cinematográficos como o *western*, a comédia, o drama, o filme *noir*, o *Thriller* etc. No entanto, como diz Bendazzi, isso não tornaria o cinema de filmagem ao vivo e o cinema de animação em macro gêneros cinematográficos, mas sim mostraria maneiras distintas de se fazer cinema (Bendazzi, 2004, p. 05 apud Ribeiro, 2018, p. 48).

concluir que todo e qualquer fato cultural, toda e qualquer atividade ou prática social constituem-se como práticas significantes, isto é, práticas de produção de linguagem e de sentido (Santaella, 1996, p. 166-167 apud Braida & Nojima, 2016, p. 41).

Entender a animação, assim como Braida e Nojima (2016) compreendem o design, como fenômenos de linguagem, é conceber ambos como um fenômeno de comunicação, um meio de interpretação de realidade através da construção de valores.

Essa construção de realidade gerada pela animação é o ponto crucial para entender a desigualdade imagética existente. Segundo Bourdieu (1989), os símbolos são instrumentos relacionados à integração social, meios que tornam possíveis os *consensus* acerca do sentido do mundo que estrutura a ordem social. A determinação da forma e do conteúdo define qual o conhecimento e qual a comunicação serão materializados e simbolizados, o que legitima a dominação de um grupo, reforçando, através da violência simbólica, a garantia de uma classe sobre a outra e a naturalização da ideia de uma ordem hierárquica racial.

Observa-se na animação um sistema-mundo baseado em uma divisão internacional de produção, a partir do qual os países dominantes definem a cultura que rege esse mercado de uma maneira hierarquizada, de cima-para-baixo. Boaventura de Sousa Santos (1997) classifica como globalização hegemônica esse tipo de prática que se constitui na relação entre o localismo globalizado e globalismo localizado.

Entende-se o localismo globalizado como fenômeno no qual um caso local tem alcance mundial e se torna referência, já o globalismo localizado consiste em práticas transnacionais que reestruturam especificidades locais de modo exótico para responder, de maneira atrativa, uma demanda do mercado global.

Santos (1997) apresenta a globalização fora da relação econômica, sensível às dimensões sociais, políticas e culturais, expondo diferentes fenômenos de globalização, o autor também o entende como um determinado localismo bem sucedido, projetado em extensão global.

A globalização é o processo pelo qual determinada condição ou entidade local estende a sua influência a todo o globo e, ao fazê-lo, desenvolve a capacidade de designar como local outra condição social ou entidade rival (Santos, 1997, p. 14).

Na medida em que amplia a cultura dos países de referência da animação situados, de modo esquemático, no norte global⁴¹, particulariza-se a cultura do hemisfério sul, agindo com uma lógica de regulação. Há uma relação hierárquica em que o padrão determinado pelo localismo globalizado é visto como uma referência universal.

Pode-se verificar essa relação nas coproduções brasileiras realizadas atualmente, estas são geralmente desenvolvidas com países do norte, tais como Estados Unidos e Canadá, e são realizadas com a intenção de fazer o produto nacional alcançar os principais mercados mundiais⁴². Além disso, o intuito é também encontrar parceiros para contribuir nas despesas de produção, pois as séries animadas são produtos muito caros e precisam que seus custos sejam amortizados com vendas para diversas nações, como afirma Silvio Da-Rin, diretor-geral da TV Brasil, no Anima Fórum, em 2010.

[...] nós sabemos perfeitamente que animação não se resolve no mercado nacional. Ela necessariamente precisa viajar, precisa procurar parceiros internacionais. Os projetos já precisam nascer, portanto, com essa vocação internacional (Anima Mundi, 2010, p. 17).

Verifica-se o alinhamento dessas produções nacionais com conceitos determinados pelo localismo globalizado, ao se observar a fala dos realizadores brasileiros quando se expressam sobre as coproduções internacionais. Kiki Mistrorigo, idealizador da série *Peixonauta*, quando perguntado sobre o que é realmente brasileiro nas séries coproduzidas no Anima Fórum 2009, diz:

‘Não temos uma preocupação ufanista. Automaticamente fazemos algo com uma linguagem universal’. Tiago Mello da empresa Mixer Films, que está à frente da série *Escola para Cachorro*, na mesma mesa de debate complementa “a animação como negócio só tem sentido se vendermos os nossos produtos para o mundo inteiro” (Anima Mundi, 2009, p. 29).

O conceito universal que aparece frequentemente nas falas dos gestores da animação no Brasil internaliza a retórica que mantém assimetrias herdadas do passado histórico. O ideal de universalidade refere-se a representações hegemônicas, eurocêntricas que forjam as subjetividades contemporâneas.

⁴¹ A polaridade “norte-sul”, por exemplo, descreve a divisão do mundo entre ricos e pobres, [...]. No entanto, tal polaridade pode ser enganosa, não apenas porque alguns países ricos (como a Austrália) estão no sul, mas também devido à atual “terceiro-mundialização” de um Segundo Mundo cada vez mais dependente do Ocidente. [...]. Todos esses termos, assim como o termo “Terceiro Mundo” são úteis apenas de um modo esquemático; é preciso vê-los como provisórios, com poder de explicação parcial (Shohat & Stam, 2006, p. 58).

⁴² Entre os principais mercados produtores e consumidores de animação estão: Estados Unidos da América, Canadá, Japão, China, França, Inglaterra, Coreia do Sul e Alemanha (Nyko & Zendron, 2019, p. 11).

[...], não se trata, na verdade, de um ataque à Europa ou aos europeus, e sim ao eurocentrismo, ou seja, à tentativa de reduzir a diversidade cultural a apenas uma perspectiva paradigmática que vê a Europa como a origem única dos significados, como o centro de gravidade do mundo, como “realidade” ontológica em comparação com a sombra do resto do planeta (Shohat & Stam, 2006, p. 20).

Então, essa visão normalizadora simbolizada pela palavra universal traz, através dos meios de comunicação, um pensamento eurocêntrico que se propõe a representar o mundo, ainda que este seja multicultural (Shohat & Stam, 2006). A submissão ao regime único “universal” de verdade e poder, manifesta-se através de conformidade aos controles abstratos e indiretos estabelecidos através da aliança do capital estrangeiro com as elites locais (Shohat & Stam, 2006). Tamanho aparelho institucional discursivo impede a interferência nas relações de poder que o multiculturalismo pode provocar.

As coproduções são constituídas por mediações realizadas pelas corporações transnacionais no produto cultural local. Como afirmam Ella Shohat e Robert Stam: “O problema não está na troca, mas nos termos desiguais em que ela é realizada” (Shohat & Stam, 2006, p. 64).

O resultado, muitas vezes, é uma produção em que a diversidade é comportada, que remete há um pluralismo liberal administrado pelas corporações transnacionais. A verdadeira questão é: como trazer a tona hábitos não europeus, transformando em multiculturais as obras seriadas brasileiras, produzindo séries realmente híbridas⁴³, que reconheçam as identidades afro-diaspóricas e dos povos indígenas na sua diversidade?

O equilíbrio dessa balança passa pela reconceitualização dessas obras em formas multiculturais, assim como Boaventura de Sousa Santos sugeriu para os direitos humanos (Santos, 1997), pois a ideia de universal faz as estruturas operarem como localismo globalizado, que opera com o sentido de uma divisão abissal, na qual a zona colonial⁴⁴ continua com seus conhecimentos não emancipados, regulados por um sistema hegemônico que determina o que é válido e não válido.

Pensando em questões constitutivas da animação, mais do que se prender ao movimento, são as concepções formalistas, a visualidade das personagens e a construção de sentido através das narrativas que apresentarão as novas perspectivas. É a combinação desses elementos que definem o discurso,

⁴³ “O hibridismo é dinâmico, móvel, uma constelação instável de discursos, mais do que uma síntese ou fórmula” (Shohat & Stam, 2006, p. 80).

⁴⁴ Aqui, o colonial é uma metáfora daqueles que entendem as suas experiências de vida como ocorrendo do outro lado da linha e se rebelam contra isso (Santos, 2007, p. 12).

formando representações que atravessam o design, e é nesse ponto que se pode determinar a construção de uma igualdade imagética.

Entender a animação como prática social é importante, pois leva a compreender que as obras são construídas no mundo social e operadas por forças que se relacionam e se estruturam a partir das ações realizadas por uma variedade de indivíduos (Ribeiro, 2018).

Portanto acreditamos que para um bom entendimento do desenho animado ou animação, não podemos partir da análise do objeto, ou do filme, isoladamente, como se fossem coisas apartadas do mundo, entidades puras, estanques ou imutáveis, mas sim estudando suas relações com os fatores sociais existentes quando de sua criação e fruição (Ribeiro, 2018, p. 19).

A realidade sensível atualmente posta pela animação comercial brasileira faz lembrar cotidianamente que aquele objeto/figura não se assemelha à maior parte da sociedade brasileira, dificultando a construção de uma emoção e empatia pelo público com aquelas formas/personagens que nunca são representadas como protagonistas. Essa precariedade dificulta a semiose⁴⁵, pois o processo mediatizado da percepção não encontra referente para se relacionar, o que atrapalha a interpretação devido à ausência ou a baixa representatividade.

Assim, a aviltante representação das personagens negras se apresenta na assimetria proveniente da estrutura formal dos elementos imagéticos, parte de uma composição de forma que, quando é comparada a uma imagem coerente da sociedade brasileira, apresenta-se insuficiente. Assim, conteúdos que tais elementos podem, intrinsecamente, trazer, são excluídos. Essa sintaxe⁴⁶ dominante define as leis do campo que determina que certas personagens estão fora do conceito de boa forma⁴⁷.

Aquilo que os designers denominam boa-forma é, na verdade, uma forma de acordo com o contexto geral em que ela existe, submetida às leis do campo onde se estrutura, ou como nós a percebemos (Cipiniuk, 2008, p. 195 apud Braidă & Nojima, 2014, p. 61).

⁴⁵ De acordo com Morris (1976, p.13), "semiose" é o nome que se dá ao processo pelo qual algo funciona como signo (Morris, 1976, p. 13 apud Braidă & Nojima, 2014, p. 32). Morris, Chales William. Fundamentos da teoria dos signos. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, 1976.

⁴⁶ [...] a sintaxe inclui tanto a análise da construção técnica do produto quanto a análise de detalhes visuais como juntas, aberturas, orifícios, superposições, texturas, desenhos e cores (Niyemeyer, 2003, p. 46 apud Braidă & Nojima, 2014, p. 50). Niemeyer, Lucy. Elementos de semiótica aplicados ao design. Rio de Janeiro: 2AB, 2003.

⁴⁷ Assim, aquilo que os designers denominam boa forma é, na verdade, uma forma de acordo como contexto geral em que ela existe, submetida as leis do campo onde se estrutura, ou como nós a percebemos (Coelho, 2008, p. 195).

Essa ação se manifesta como um controle arbitrário, pois impõe um significado que impacta a significação realizada pelo espectador. A discursão ocorre na dimensão semântica do design, há uma necessidade clara de relação de significado de valores não hegemônicos, tais como os afroreferenciados, com a expressão da sintaxe de um desenho animado para ampliar as características extrínsecas, que se referem a aspectos afetivos e simbólicos, a fim de um bem estar social.

A interdependência entre a percepção sensorial, a simbologia e a prática das animações ao minimizar a função estética negra, faz com que a identidade, que se apresenta como um elo de afeto com a “figura representada” (Coelho, 2008) tenha sua função prática impedida de ser vivenciada.

Lembramos que a animação é uma comunicação intencionada e a conotação trazida na ausência de grupos sociais marca como a sociedade recebe os que são poucos representados, a movimentação da animação como imagem gráfica⁴⁸, assim como o filme de ação ao vivo, reitera o discurso excludente, pois, sempre que é vista, remete ao tempo presente e faz reviver aquela ação que exclui.

4.1

Uma possibilidade imagética de uma animação negra

Foram fundadores da identidade nacional e transformaram a língua, o paladar, o olfato. Mas foram esquecidos quando construíram e criaram os períodos de inegável riqueza do País, caracterizando-se, então, a exclusão com que são tratados, quando lhes foi negada até mesmo a possibilidade de contarem sua própria história (Araújo, 2005, p. 14-15).

No período silencioso do cinema brasileiro (1898 – 1929), negros e negras aparecem pouco representados nos registros documentais do início do século XX e, com o aperfeiçoamento da linguagem cinematográfica no país, paulatinamente, vão se excluindo as suas imagens da tela (De, 2005). Sendo assim, sua figura no cinema vai da exclusão ao estereótipo, que se constrói na denominada segunda fase do cinema, categorizada por Orlando Senna a partir da representação do negro, denominado de “cinema mulato”⁴⁹, que ocorreu a

⁴⁸ Twyman (1979) define o termo “gráfico” como aquilo que é desenhado ou feito visível em resposta a decisões conscientes (Aragão, 2006, p. 61). Então, fotografias, desenhos, ilustrações, independente do modo como foram produzidas – a mão, capturada por uma máquina ou gerada pelo computador – serão consideradas gráficas, mesmo que se movimentem. Por isso, os filmes de animação são considerados gráficos (Aragão, 2006, p. 62).

⁴⁹ A segunda fase, do “cinema mulato”, ocorreu após a Revolução de 30. Foi influenciada pela emergência dos novos paradigmas sobre a mestiçagem postas pelo livro de Gilberto Freyre, *Casa*

partir da década 1930 (De, 2005). Esse cinema criava valores generalizados que colocavam o sujeito negro como infantil, cômico e irracional em filmes que valorizavam uma suposta “democracia racial brasileira”. Porém, as tensões, as assimetrias e as lutas com relação às representações eram travadas no interior das produções, exemplo disso era a relação entre Oscarito e Grande Otelo⁵⁰.

Otelo sempre se queixou do fato de, em alguns filmes da dupla, seu nome vir depois do de Oscarito. Queixava-se do salário menor e do status subordinado dos seus personagens em relação aos do parceiro branco, segundo ele uma forma de racismo (De, 2005, p. 30).

Os atores negros e atrizes negras eram destinados a papéis secundários, estereotipados, com personagens sem origem familiar, verifica-se isso na trajetória da atriz Ruth de Souza⁵¹, que, apesar de ter grande formação e reconhecimento, nunca protagonizou nenhum filme na Companhia Cinematográfica Vera Cruz, limitando-se apenas a papéis “de criada solteirona, agregada e empregada da casa” (De, 2005, p. 38).

Desde a metade do século XX, há um esforço de parte da sociedade de desconstrução da imagem pejorativa de negras e negros, provocando revisões do imaginário moldado no período colonial (Ricco, 2016). Um marco indicador dessa mudança foi a produção do filme de Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 Graus*, no qual apresenta o cinema como instrumento de reflexão, distanciando-se do entretenimento fácil colocado pelas chanchadas da Atlântida e dos melodramas da Vera Cruz. Porém, quanto à tematização do racismo, ainda avança pouco (De, 2005).

Reconhecido pela crítica como embrião do movimento cinemanovista, o filme de Nelson Pereira inaugura o cinema brasileiro moderno⁵² através de um painel sócio-étnico da cidade em questão. Na continuação, o Cinema Novo

Grande & Senzala, publicado em 1933. Seu ápice deu-se principalmente com os dramalhões e as chanchadas produzidas pela Atlântida (De, 2005, p. 77-78).

⁵⁰ Os filmes do período das chanchadas divulgavam certa versão edulcorada da chamada “democracia racial”, que parecia se cristalizar na dupla formada por Grande Otelo e Oscarito, que ora se ajudavam mutuamente, ora zombavam-se entre si, para no fim terminarem como velhos e bons amigos. Tudo se passava, portanto, como se não houvesse preconceito racial. As personagens de Grande Otelo na chanchada caíam como luva para a construção de uma imagem cinematográfica do negro engraçado, malandro, mas também obediente, diversa da ideia de revolta com que aparece em *Também somos irmãos*, do chamado realismo carioca, ou de maldade, como acontecia nos filmes da década de 1920, interpretados por outros artistas negros (Hirano, 2013, p. 102).

⁵¹ Ruth Pinto de Souza (Rio de Janeiro, 1921 – Rio de Janeiro, 2019). Atriz. Pioneira no teatro, cinema e televisão, é a primeira artista negra a conquistar projeção na dramaturgia brasileira. Em sua longa trajetória, de repercussão internacional, contraria as construções estereotipadas de personagens negros. Com consciência política, cria gestuais e universos próprios para as mulheres que representa (Enciclopédia Itaú Cultural, 2019, n. p).

⁵² [...] sua vigência no período que abrange do final dos anos 1950 a meados dos anos 1980, o qual, dentro mesmo de suas rupturas, mostra sua unidade, em termos da problemática estética e da formação correlata de um campo de debate político (Xavier, 2001, p. 7-8).

instaura um outro tratamento relacionado às questões negras que evita o exotismo e a indiferença. Essa nova mentalidade permitiu uma maior inserção desses atores, porém, até esse momento, somente vemos filmes de assunto negro realizados por diretores brancos. A pesquisadora Janaína Oliveira entende que o foco do cinemanovista não era o combate as representações racistas, mas um interesse em retratar a realidade brasileira. Em suas palavras, “Cinema Novo não trata a cultura negra no âmbito da diversidade de suas manifestações, mas em alegorias que resumem tal diversidade à imagem de uma única cultura homogênea” (Oliveira, 2016, p. 1).

Apenas a partir do momento em que atores e atrizes negros passam a dirigir os filmes, na década de 1970, é que a ruptura com tal prática é realmente provocada, um dos expoentes da mudança foi o ator Zózimo Bulbul⁵³, que, em 1970, dirigiu o filme *O olho da alma*. Outra referência é Adélia Sampaio⁵⁴, primeira mulher negra a fazer um filme de ficção na década de 1980. Os filmes de diretores negros e negras refletem a história e a cultura negra fundamentada no ativismo que dialogava com acontecimentos de outras partes do mundo, como os movimentos civis norte-americanos e as lutas de independência do continente africano.

Há um crescimento da produção de filmes por diretores negros e negras nas décadas seguintes. A partir do final dos anos de 1990, os movimentos sociais negros aumentam as demandas e as lutas, também no campo simbólico, abrindo espaços para esses profissionais entrarem na cena artístico-cultural do período.

A percepção da imagem depreciativa do negro na tela fez, em 2000, um conjunto de jovens estudantes da Universidade de São Paulo propor um debate no 11º Festival Internacional de Curtas de São Paulo e realizar uma mostra de diversidade negra chamada de Dogma Feijoadá. Na abertura da exibição, tornaram público um manifesto inspirado no Dogma-95, declaração realizada por cineastas europeus que defendiam uma produção cinematográfica mais realista e menos comercial (Carvalho, 2018). O manifesto brasileiro, *Gênese do Cinema Negro Brasileiro*, foi escrito pelo então estudante de cinema Jeferson De e propõe sete preceitos para o cinema negro.

⁵³ Atualmente reconhecido como o pai do Cinema Negro brasileiro, Zózimo Bulbul construiu sua produção cinematográfica vinculada à militância e ao compromisso com a população negra. Foi o primeiro modelo negro a assinar uma grife de alta-costura e trabalhou, até novembro de 2012, em seu segundo longa-metragem, que não chegou a concluir (Souza, 2020, p. 180).

⁵⁴ Sampaio dirigiu, em 1984, *Amor maldito*, seu primeiro longa-metragem, que é considerado o primeiro filme lésbico do cinema nacional brasileiro (Souza, 2020, p. 174).

1. O filme tem de ser dirigido por realizador negro brasileiro; 2. O protagonista deve ser negro; 3. A temática do filme tem de estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4. O filme tem de ter um cronograma exequível. 5. Filmes-urgentes; 6. Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; 7. O roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro (Dogma..., 2000).

Como o manifesto, cria-se uma agenda mínima que permitiu um pensamento sobre o cinema negro brasileiro. Logo na sequência, em 2001, em Pernambuco, no 5º Festival de Cinema de Recife, foi realizado o Manifesto do Recife, que teve uma característica mais política, foi criado por realizadores negros e negras e exigia a participação de afro-brasileiros em outra área da produção cinematográfica, tais como novelas e publicidade, além de reivindicar um fundo de incentivos para a produção audiovisual multirracial (Carvalho, 2018). Ambos os manifestos foram fundamentais para o pensamento do cinema negro contemporâneo.

Cinema Negro é um conceito cunhado na luta diária de combate ao racismo, ao preconceito e toda e qualquer discriminação. É, pois, um conceito corporificado pela militância negra que se finca no território e na territorialidade e nos orienta que é possível transcender da porteira para dentro (Souza, 2020, p. 178-179).

A nova geração de cineastas negros do século XXI, parte dessa premissa colocada por essas reflexões e propõe uma variedade de representações da imagem de sujeitos negros e negras no intuito de alcançar essa produção multirracial. Nessas primeiras décadas do novo milênio, aumenta o número de desses produtores na criação audiovisual brasileira, principalmente mulheres. O pensar de narrativas para além da reconstrução da memória, mas como processo ativo de significações é determinante para produção de sentido. Tais produções estão em sintonia com as pautas contemporâneas da luta antirracista no país, recriando o elo da diáspora negra com a África (Oliveira, 2016).

Nesse contexto, observa-se um aumento dos festivais de cinema com temática negra, que têm sua origem na década de 1990, eventos feitos com intuito dar visibilidade às produções do cinema realizado por produtores negros e negras, uma das referências é o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe, criado pelo ator e diretor Zózimo Bulbul, que, desde 2008, vem possibilitando a formação de público para essas obras. Zózimo foi um dos responsáveis pela revitalização do cinema negro no país, contexto em que cria o Centro Afrocarioca de Cinema, que promove encontros cinematográficos (Oliveira, 2016).

Com o crescimento desses festivais, começa a se tornar visível uma produção negra de animação, que, mesmo pequena, faz-se presente em diversos festivais pelo Brasil e pelo mundo.



Imagem 10 – Animação *stop motion* *Òrun Àiyé*, direção de Cintia Maria e Jamile Coelho - 2016

Observando as produções de animação exibidas nas sessões infantis, que iniciam no Encontro de Cinema Negro a partir de 2016, verifica-se uma diversidade de técnicas que vai do 2D ao *stop*. Do período de 2016 a 2019, 48% das obras da sessão são constituídas de alguma técnica de animação, das quais 54% são dirigidas por mulheres, os filmes estão distribuídos por quatro estados brasileiros (São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco).

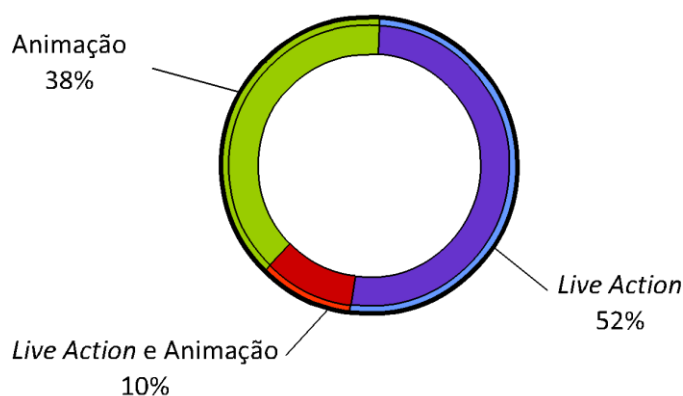


Gráfico 06 – Técnica dos filmes exibidos na mostra infantil no Encontro de Cinema Negro no período de 2016 a 2019

Os dados aqui expostos poderão ser mais bem compreendidos a partir da análise de entrevistas realizadas para elaboração desta tese, apresentada no próximo item deste capítulo.

Trabalho infantil, seca no sertão, história do povo negro na América são alguns dos assuntos abordados nas obras de animação negra. Apesar da diversidade, veem-se pontos em comum nas narrativas e vivências que

atravessam a população negra. Partindo das premissas expostas pelas reflexões sobre o que é cinema negro, pode-se pensar a produção de animação negra a partir de três bases: dos realizadores negros e negras (autoria), das personagens negras e da narrativa afro-referenciada. Essas animações têm como fundamento a presença de sujeitos negros de África e da diáspora negra nas produções culturais realizadas na técnica de animação, subvertendo o projeto estrutural, narrativo e historicizado apresentado até então.

Há uma busca para um referencial próprio, com construções que questionam o referencial universal das produções hegemônicas ao demonstrar outras possibilidades, que, de forma crítica, apresentam outras realidades. Reconhece que o conhecimento e a produção dessas minorias políticas têm experiências importantes que devem ser consideradas, passando a ocupar espaços e produzindo seus próprios discursos. Através do empoderamento estético (Ricco, 2016), afronta os padrões embranquecidos da cinematográfica brasileira.

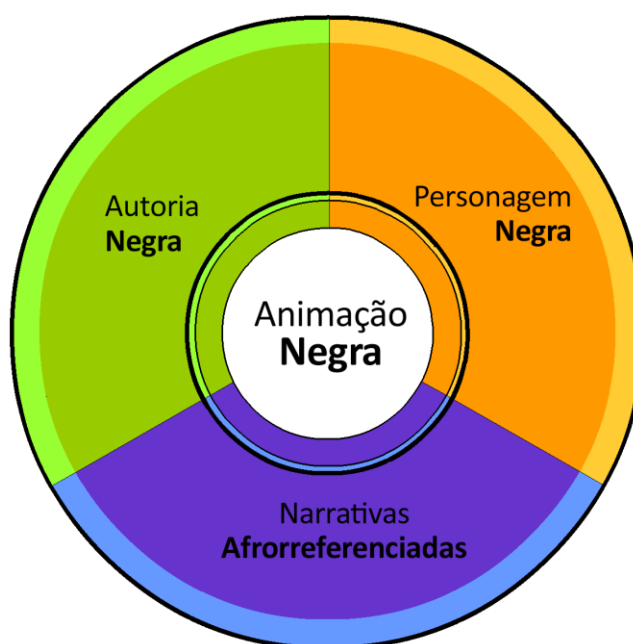


Gráfico 07 – Síntese do conceito “Animação Negra”

Um novo olhar é forçado por essas obras, pois realizam uma produção artística mais experimental, exploram o subjetivo, o imaginário, modificando percepções da realidade. O pertencimento é peça fundamental nas escolhas midiáticas, porque parte de concepções intuitivas e afetivas que têm no processo

de ruptura uma ideia de vanguarda. Propõem uma concepção futurista⁵⁵ que se desliga da concepção europeia através do imaginário afro, não seguindo a mimética estabelecida e propondo uma invenção voltada para dentro, buscando uma renovação estética e outras lógicas narrativas.

Há uma grande capacidade dessas produções em pensar o futuro a partir do passado ancestral, porém esse pensamento encontra controvérsia no seu conceito. Uma das dissidências ao pensar o que pode ser nomeado como cinema negro, é a indispensabilidade de uma autoria negra. Ou ainda, se o fato de termos uma direção negra é requisito suficiente para se atribuir o título, independentemente de personagem ou narrativa. O que se entende neste texto não é uma conceituação essencialista, mas uma posição estética-política no sentido de entender que não há possibilidade de uma estética multirracial sem a presença de negros e negras como sujeitos da representação, da autorrepresentação e da afirmação identitária.

Apesar do seu caráter polissêmico, concebe-se a animação negra como uma arte que colide com o racismo, por estar fundamentada nos pilares de autoria negra, personagens negras e narrativas afrorreferenciadas, ampliando, assim, o direito à fala daqueles que só ouvem.

4.1.1 Animação negra pelo olhar dos realizadores

A fim de ampliar a percepção sobre a animação negra, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com realizadores e realizadoras negras de animação que tiveram seus filmes exibidos no Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul e nas emissoras de TV públicas brasileiras, durante o mês de junho de 2020. Devido à pandemia do novo coronavírus, foi decidido que as entrevistas seriam realizadas por meio de serviço de conferência remota, pela plataforma Zoom.

A elaboração do roteiro de perguntas para as entrevistas motivou o pesquisador a participar do edital “Cultura Presente nas Redes”, realizado pela Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro, que visava a selecionar e proporcionar atividades culturais via internet, no intuito de

⁵⁵ A escritora e artista Grada Kilomba afirma que há uma construção de discurso forte futurista, criado pelos grupos marginalizados. “Futurista por estar muito à frente do presente. Todos os grupos marginais estão sempre muito à frente. Se olharmos para trás e observarmos os discursos feminista, *queer* e negro, veremos que eles começaram há cinquenta anos e, mesmo agora, ainda soam futuristas e se cruzam com muitos outros movimentos mais recentes, como o *critical whiteness*, que está desmitificando e desmontando o que é branquitude. São discursos calcados no presente, mas que têm uma visão para além dele (Ferreira, 2016, n. p.).

apoiar artistas fluminenses que tiveram suas atividades afetadas pelas medidas de isolamento social. A proposta inscrita e selecionada foi um projeto baseado no roteiro de entrevistas da pesquisa, chamado “O que é animação negra? Personagem, autoria e narrativa da diáspora”. Ao formatar o programa, houve a necessidade de aumentar o número de entrevistados, de um para quatro.

Série de entrevistas, “O QUE É ANIMAÇÃO NEGRA? PERSONAGEM, AUTORIA E NARRATIVA DA DIÁSPORA”, apresenta a prática social do cinema de animação brasileiro do ponto de vista dos produtores/as negros/as. O intuito é lançar luz sobre essas produções e entender a produção de sentido existente uma animação negra no contexto atual. Estará dividida em 4 entrevistas de 8 minutos, lançadas semanalmente durante o mês de julho (Resumo do programa enviado ao edital Cultura Presente nas Redes).

Os participantes das entrevistas são realizadores e realizadoras que produziram curtas e séries animados em período recente. São realizadores que tiveram algumas de suas obras exibidas no Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul ou em emissoras de TV públicas, como a TV Brasil. A amostra apresenta pontos de vistas diversos, pois há uma pluralidade de localidade, gênero e papéis no desenvolvimento das produções. Os entrevistados foram: Kalor Pacheco, roteirista pernambucana e idealizadora da série *Bia Desenha*⁵⁶; Jamile Coelho, diretora baiana do curta “*Òrun Àiyé*”⁵⁷; Jefferson Batista, diretor pernambucano do curta *Quando a chuva vem?*⁵⁸ e Valu Vasconcelos, diretor carioca da série *Jarau*⁵⁹.

⁵⁶ Bia, de 5 anos, e Raul, de 6, são primos. Os dois moram em casas ao redor do mesmo quintal, numa periferia da região metropolitana do Recife. A grande aventura da vida deles acontece quando se encontram depois da aula para brincar e desenhar. A série estimula a comunicação e o afeto em uma família pouco convencional, investigando os temas que passam pela cabeça das crianças enquanto elas se expressam com letras, traços e cores (EBC, [201-], s.d.).

⁵⁷ O vovô Bira narra como os deuses africanos Olodumaré, Orunmilá, Oduduwa, Oxalá, Nanã e Exú interagem na descoberta dos mistérios do universo (Coelho & Maria, 2020).

⁵⁸ A seca que assolou o Nordeste do Brasil entre os anos de 1979 e 1985 marcou para sempre a vida da população sertaneja do estado de Pernambuco. Em meio ao quadro de pobreza e abandono, uma criança crescia sem ver ou sentir a chuva (Festival do Rio, 2019).

⁵⁹ A trama de *Jarau* revela a história de cinco jovens: Guiga, Ducho, Rudá, Perruge e Manão. Eles libertam acidentalmente a vilã Taniaguá, uma bruxa das terras mouras que fora aprisionada há centenas de anos pelos deuses guaranis. Ao soltar Taniaguá, os jovens rompem seu cristal do poder que se divide em pedaços. Essas partes acabam encrustadas no peito de cada um deles. Esses cristais concedem poderes espetaculares (TV Brasil, 2014).



Imagem 11 – *Bia Desenha* (EP. 7), direção de Neco Tabosa e roteiro Kalor Pacheco



Imagem 12 – *Orun Aiye*, direção de Cintia Maria e Jamile Coelho, roteiro Thyago Bezerra



Imagem 13 – *Jarau* (EP. 3), direção Valu Vasconcelos e roteiro Flávio Reis



Imagem 14 – *Quando a chuva vem?*, direção e roteiro: Jefferson Batista

As entrevistas foram iniciadas com a abordagem da trajetória desses realizadores no audiovisual. Um dado que aparece constantemente nas falas é a dificuldade de acesso à formação, apesar de todos terem passado pela universidade, o que foi determinante para ampliarem o conhecimento, tiveram que completar seu conhecimento em animação fora dela.

Eu lembro que os primeiros filmes em *stop motion* que eu vi foi *Fugas das Galinhas*, e aí eu fissurei naquilo. Cara, é isso que eu quero fazer, sabe, e aí, justamente neste pensamento me filiei na faculdade de cinema, aqui na UFBA. Na verdade é um Bacharelado interdisciplinar em arte com concentração em cinema. Por ser uma faculdade muito aberta ela não me deu a dimensão em animação tão forte, então a gente acabou precisando fazer formação, eu lembro a gente na época da faculdade, tinha montado um coletivo com sete pessoas, a gente tentava fazer experimentos em animação, *stop motion* que era o carro chefe, e ainda é, até hoje. (fala de Jamile Coelho na entrevista à pesquisa).

A dificuldade de acesso aos meios de produção e ensino aparecem recorrentemente nas conversas. Na sua fala, Jeferson demonstra a desigualdade regional existente no país, expressa que, na localidade onde mora, Carpina, interior de Pernambuco, parecia algo impossível realizar um filme de animação.

Não tinha muita gente com experiência onde eu moro, que é no interior, que poucas pessoas trabalham com animação. Na verdade trabalham com audiovisual, assim com *live action*. Com animação sou um dos poucos, uma galera muito estudando, mas que ainda não fez seu primeiro filme ou participou de algum. [...]. É um filme de animação em *stop motion*, a gente rodou em festivais e ganhou alguns prêmios também, aí eu conheci mais pessoas da animação, isso despertou também nas pessoas daqui da região, o interesse pela animação. Começar animar, pois eles perceberam que era

possível, assim, antes era uma coisa impossível (fala de Jeferson Batista na entrevista à pesquisa).

Além do acesso ao nível superior como instrumento necessário para alcançar o conhecimento sobre animação e arte, outro ponto decisivo para eles foram as políticas públicas direcionadas ao audiovisual em diferentes esferas de governo. A maioria contou com políticas públicas para viabilizarem suas primeiras obras. Esses realizadores apresentam um trabalho orgânico, no sentido de buscar narrativas e estéticas que atravessam o seu cotidiano, levam um mundo já existente, que vivenciam, para tela. Seus personagens, geralmente, são inspirados nessas subpopulações que são marginalizadas pela mídia convencional. São primos, pais, mães, vizinhos, referências que fazem parte das lembranças vividas, esses desenhos se dispõem a apresentar outros tipos de famílias, de arquétipos sociais, valorizando o lugar da margem.

A brincadeira mesmo como uma coisa séria né, como momento de superar frustrações. Porque se um dia Bia e Raul voltam da escola quando falta energia elétrica, logo eles estão gastando água pra brincar na lama para fazer argila. Tem esses pequenos detalhes que tiram de um lugar comum, onde a periferia é vista como lugar infértil como lugar da mazela e eu que sempre trabalhei na minha produção audiovisual, falar desses problemas, desse recorte social, gênero e de raça, trabalhar Bia Desenha como universo possível em que esses detalhes, apesar de aparentemente ser um empecilho no primeiro momento, a fantasia e a viagem das crianças leva para outro lugar, então são várias dificuldades que são superadas (Fala de Kalor Pacheco na entrevista à pesquisa).

As obras sensibilizam o público, pois, segundo os realizadores, representam parte da sociedade que sente a necessidade de se ver, permitindo serem protagonistas através de personagens que se parecem com eles, trazendo novas vivências para todas as crianças através das experiências diversas provocadas por outros pontos de vistas, contribuindo, assim, para que os pequenos e as pequenas percorram caminhos narrativos e possam se sensibilizar com a diferença, influenciam ainda na possibilidade de se formarem adultos menos racistas e mais tolerantes.

Ao abordarem temas atuais da sociedade, como a existência de diversas configurações de famílias ou ressignificação de personagens e mitos, essas obras questionam modelos e fortalecem aqueles que nunca têm voz.

E as crianças também, eu lembro que a gente passou no Fan de Todos, eles mandaram uns vídeos para gente de uma sala lotada com quase 900 crianças de escolas assistindo o filme e quando acabou o filme começa a tocar o batidão de Orixás, de Carlinhos (Brown). Os guris tudo dançando um funkizão, eu achei isso incrível. É muito, muito legal!

Teve uma criança do Candomblé que falou assim, agora posso dizer para os meus coleguinhas que Exu é herói e não o diabo. Sabe, isso é muito legal, velho! (Fala de Jamile Coelho na entrevista à pesquisa).

Apesar da produção pulsante, os realizadores negros e negras encontram dificuldades na produção e distribuição de seus filmes, geralmente circulam em mostras, cineclubes e festivais. Afirmam que essas obras não conseguem alcançar o *mainstream* ou chegar aos principais canais de animação. Porém, a despeito de toda dificuldade, conseguem acessar as redes de TV Públicas e as reconhecem como parceiras quando se tratam de exibição de seus produtos, destacam que é um lugar da diversidade. Reconhecem o vídeo por demanda como uma possibilidade de distribuição, porém ainda não concreta, acreditam que plataformas de compartilhamentos de vídeos, como o Youtube, são mais livres para divulgarem seus conteúdos, porque não têm uma seleção prévia. Devido à experiência da distribuição *underground*⁶⁰, esses realizadores têm dificuldade de constituírem modelos de negócios sustentáveis. Reconhecem que as suas trajetórias foram feitas de maneira não convencional, como afirma Valu Vasconcelos: “Quanto eu cheguei no mercado eu não entrei no mercado formalmente, eu entrei pela porta dos fundos literalmente. Eu não era um cara que busquei trabalho na Rede Globo, eu não era um cara que tinha um padrinho”. Esses profissionais tiveram que dominar praticamente toda a produção para viabilizarem suas obras, pois, pela lógica racista da sociedade, não estariam no lugar de criadores.

Eu acabei sendo algo que talvez a sociedade não deixasse ser, se eu fosse pedir permissão, de verdade! Nos meios empresariais que eu estou hoje, nos festivais que eu ando hoje, literalmente eu sou único negro às vezes na cidade, na cidade. Tem aeroporto que eu ando, que velho!, eu sou o único cara, eu pareço o Will Smith, eu sou a “lenda” no deserto de pessoas brancas. Ou seja, teoricamente eu não devia nem estar ali, na cabeça de algumas pessoas (Fala de Valu Vasconcelos na entrevista à pesquisa).

Observa-se que esses profissionais acionam recursos públicos de baixo orçamento, têm dificuldades de alcançar os principais mercados e precisam se

⁶⁰ O *underground*, por outro lado, segue um conjunto de princípios de confecção de produto que requer um repertório mais delimitado para o consumo. Os produtos “subterrâneos” possuem uma organização de produção e circulação particulares e se firmam, quase invariavelmente, a partir da negação do seu “outro” (o *mainstream*). Trata-se de um posicionamento valorativo oposicional no qual o positivo corresponde a uma partilha segmentada, que se contrapõe ao amplo consumo. Um produto *underground* é quase sempre definido como “obra autêntica”, “longe do esquemão”, “produto não-comercial”. Sua circulação está associada a pequenos fanzines, divulgação alternativa, gravadoras independentes etc. e o agenciamento plástico das canções seguem princípios diferentes dos padrões do *mainstream*. Essa relativa proximidade entre condições de produção e reconhecimento implica um processo de circulação que privilegia o consumo segmentado (Filho & Júnior, 2006, p. 9).

superar para se formarem na área, já que os curso relacionados à animação são caros. Reconhecem que o mercado é hostil a eles, mas acreditam que, coletivamente e por pressão, conseguiram lutar por mais espaços. Ao se aquilombarem,⁶¹ eles se fortalecem, pois são seus pares que servem de espelhos para se verem potentes e acreditarem que podem ser maiores.

4.1.2

Infância negra: outras populações infantis.

O valor atribuído à criança no Brasil depende de sua racialidade, classe e grupo social ao qual pertence, o que pode ser verificado pelo tratamento diferenciado dado pelas instituições e por parte da sociedade mais abastadas aos diferentes grupos de crianças. O conceito de infância moderno, difundido a partir da família da classe média (Ariès, 1986) não reconhece as distinções que aparecem nas populações infantis, pois são construídas social e historicamente (Kramer, 2000).

Além disso, a violação de direitos de grupos sociais também se estende às crianças, muitas vezes encontradas dentro de uma não infância, aquela em que se permite a mendicância, o trabalho infantil, o encarceramento, a pobreza e até a morte. Parte da sociedade não vê esses grupos como cidadãos, pois estão marcados pela desigualdade e pela injustiça e, dependendo da situação, é permitido exercer opressão e violência. São tantos: Marcos Vinícius⁶², Ágatha⁶³, João Pedro⁶⁴... crianças que tiveram a infância interrompida, exatamente por não sua humanidade reconhecida.

'Foi um erro da polícia. Como eles não viram o uniforme escolar? Uma mochila abóbora? Eles viram meu filho e mesmo assim atiraram', lamenta José Gerson da Silva, pai do adolescente Marcos Vinicius da Silva, morto após ser baleado na barriga no Complexo da Maré, na Zona Norte do Rio (Calado, 2018).

A condenação de não serem vistas como crianças pelo Estado e por parte da sociedade faz com que a população infantil, principalmente a negra, tenha seu direito de crescer ameaçado. A desigualdade infantil é atravessada pela racialização de pequenos e

⁶¹ "Aquilombar-se" tem se tornado um termo popular entre grupos negros engajados na ideia de resistência da cultura negra brasileira. Para esses grupos, "quilombo" é uma importante tecnologia social de resistência que promove o "estar junto" para ampliar e potencializar saberes, cultura, identidade e histórias ancestrais. Aquilombar-se é, para os negros, um jeito de ser no mundo (Batista, 2019, p. 399).

⁶² [...] Marcos Vinícius, 14 anos, morto durante operação policial na Maré (Pimentel, 2018, n. p.).

⁶³ A menina Ágatha morreu na noite de sexta-feira (20/09/2019), com um tiro nas costas, quando estava dentro de uma kombi no Complexo do Alemão, zona norte da cidade (El País, 2019, n.p.).

⁶⁴ João Pedro, de 14 anos, morreu durante ação policial no Rio, sua família ficou horas sem saber seu paradeiro (Coelho, 2020, n.p.).

pequenas, pois essas crianças são atingidas por sobreposições de desigualdade de classe, geográfica e racial.

A escritora e artista multidisciplinar portuguesa, com ascendência são-tomense e angolana, Grada Kilomba, em entrevista à CNN (Freitas, 2020), explica que o Brasil é uma história de sucesso colonial, pois nunca passou por um processo de descolonização como ocorreram em alguns países do continente africano. Para Grada Kilomba, “a descolonização passa pela produção de alternativa de saberes e a abertura de espaços para as diversas vozes das minorias” (Ferreira, 2016, n.p.).

Nesse viés, o movimento negro tem criado uma agenda própria com vistas a romper com o racismo estruturante existente, o reconhecimento de que essas populações infantis negras, muitas vezes desconsideradas e invisibilizadas, têm o direito a cidadania, e essa consciência social, são fruto desse movimento. É importante lembrar a afirmação da educadora Nilma Lino Gomes sobre os movimentos sociais: “É sempre bom destacar que os movimentos sociais têm como intenção política atingir de forma positiva toda a sociedade e não somente os grupos sociais por eles representados” (Gomes, 2012, p. 106). A exigência de que essas crianças têm o direito de sonhar, imaginar, fantasiar e criar de acordo com as qualidades dessa fase do desenvolvimento humano, é a luta desses ativistas e de mães e pais que entenderam a importância de uma formação cultural crítica que se reconhece nas diferenças. Assim como a pedagoga Sonia Kramer diz sobre a barbárie, há uma necessidade de construir uma educação que combata a indiferença, a desumanização.

Creio que o nosso maior objetivo é construir uma educação fundada no reconhecimento do outro e suas diferenças de cultura, etnia, religião, gênero, classe social, idade. Mas isso é pouco hoje. Para alcançar este objetivo, é preciso combater a desigualdade e educar contra a barbárie, o que implica uma ética e exige uma perspectiva de formação cultural que assegure sua dimensão de experiência crítica (Kramer, 2000, p. 7).

A ausência da capacidade crítica nas obras comerciais na atualidade traz uma passividade que facilita a implementação de novos modelos *standartizados* nacionais e internacionais, por isso há uma urgência de se educar contra o racismo, pois ele está na base das desigualdades existente no país.

Mudanças na representação e nas práticas podem diversificar as formas de produção de cultura trazendo experiências de educação e socialização solidárias para crianças, jovens e adultos. Para isso, é importante reconhecer que as práticas e as experiências das populações negras no Brasil podem

apontar caminhos para a realização de uma equidade simbólica⁶⁵, que parte de um pertencimento que só é possível se todos os produtores culturais tiverem acesso aos meios de produção e à distribuição. Este texto toma a liberdade de imbricar cultura e educação durante sua argumentação, pelo fato de que é pela educação que se introjeta a lógica dos sistemas de representação criados pela cultura, pois “vemos que o educativo é eminentemente cultural e que a relação ensino/aprendizagem se constrói no campo dos valores, das representações e de diferentes lógicas” (Gomes, 2003, p. 84).

Nesse mesmo sentido, Kramer (2000) propõe:

Precisamos de escolas e espaços de educação infantil capazes de fazer diferente; precisamos mostrar na mídia outros modelos de educação e outros modos de ser criança que existem também. Espaços onde o velho sentido de eliminação do outro combinou-se de modo perverso com as novas técnicas de propaganda, persuasão e consumo. Que retomemos e aprofundemos a dimensão cidadã da ação educativa e cultural. Pela emancipação e pela solidariedade, contra a barbárie (Kramer, 2000, p. 7-8).

Por essa via, existem produtores negros que assumem a responsabilidade social de propor uma perspectiva humanizada antirracista para a infância, que reconceitualiza o consumo, como diz Canclini (2006, p. 14), “não como simples cenário de gastos inúteis e impulsos irracionais, mas como espaço que serve para pensar”. Torna-se concreta, assim, a cidadania, através do reconhecimento das diferenças, da pluralidade e da dignidade humana. Destaca-se que a imbricação entre conhecimento multicultural e cidadania possibilita que aquele seja um conhecimento produzido por todos para todos.

A formação cultural crítica através da literatura, do teatro, do cinema etc. é a possibilidade da construção da coletividade e da solidariedade e, a princípio, são esses valores que as mães e os pais buscam quando recorrem a uma produção afroreferenciada, como vemos na pesquisa realizada com os responsáveis e educadores que veremos no próximo item, na qual usa-se um paradigma de que não há hierarquias entre conhecimento, saberes e culturas. Como a intelectual Nilma Lino Gomes afirma, há um outro paradigma.

Um paradigma que não separa corporeidade, cognição, emoção, política e arte. Um paradigma que compreende que

⁶⁵ Entendendo esta como justiça, ao permitir que os significados sejam construídos a partir da valorização da herança cultural e racial de grupos marginalizados, no intuito de promover essas populações e uma diversidade de modelos para sociedade.

não há hierarquias entre conhecimentos, saberes e culturas, mas, sim, uma história de dominação, exploração, e colonização que deu origem a um processo de hierarquização de conhecimentos, culturas e povos (Gomes, 2012, p. 102).

Essas obras formadoras valorizam a experiência, indo para além do tempo, além do momento em que se vê, residem na dimensão da experiência, a qual produz uma “reflexão sentida”, uma ação de pensar e sentir as coisas da vida e da morte (Kramer, 2000). Ajudam a construir a consciência de si próprio e são esses valores que os responsáveis esperam de tais obras, que sejam postas contra injustiças e desigualdades históricas, possibilitando às crianças lerem o mundo e se expressarem com o sentido da criação e da mudança, consolidando identidades e pertencimento.

A ideologia do branqueamento, naturalizada hoje e expressa nos bens de consumo, utiliza os meios de comunicação para supervalorizar e representar a imagem branca em detrimento da figura negra, gerando uma espécie de tarefa heroica para os responsáveis comprometidos com essa luta. É em tal contexto que mães, pais, avôs etc. se dispõem a buscar referências positivas para a autoestima das crianças e ampliar o diálogo intercultural na sociedade.

Com esse conceito de escuta, apresentam-se os resultados do questionário destinado a responsáveis e educadores a seguir, no intuito de perceber a inquietação que têm esses pais e docentes em relação à diversidade nos desenhos animados destinados às crianças.

4.1.3 Percepção da audiência sobre a precariedade de representação

A fim de identificar a percepção do público com relação a essas séries animadas, desenvolveu-se como estratégia a utilização da observação direta extensiva através de um questionário como instrumento de produção de dados. Na busca por aperfeiçoar a ferramenta de pesquisa, foi realizado no dia 07 de março de 2020, um experimento teste (Lakatos, 2003) em um evento infantil com uma amostra do público-alvo pretendido, responsáveis e educadores.

O evento escolhido foi o “Kekere - uma tarde brincante”, atividade afroreferenciada desenvolvida dentro da Campanha 21 Dias de Ativismo contra o Racismo⁶⁶, realizado no Centro Afro Carioca de Cinema Zózimo Bulbul, no

⁶⁶ Da favela à universidade, a Campanha “21 Dias” passou a ser reconhecida como uma nova proposta de reorganização da militância negra no Rio de Janeiro. Mais ainda: uma forma de articulação intergeracional, amplia o diálogo e une a juventude e veteranos (Santos & Nojima, p. 14, 2019b).

Centro do Rio, “O KEKERE nasceu como uma ação antirracista que dialoga com um viés lúdico, envolvendo crianças, responsáveis e educadores interessados em uma sociedade bem bacana para todos!” (Kekere Infâncias, 2020, n. p.).

Na terceira edição do evento, que reunia contação de história, cinema e música, reservou-se um espaço para o preenchimento *on-line* do pré-teste, disponibilizando um computador para sua realização. O evento Kekere durou 4 horas e encerrou-se com um cortejo infantil pelas ruas do Centro do Rio.



Imagem 15 - Kekere: uma tarde brincante – 2020

O formulário denominado “Percepções sobre animações seriadas brasileiras” foi composto de 23 perguntas, classificadas em abertas, fechadas e de múltipla escolha, divididas em três módulos: Dados pessoais, Percepções animadas e Diversidades nas histórias. Obtivemos 13 respostas, aproximadamente 10% do público que estava no evento, na sua maioria mulheres negras com faixa etária entre 41 a 50.

Das sugestões dos participantes, quanto ao questionário, indicou-se a necessidade de ter um item sobre a racialidade da criança e quanto ao termo “animações seriadas” usado no título, houve questionamento sobre a sua clareza, sendo assim, foi necessário trocar por um termo mais coloquial como “desenho animado para televisão”.

A partir da observação durante o evento, percebeu-se que o tempo de preenchimento se mostrou mais longo do que o idealizado, porém isso pode ser atribuído ao próprio ambiente, pois existia muitos estímulos, diminuindo a concentração durante o preenchimento. A questão relacionada à racialidade da criança, conforme exposto por uma das participantes, mostrou-se relevante, pois aborda a questão das famílias inter-raciais, comuns na sociedade brasileira. O

pré-teste se mostrou importante, visto que pequenos ajustes foram feitos para o questionário, que foi distribuído massivamente nas redes sociais no mês de junho.

No período de 01 de 30 de julho de 2020, o questionário com as alterações indicadas pelo pré-teste foi disponibilizado nas redes sociais, com o novo título de “Percepções dos desenhos animados brasileiros”. Obteve 346 respostas, alcance foi obtido devido ao engajamento de mães, pais e educadores e de páginas virtuais no Facebook⁶⁷ que pensam uma infância afrorreferenciada, tais como: Nana & Nilo, que trabalha com entretenimento educativo e possui mais de 5.900 seguidores; Crespinhos SA, uma produtora que trabalha para o seguimento afro, com mais de 177.000 seguidores e Ayo – Encontro Negro de Tradição Oral, que atua com as histórias memórias e vivências afro-brasileiras e conta com mais de 4.200 seguidores. Dados das páginas obtidos em julho de 2020.

A enquete alcançou todas as regiões do país, chegando a 16 estados⁶⁸, os que tiveram maior destaque foram do Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia, pois contaram com um maior número de participantes.

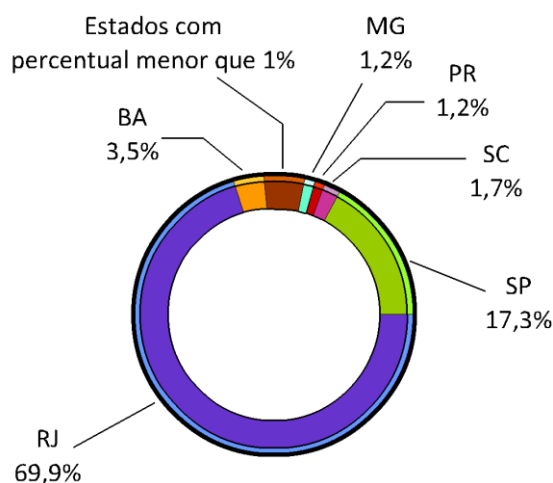


Gráfico 08 – Principais estados participantes do questionário

No caso do Rio de Janeiro, o estado que teve a maioria das respostas, os participantes eram do município do Rio de Janeiro, em sua maioria situados na Zona Norte, 51%; seguidos da Zona Oeste, 22%; Zona Sul, 19% e Centro 8%. A

⁶⁷ O número de seguidores nas páginas do Facebook foi obtido no mês de julho de 2020, mesmo ano da pesquisa de campo.

⁶⁸ Estados que responderam ao questionário: RJ – 242 respostas (69,9%); SP – 60 respostas (17,3%); BA – 12 respostas (3,5%); SC – 6 respostas (1,7%); PR e MG – 4 respostas cada (1,2% cada); DF e ES – 3 respostas cada (0,9% cada); CE, PB e PE – 2 respostas cada (0,6%), AL, GO, MA, PA e PI – 1 resposta cada (0,3% cada). A enquete ainda contou com um país estrangeiro, Portugal, com 1 resposta (0,3%).

maioria dos partícipes do questionário tinham idade entre 31 e 40, eram negras e de gênero feminino.

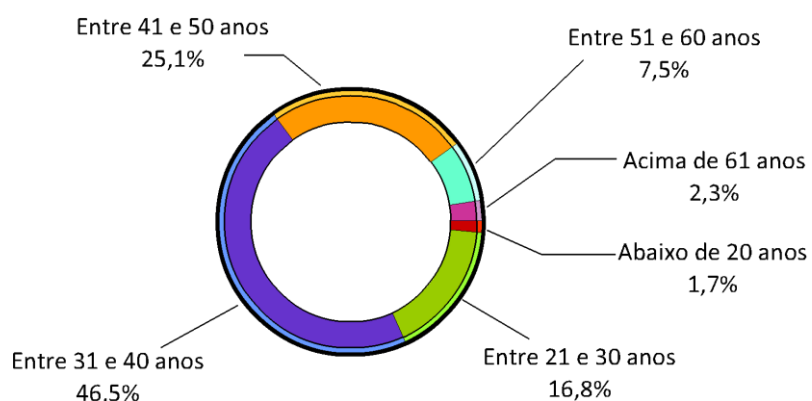


Gráfico 09 - Idade dos participantes

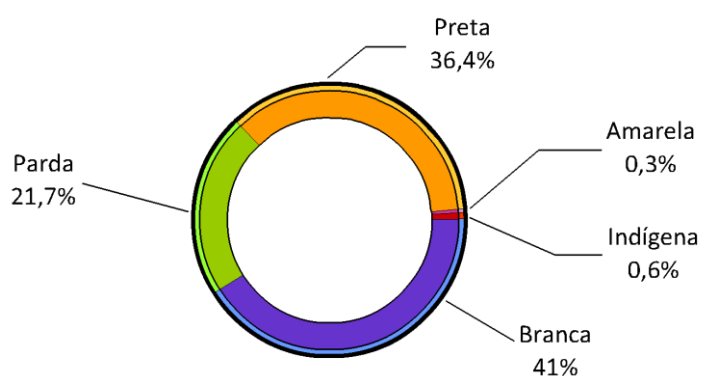


Gráfico 10 - Raça/cor dos participantes

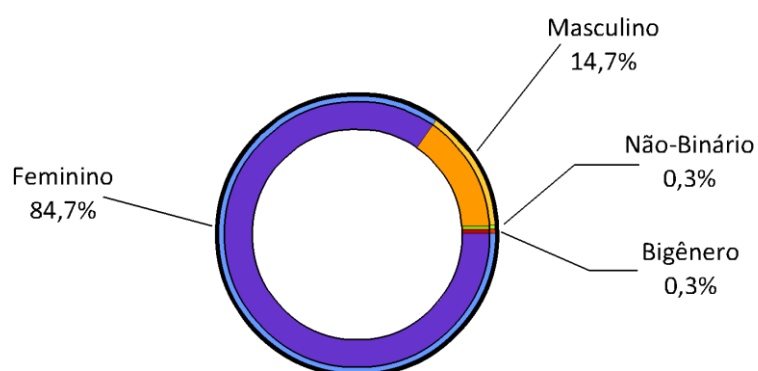


Gráfico 11 - Gênero dos participantes

A maioria dos adultos se apresentaram como responsáveis de crianças negras, com idade entre 3 a 6 anos.

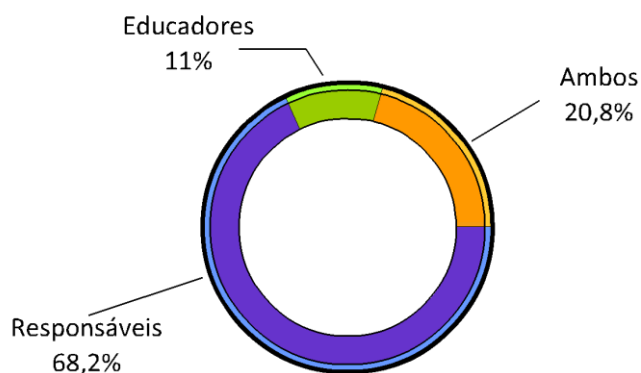


Gráfico 12 - Relação dos responsáveis/educadores com a criança

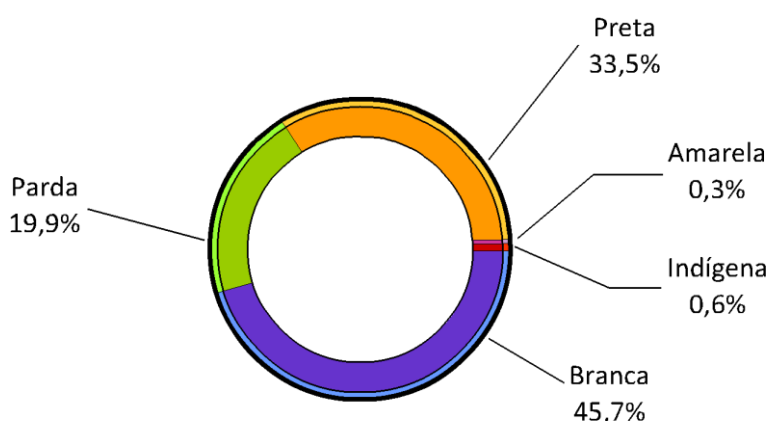


Gráfico 13 - Raça/cor da criança



Gráfico 14 - Idade das Crianças

A maior parte das crianças sobre quem foram as respostas assistem aos desenhos via *streaming*⁶⁹. Dos que acessam a TV, a maioria vê as animações em canais pagos, o mais visto neste grupo pesquisado foi o Discovery Kids, seguido de Cartoon Network, Nicklodeon e Globo. É interessante notar que

⁶⁹ 78% das crianças, segundo a pesquisa, assistem aos desenhos animados através de Vídeo por Demanda (Netflix, Youtube, etc), 20,8% o fazem em canais de TV e 0,6% veem através de vídeo doméstico.

houve um número expressivo de crianças que assistem aos programas tanto TV paga como aberta, 38,8%. Em relação aos canais abertos, o destaque foi para a TV Cultura e TV Brasil.

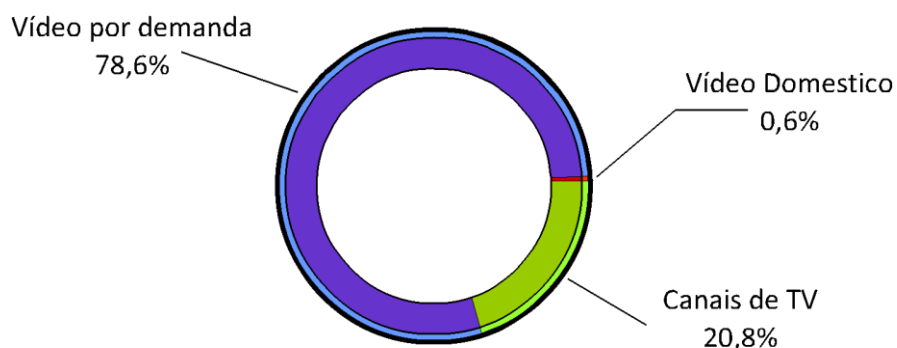


Gráfico 15 - Veículos nos quais as crianças assistem aos desenhos

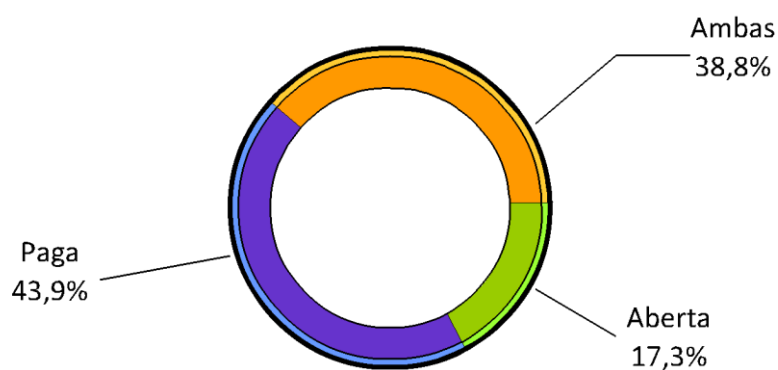


Gráfico 16 - TVs nas quais as crianças assistem os desenhos

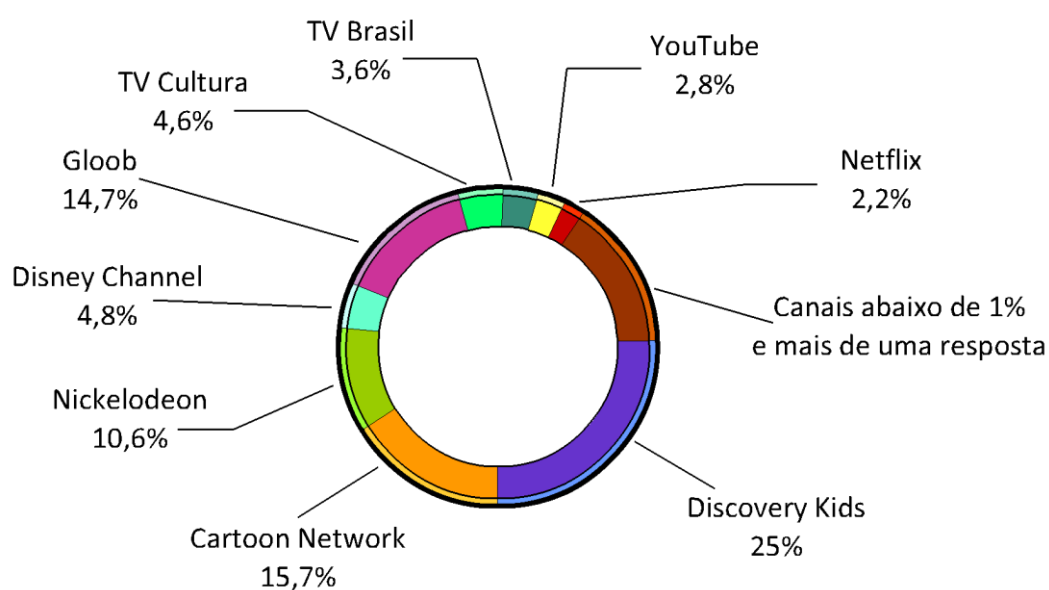


Gráfico 17 - Canais nos quais as crianças assistem aos desenhos

Quando perguntados sobre de quais desenhos as crianças mais gostavam, as animações internacionais manifestam-se como maioria absoluta, porém algumas séries nacionais também apareceram: *O Show da Luna*, *Irmão do Jorel*, *Mundo Bitá*, *Galinha Pintadinha* e *Turma da Mônica* foram mais citadas, nessa ordem.

Na pesquisa, 77,7% afirmam que conhecem algum desenho brasileiro, os mais citados foram *O show da Luna*, *Turma da Mônica*, *Irmão do Jorel* e *Tainá e os guardiões da floresta*, respectivamente.

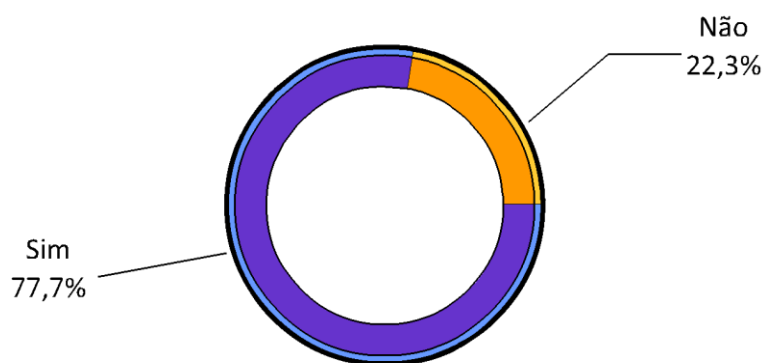


Gráfico 18 - Crianças que conhecem algum desenho brasileiro

Ao avançar para a parte relacionada à diversidade, 32,7% dizem que não lembram de nenhuma personagem negra e indígena nas histórias. Dos participantes que conseguiram recordar-se, a personagem mais citada foi a Tainá, da série *Tainá e os guardiões da floresta*, seguida de *Drª Brinquedo*, *Mundo Bitá* e *Nana & Nilo*. Houve confusão com as personagens do universo das histórias em quadrinhos, pois, apesar de se tratar de uma pesquisa relacionada à animação, essas obras também foram citadas, entre elas: *Jeremias* e *Papa-Capim*, ambos da Maurício de Souza Produções. Personagens da literatura infantil também surgiram na enquete, “Menina bonita do laço de fita” é um exemplo. Uma expressiva quantidade de personagens estrangeiros também foram citados, caso de Doutora Brinquedos e Dora Aventureira, além de personagens de longa metragem, tipo Moana; houve destaque para séries ou animações que são exibidas na internet, como *Nana & Nilo*.

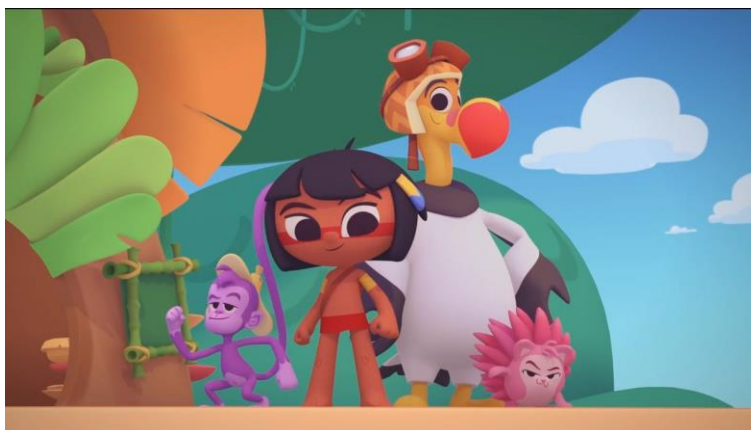


Imagem 16 - Imagem da série 3D *Tainá e os Guardiões da floresta*

Quando perguntados se achavam que essas personagens negras e indígenas eram os principais das narrativas, 41,9% afirmaram que não são protagonistas da história. Ainda com relação à diversidade, apenas 11,8% lembram de alguma narrativa afro-brasileira e africana e, sobre as narrativas referentes aos povos indígenas, esse percentual sobe para 12,4%. Avalia-se que o percentual das animações com narrativas indígenas superar as narrativas afro-brasileiras e africana se deve à popularidade da série da indígena Tainá⁷⁰, já que as personagens indígenas estão em menor quantidade que as personagens negras nas séries de animações brasileiras.

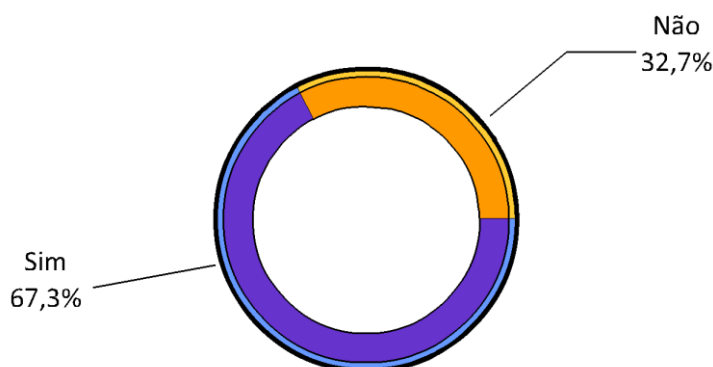


Gráfico 19 - Crianças que lembram de alguma personagem negra ou indígenas

⁷⁰ A série *Tainá e os guardiões da floresta* teve a sua primeira exibição nos canais por assinatura Nickelodeon e Nick Jr em 2018 e no ano seguinte na TV aberta, Band. A série estreou na plataforma Netflix em 2020 (Magela, 2020).

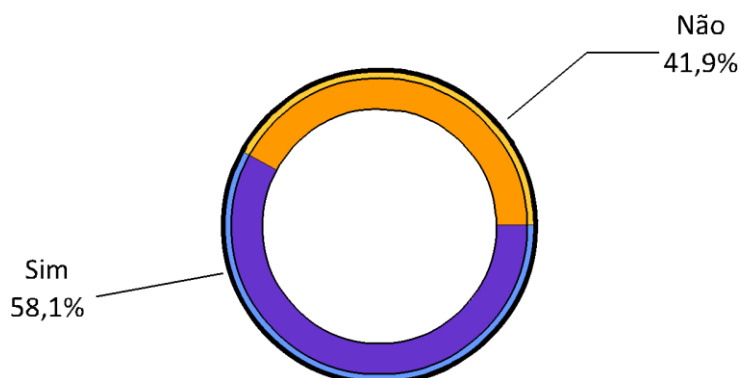


Gráfico 20 - Consideram que essas personagens negras ou indígenas são as principais da história

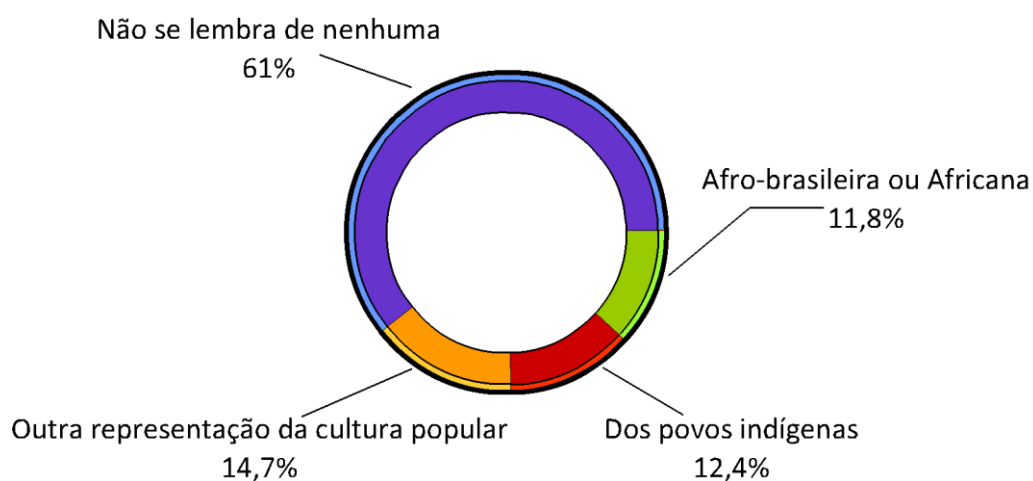


Gráfico 21 - Histórias trazem narrativas afro-brasileiras, africana, dos povos indígenas ou da cultura popular

Os dados indicaram que 99,1% dos integrantes acreditavam ser importante a existência de protagonistas negros e indígenas nas histórias, as justificativas ficaram em torno da importância para a formação do sujeito, valorização e relevância na construção do imaginário e conhecer as histórias de suas descendências, como afirma J., mãe moradora de Salvador da Bahia, “É uma forma de desconstruir estereótipos raciais e valorizar todo o legado e as formas de viver da população negra”.

Entre os participantes, há um entendimento da importância do contato diário com a cultura e com o fenótipo negro e indígena. Segundo eles, as representações contribuem para a não naturalização do padrão branco como a única expressão de beleza e cultura. Eles afirmam que a diversidade nas narrativas educa para as relações étnico-raciais, porque, ao trazerem ambientes

mais próximos da realidade, permitem reconhecer o valor que esses diversos grupos étnicos têm, fortalecendo a necessidade de mais espaço para essas culturas na construção da identidade de nossas crianças.

Super importante, porque as crianças negras precisam de referências e as não negras precisam aprender a ver famílias negras em outros papéis que não sejam os subalternos, esse que o imaginário social brasileiro reverbera ainda (Resposta da entrevistada C., educadora de Santa Cruz, do Rio de Janeiro, ao questionário).

Numa nação como a nossa, deveria ser algo normal ter negros e indígenas como personagens centrais. Acho um absurdo, nos dias de hoje, não termos protagonistas, como negros e indígenas. Afinal, não somos nós, os protagonistas da nossa nação? (Resposta da entrevistada D., mãe da cidade de São Paulo, ao questionário).

A relação de se ver na tela, se sentir representada e ir além do estereótipo foram pontos que se destacaram na enquete. Reconhecem a importância do audiovisual como componente de um povo e a necessidade dessa mídia representar diferentes raças, gêneros, estratos sociais.

Considerando que a sociedade é formada por pessoas plurais, isso deveria aparecer mais nos desenhos, que são formas de aprendizagem para crianças. Importa pela representatividade, importa muito para as crianças pretas e indígenas e importa também para as crianças brancas enxergarem as pretas e indígenas neste espaço de protagonismo (Resposta da entrevistada K., mãe do Ingá, da cidade de Niterói, ao questionário).

Se reconhecer como belos, como potentes, através de diferentes narrativas, acaba sendo oposição às histórias dominantes, que, muitas vezes, trazem uma série de traumas e demandas que se expressam em desejos de consumo irreais.

Para nós, é muito importante afirmar a individualidade da nossa pequena e das crianças à volta com desenhos que afirmem que negros e índios são capazes, fortes, lindos, sensíveis e que ela e *elxs* têm o direito e devem ocupar o mundo a sua maneira, considerando o outro (Resposta do entrevistado D., pai e educador de Xerém, cidade de Duque de Caxias, ao questionário).

Acho muito importante para que meu filho se sinta representado de alguma forma. Até hoje quando paro pra assistir com ele, eu fico feliz quando vejo um personagem negro, mesmo que não seja o principal, pois eu não tive essa representatividade, nem nos personagens e nem nos brinquedos. Acredito que seja por isso que eu nunca gostei de brincar de boneca, porque nenhuma delas se parecia comigo, mas faço questão que meu filho sinta-se representado

(Resposta da entrevistada S., mãe de Edson Passos, município de Mesquita, ao questionário).

Essa ausência negra na tela cria imagens distorcidas que dificultam a aceitação de seu pertencimento étnico por parte das crianças. Por isso, a disputa pelo imaginário infantil é importante, para combater o racismo estrutural e criar uma nova sociedade, dizem as respostas.

Acho importante pela questão da representatividade. Devem ser uns 20 personagens brancos para cada negro/indígena. Atualmente vejo mais alguns personagens negros aparecendo, mas a maioria é coadjuvante (Resposta da entrevistada M., mãe de Magé, do Rio de Janeiro, ao questionário).

Somos uma família negra, e fazemos parte deste grupo que é a maior parte da população brasileira. Sendo assim, queremos nos ver nas animações, ver espelhada a realidade que vivemos, como forma de construção positiva de nossa identidade negra. É clara a alegria de meu filho na identificação com personagens negros na TV. Esta representatividade tem uma influência forte em sua descoberta enquanto menino negro (Resposta da entrevistada A., mãe da cidade de São Paulo, ao questionário).

Só vamos alcançar um resultado positivo contra o racismo se essa nova geração crescer acostumada a ver pessoas negras em posições de destaque e se houver um vínculo afetivo desde a idade tenra, mesmo que seja o vínculo afetivo com um personagem. Comprei a bonequinha mais caracteristicamente negra que encontrei (ou seja, nada de "moreninha de olhos verdes") para minha filha por isso. Ela cuida da boneca com amor, dorme com ela, e quero que ela leve esse sentimento para a vida, para que um dia, quando ela entrar numa escola e tiver um coleguinha negro, ela tenha essa predisposição de afeto e não de afastamento (Resposta da entrevistada C., mãe da Tijuca, Cidade do Rio de Janeiro, ao questionário).

Apesar de a maioria entender o racismo como uma estrutura de poder, alguns respondentes ainda tinham dificuldade de visualizar a estrutura de desumanização construída socialmente. Mesmo achando importante a representação das personagens negras e indígenas, alguns argumentos se colocaram no campo ligado à democracia racial, em que não há diferenças sócio-políticas entre os indivíduos, demonstram isso falas como “somos todos iguais” (R. mãe, moradora do catete, no Rio de Janeiro), “a raça é humana, e não se dividir por melanina...” (T. mãe e educadora de Pilares, Rio de Janeiro), “a alma não tem cor”(J., de Bragança Paulista, São Paulo).

Porém, apenas 0,9% das pessoas que participaram da pesquisa negaram a necessidade existir personagens negras e indígenas nas narrativas, alguns se colocando neutros, como “indiferente – dependerá do contexto da história” (K. mãe, moradora da Asa Norte, Brasília); outros desvincularam a influência

exercida por essas obras, “não acho que crianças façam diferença de como os seus desenhos são, o preconceito começa em casa” (J., mãe de Barra do Piraí, Rio de Janeiro).

Outro questionamento colocado pela pesquisa diz respeito à necessidade de responsáveis e educadores se preocuparem com as questões étnico-raciais, aqui também houve um número pequeno de pessoas que não acharam importante e alegaram que esse fato “deve ocorrer de forma natural” (K., mãe moradora da Asa Norte, Brasília), indicaram que essa discussão não era função do professor: “Não acho dever do professor, acho que educação, caráter os pais tem que educar” (J., mãe de Barra do Piraí, Rio de Janeiro), responsabilizando assim, apenas a família, não levando em conta que esse é um problema de toda sociedade.

Pode-se perceber que o posicionamento de negação foi pequeno se comparado à maioria absoluta que acha importante que os responsáveis e educadores se preocupem com a representatividade, entendem que a ausência de protagonismo fortalece a hierarquização social que coloca esses indivíduos em um lugar de inferioridade.

Tenho dois filhos brancos, que convivem com poucas crianças negras nos espaços como escola e cursos. Tentamos ao máximo estar em lugares que auxiliem nesta convivência e diversidade, mas o desenho eles assistem todos os dias, faz parte do cotidiano deles, seria com certeza reforçador do que tentamos explicar e educar no dia a dia. Estamos também tentando nos desconstruir da estrutura racista, seria importante para nós pais também, pois na minha infância era ainda mais raro ver personagens negros nos desenhos, novelas, filmes.... (Resposta da entrevistada R., mãe de Campos Mourão, na Cidade do Paraná, ao questionário).

Só iremos formar uma sociedade brasileira não racista e não misógina, que respeite a diversidade, se responsáveis e educadores abordarem o tema do negro, do indígena e das mulheres como uma pauta essencial e vital (Resposta da entrevistada J., mãe do Pechincha, na cidade do Rio de Janeiro, ao questionário).

A maioria concorda que é dever dos responsáveis e dos educadores apresentar materiais que ampliem a visão de mundo da criança, pois a formação da criança parte do binômio família + escola, porque esses adultos são responsáveis pelo repertório imagético das crianças, entendendo que parte da formação dessa faixa etária vem do que ouvimos e vemos. A percepção é que responsáveis e educadores devem estar comprometidos com uma educação para a diversidade e acreditam que quanto antes começar abordando os temas sociais e culturais diversos, mais transformador será o impacto na sociedade. K.

educadora do Quilombo Liberdade São Luiz no Maranhão, lembra da existência da lei que estabelece a obrigatoriedade do ensino de cultura e história afro-brasileira e africana nas escolas e da necessidade de sua aplicação, “A lei 10.639/03 já institui essa obrigatoriedade”.

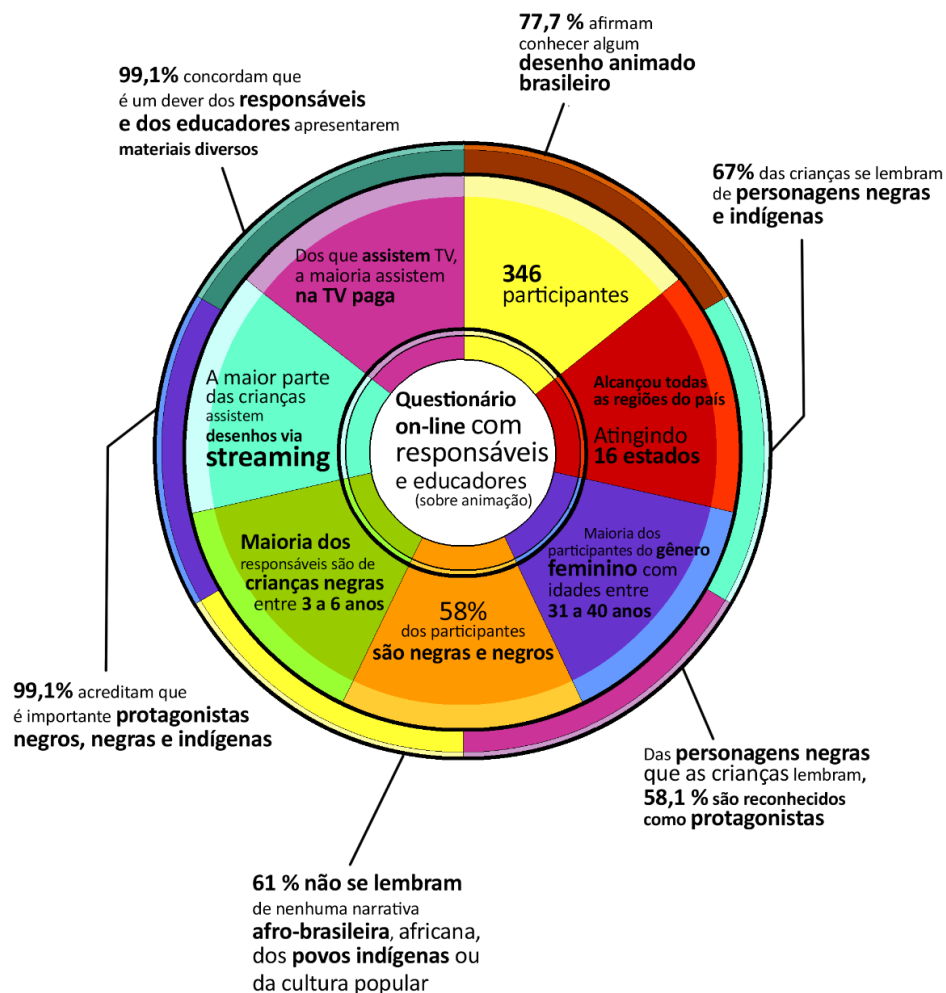


Gráfico 22 – Síntese do questionário on-line com responsáveis e educadores

Os participantes reconhecem que os desenhos animados são formadores e que, mesmo que a mídia comercial não apresente esses personagens e narrativas, cabe a mães, pais e educadores mostrarem essas outras narrativas para os pequenos e pequenas no intuito de fazê-los entender o mundo de uma maneira além da sua cultura cotidiana.

A escola precisa considerar todas as culturas e deixar de ser eurocêntrica. Existem outras formas de representar, ver e sentir o mundo e elas deveriam ser valorizadas pela escola também. O lugar mais racista do mundo é a escola. É triste, mas real. Se dermos um passeio na maioria desses lugares, as imagens, os brinquedos, os livros e os demais materiais nos mostrarão quem esses locais representam. E eu digo que não são as crianças negras, não são as crianças ribeirinhas, são as

crianças quilombolas, nem as indígenas. Se fosse o contrário não morreriam tantas crianças pretas e não teríamos essa realidade esmagadora em que se matam pretos, pobres e "minorias" todos os dias (Resposta da entrevistada S., mãe de São José dos Pinhais, no Paraná, ao questionário).

Nossa sociedade é estruturalmente racista, e naturalmente as crianças farão suas leituras de mundo a partir dessa realidade. O quanto pudermos, entretanto, contribuir para que a percepção deste mundo se dê de maneira mais equânime e justa, menos dolorosa, melhor (Resposta da entrevistada B., mãe de Laranjeiras, na cidade do Rio de Janeiro, ao questionário).

As crianças se espelham no que a sociedade apresenta a ela, seja através de conteúdos, educação, convívio, diversos meios. Já vi casos de crianças sendo racistas, sem mesmo ter idade suficiente para discernir o que estão pensando. Enquanto houver pais e educadores ensinando a nossas crianças sobre respeito e igualdade uns com os outros, teremos ainda alguma chance de tornarmos esse Mundo um lugar melhor (Resposta do entrevistado M., pai e educador do Complexo do Alemão, na cidade do Rio de Janeiro, ao questionário).

As sugestões dos participantes no final do questionário ressaltaram a importância da pesquisa e houve relatos de que as questões colocadas fizeram muitos pensarem sobre essas obras, alguns fizeram autoavaliação e falaram que tinham uma prática deficiente com relação às questões raciais e os desenhos animados. Um ponto interessante se deu quando um responsável que mora fora do país informou que usava os desenhos animados brasileiros como maneira de perpetuar a cultura brasileira com seus filhos. Questões como incluir diversos tipos de deficiência e realizar um questionário diretamente com as crianças, para extrair o seu ponto de vista diretamente com elas, foram sugeridos por eles.

Apesar de colocar no início do questionário que as pessoas deveriam pensar em uma única criança, houve algumas dúvidas durante o preenchimento. Os participantes pontuaram que algumas perguntas necessitavam poder marcar mais de uma opção ou ficaram induzidas a responder apenas uma. Essa questão foi apontada principalmente por responsáveis que tinham mais de um filho ou educadores que tinham dificuldade em escolher uma criança dentre várias. Também indicaram a ausência de opções, tais como: "eu não sei" ou "nenhuma das opções" ou "outro".

A despeito das indagações o questionário se mostrou eficiente e apontou várias faces da percepção do público, contribuindo para reflexões na pesquisa e com os participantes, podemos ver esse traço na fala da R., mãe de Campos Mourão, no Paraná: "Achei muito importante esse tema, só de responder aqui já me fez pensar e vou estar mais atenta".

5

Movimento Negro e o Design Afirmativo

Ao longo do Século XX, o movimento negro brasileiro apresenta-se organizado, como uma iniciativa social que tem na sua essência a luta pela igualdade racial. Na sua versão contemporânea, iniciada na década de 1970, há uma intensificação da luta contra o racismo em prol de melhores condições de vida da população negra no país.

Sua diversidade se deve, como a antropóloga Lélia Gonzalez diz, a variantes históricas e às diversas respostas pelos coletivos negros às questões colocadas pelo poder.

Afinal, nós negros, não constituímos um bloco monolítico, de características rígidas e imutáveis. Os diferentes valores culturais trazidos pelos povos africanos que para cá vieram (iorubas ou nagôs, daomeanos, malês ou muçulmanos, angolanos, congoleses, ganenses, moçambicanos etc.), apesar da redução à “igualdade”, imposta pela escravidão, já nos levam a pensar em diversidade (Gonzalez & Hasenbalg, 1982, p. 18).

A partir daí, a consciência racial vai combater a exploração sociorracial, pois o fato de ser negro coloca o indivíduo no foco da exploração. Sendo assim, o combate ao racismo fica na base do sistema de poder e sua eliminação ocasiona a verdadeira mudança na estrutura social. Quebrar o Apartheid Social (Pinto, 2006), que se baseia na visão de separação, na superioridade racial e na intolerância que ainda resiste mesmo sem o fundamento de lei, é o ponto fundamental dessa luta, pois, “desde a época colonial aos dias de hoje, a gente saca a existência de uma evidente separação quanto ao espaço físico ocupado por dominadores e dominados” (Gonzalez & Hasenbalg, 1982, p. 15).

Essa resistência à desigualdade estrutural na sociedade brasileira vem de longe, desde os quilombos, que são exemplo de formas de sociedades alternativas ou de movimentos revolucionários como Malês⁷¹, que representam a articulação negra colonial. As organizações de entidades negras pós-abolição, como a Frente Negra Brasileira, que foi um grande movimento ideológico desse período, serviram de referência de luta a entidades culturais. Em meados

⁷¹ Em 24 de janeiro de 1835 irrompia em Salvador, uma insurreição armada, que passaria à história como Revolta dos Malês ou a Grande Insurreição. Essa revolta faz parte de um grande ciclo de rebeliões ocorridas na Bahia desde o início do século XIX, e que se estenderia até o ano de 1844. Essas insurreições, todas levadas a efeito por negros inconformados com o cativeiro, estão povoadas desses “heróis da plebe” e fazem parte de nossa história que precisa ser revista, ou mesmo resgatada do proposital e determinado obscurantismo a que foi relegada (Neto, 2009).

do século XX, o Teatro Experimental Negro foi um marco na crítica contra o racismo e um sucesso no processo de organização da comunidade negra (Gonzalez & Hasenbalg, 1982).

Desde a abolição, toda divulgação do Movimento Negro vinha sendo feita por meio de panfletos e jornais, tais como *Tição*, *Jornegro* e *Sinba*, que, assim como hoje os blogs, vlogs e vídeos, tinham a pretensão de furar os bloqueios da mídia oficial e revelar o racismo estrutural na sociedade brasileira e, de alguma forma, proporcionaram um avanço na consciência social sobre o tema.

O golpe militar de 1964 desarticulou os movimentos negros no Brasil, retomados a partir da década de 1970, influenciados pelos acontecimentos internacionais, como a luta dos direitos civis norte-americanos e as guerras pela independência dos países africanos, e fomentados no campo da cultura e da pesquisa, o que resultou em uma grande articulação em âmbito nacional (Gonzales & Hasenbalg, 1982).

Um importante marco desse percurso é a criação do Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial, em 1978, nomeado posteriormente como Movimento Negro Unificado (MNU), que, no seu primeiro documento, já deixa nítida a forma combativa na defesa da comunidade afro-brasileira.

Não podemos mais aceitar as condições em que vive o homem negro, sendo discriminado da vida social do país, vivendo no desemprego, subemprego e nas favelas. Não podemos mais consentir que o negro sofra as perseguições constantes da polícia, sem dar uma resposta (Gonzalez & Hasenbalg, 1982, p. 44).

Datas significativas foram reconquistadas pelo MNU, como aconteceu com o dia da morte de Zumbi dos Palmares, 20 de novembro, ressignificado como “Dia da Consciência Negra”, fato que trouxe à tona parte da história negra no país, propondo políticas públicas referentes à população negra e colocando as questões raciais na pauta do dia.

À guisa de conclusão deste depoimento, não podemos deixar de ressaltar que o advento do MNU consistiu no mais importante salto qualitativo nas lutas da comunidade negra brasileira, na década de setenta. (...) Sendo contra ou a favor, não dá mais para ignorar essa questão concreta, colocada pelo MNU: a articulação entre raça e classe. Por outro lado, o advento do MNU e a difusão de sua proposta política, objetivada em seu Programa de Ação e em sua Carta de Princípios, inspirou a criação de diversas entidades e grupos negros em vários pontos do país (Gonzalez & Hasenbalg, 1982, p. 64-65).

Além do combate sistemático à discriminação, os movimentos negros usam a valorização da diversidade cultural como elemento de base para a identidade positiva para esses grupos. Esse conceito foi sendo implementado no Brasil a partir da redemocratização do país, ocorrida nos anos 1980, devido à pressão dos movimentos negros daquele período. Um exemplo disso foi a “Marcha Zumbi contra o Racismo, pela cidadania e pela vida”, que, em 1995, na data de aniversário de 300 anos da morte de Zumbi dos Palmares, pressionou e entregou ao presidente da república uma carta com reivindicações contra o racismo, pela igualdade e pela vida.



Imagem 17 – Marcha Zumbi contra o Racismo, pela cidadania e pela vida

O constrangimento resultou no reconhecimento de injustiças históricas pelo Estado brasileiro. Isso influenciou os rumos da luta contra o racismo no país, pois revelou o racismo estrutural da nação para toda a sociedade.

Na verdade, em novembro de 1995, na ocasião das comemorações dos 300 anos da morte de Zumbi dos Palmares, durante a Marcha Nacional Zumbi dos Palmares Contra o Racismo, Pela Cidadania e a Vida, o presidente Fernando Henrique Cardoso já havia exposto seu ponto de vista em relação ao assunto, afirmando que o Brasil ainda discriminava em larga escala a população negra. Um dos desdobramentos da marcha foi o estabelecimento do Grupo de Trabalho Interministerial para a Promoção da População Negra (GTI), sob a coordenação do acadêmico e ativista negro Hélio Santos, a fim de que tal grupo pudesse formular estratégias de políticas públicas capazes de reduzir as desigualdades raciais. (Santos, 2005, p. 34).

A pressão dos movimentos negros sobre o poder público resultou, a partir dos anos 2000, em políticas de ações afirmativas no país, colocando o tema no foco da discursão nacional de maneira bem presente. A criação da Fundação Cultural Palmares, da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (Seppir), da implementação das cotas nas universidades, das Lei 10.639/03 e 11.645/08, dos editais culturais para criadores e produtores negros (Curta-afirmativo, Arte Negra, Fundação Biblioteca Nacional: Autores Negros, Pesquisadores Negros e Ponto de leitura) são exemplos desse avanço. Não obstante, o Estado brasileiro ainda resiste em implementar políticas de inclusão por critério raciais, preferindo critérios socioeconômicos para combater o racismo. Apenas as oportunidades econômicas não reparam uma discriminação histórica, é necessária uma ressignificação que passa também por questões simbólicas. Só a existência do racismo pode explicar que haja brancos e negros de mesmo nível socioeconômico, ainda apresentando desigualdades entre eles (Dimenstein, 2004).

A grande contribuição do movimento negro contemporâneo no Brasil foi a desconstrução do conceito de democracia racial, que possibilitou a compreensão de que o racismo é um elemento estruturante das relações sociais e das desigualdades no Brasil e, segundo os próprios participantes do movimento, uma das suas maiores conquistas na luta antirracista foi a implementação das cotas raciais nas universidades, em 2001, e a criação da Lei 10.639/2003, que torna obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana nas escolas (Pereira et al., 2020). O que se entende por movimentos negros na atualidade, vai além da sua versão institucionalizada, tal como o MNU (Pereira & Lima, 2019).

A partir do ano de 2000 há uma politização da estética negra diferente daquela do final dos anos 70 e início dos 80 do século XX. Consumo, mercado, mídia, presença do corpo negro em espaços acadêmicos, formação de núcleos e associações de pesquisadores negros, presença de negros no governo federal, nos ministérios e secretarias especializadas acabam por trazer uma nova leitura e uma nova visão do corpo negro (Gomes, 2017, p. 75).

Há uma capilarização, o que já é uma característica histórica do movimento (Pereira et al., 2020), pois existe uma pluralidade de frentes e formas de atuação dele no país. As novas tecnologias são fatores fundamentais nessa conformação de atuação que se renova, porque permite a divulgação e a mobilização, que, através da polifonia, potencializa várias vozes de modo harmônico fortalecendo o movimento e a pauta antirracista. Segundo a pesquisa

“Performance e estética nas lutas do movimento negro brasileiro para reeducar a sociedade”, de Amilcar Pereira e Thayara Lima (2019), podemos visualizar o movimento atual em três níveis: o institucional, no qual os negros estão organizados e conseguem realizar denúncias através dos meios judiciais, tais como Unegro, Uneafro, MNU; um segundo tipo, formado por coletivos, que têm uma militância com atuação de uma maneira localizada, gerando eventos, etc. Por último, uma terceira camada mais diluída, formada por ativistas ou simpatizantes que absorvem as pautas antirracistas e trabalham no seu âmbito particular.

Por mais diverso que seja, existe uma identificação mais geral, pois caminham no mesmo sentido, o do combate ao racismo. Isso permite uma circulação da cultura de luta antirracista, o que educa/reeduca a sociedade (Pereira et al., 2020).

5.1

Epistemologia do Design Afirmativo

O conceito do Design Afirmativo se estabelece a partir de um cosmo-sentido africano, que ressignifica a imagem do negro no intuito de valorizar e, conseqüentemente, contribuir para melhoria da condição da população negra no país.

Esse design se propõe a uma ação reparativa na busca de equidade social e está em comunhão com as práticas de ação afirmativa que visam a pressionar o Estado a melhorar a qualidade de vida da população negra no país e acabar, ou pelo menos minimizar, o racismo estrutural da sociedade brasileira.

A tese central é a de que o *racismo é sempre estrutural*, ou seja, de que ele é um elemento que integra a organização econômica e política da sociedade. Em suma, o que queremos explicitar é que o racismo é a manifestação normal de uma sociedade, e não um fenômeno patológico ou que expressa algum tipo de anormalidade. O racismo fornece o sentido, a lógica e a tecnologia para a reprodução das formas de desigualdade e violência que moldam a vida social contemporânea (Almeida, 2019, p. 20-21, grifo do autor).

A transformação social na busca da igualdade atravessa diversos campos: econômicos, sociais, culturais e políticos. É devido à sua interdisciplinariedade que o design pode contribuir para essa transformação, pois é na imaginação que as identidades são construídas, como afirma o sociólogo Stuart Hall (2000), entendendo que elas influenciam nosso modo de agir gerando efeitos na prática do cotidiano.

É o uso que fazemos de uma pilha de tijolos com argamassa que faz disso uma “casa”; e o que sentimos, pensamos ou dizemos a respeito dela é o que faz dessa “casa” um “lar”. Em outra parte ainda, nós concedemos sentido as coisas pela maneira como as *representamos* - as palavras que usamos para nos referir a elas, as histórias que narramos a seu respeito, as imagens que delas criamos, as emoções que associamos a elas, as maneiras como as classificamos e conceituamos, enfim, os valores que nelas embutimos (Hall, 2016, p. 21).

Esse design que traz a cultura, a mitologia e a espacialidade africanas produzidas por pessoas que, em alguma medida, foram afetadas por ações dos movimentos negros, considerando-se aqui os seus mais amplos aspectos. Um design que guarda uma função reparativa para esses grupos sociais. A isso denomina-se Design Afirmativo.

O Design Afirmativo é uma forma política de estar no mundo; opõe-se ao design hegemônico, pois, no caso brasileiro, essa proposta se direciona em desconstruir o “mito da democracia racial”, que reduz e invisibiliza o negro no campo social e simbólico. Ele se coloca do lado oposto ao conceito social de mestiçagem desenvolvido para manutenção de poder.

Sendo assim, o conceito de Design Afirmativo parte de um olhar que tem como eixo a ancestralidade, a cultura e a história dos povos africanos e da Diáspora. A abordagem tem o intuito de fazer uma configuração baseada nessas premissas e se desenvolve no cotidiano, em um espaço no qual Milton Santos chama de banal (1996), um espaço mais amplo, um espaço de todos, da humanidade e tem como elemento imagético a sua corporeidade como dimensão da sua individualidade e elemento objetivo de apresentação que demarca uma lugaridade, uma consciência de lugar, rompendo com os estereótipos construídos desde o tempo colonial, tais como: intelectualidade inferior, sexualidade exacerbada, pele suja, cabelo ruim, dentre outros (Santos & Nojima, 2019a, p. 3949).

Os conhecimentos africanos, afro-brasileiros e diaspóricos formam um centro, e têm a sua corporeidade afro como elemento estrutural de suas construções. Há uma nova orientação, que Hall (2014) classifica como fragmentada e múltipla, o que permite mudar a nossa identidade, dando a possibilidade de reconstruí-la.

É nesse campo de “design + ação afirmativa” que o Design Afirmativo atua, criando as condições sensíveis para a valorização de grupos marginalizados, potencializando e divulgando os seus saberes no intuito de uma equidade social. É um design constituído da luta, dos saberes forjados pelos movimentos negros, nas suas mais diversas formas. O conhecimento gerado na luta pode ser entendido no prefácio do livro da professora Nilma Lino Gomes, escrito pelo

professor Boaventura de Sousa Santos, no livro *O movimento negro educador*. “A diferença fundamental entre o conhecimento nascido nas lutas e o conhecimento elaborado a respeito delas é que o primeiro é um conhecer-com, enquanto o segundo é um conhecer-sobre” (Gomes, 2017, p. 9).

O conceito de design abordado é baseado na definição epistemológica apresentada por Gustavo Bomfim (Couto, 2014), que está apoiado nas formas de conhecimento que emergem das novas visões de mundo. Nesse contexto, o design é baseado na inter-relação e o artefato sempre é constituído através de um sistema linguístico e simbólico. O paradigma epistemológico que orientará esse design é o negro, entendendo que “os movimentos têm um valor epistemológico intrínseco, são produtores de um tipo específico de conhecimento, o conhecimento nascido na luta” (Gomes, 2017, p. 9). Esse conhecimento novo gerado por grupos não hegemônicos e contra-hegemônicos criam novas temáticas, conceitos e dinamizam o conhecimento (Gomes, 2017).

A apropriação do conceito do design por membros periféricos da sociedade, apresenta-se como uma pressão sobre o monopólio da produção imagética, esse deslocamento é ocasionado pela popularização dos meios de produção, principalmente os digitais, que lhes permitiram, de alguma maneira, realizarem sua própria representação. Há uma mudança em curso das estruturas de desenvolvimento monocêntricas para policêntricas, porém a manutenção do poder ainda continua concentrada nas mãos de poucos.

Essas formas de fazer design rompem com o conceito de design vinculado apenas a produtos do micro ambiente da casa, de um modismo, da ideia de caro e do glamour (Bonsiepe, 1997).

Entende-se o Design Afirmativo como uma ação comunicativa que não se limita apenas a um ato instrumental, pois, para a produção desta informação se faz necessário trabalhar em conjunto com as discussões postas pelos Movimentos Negros. Acredita-se que, nessa interface, entre sinais e conteúdos comunicativos, faz-se uma outra cultura material, baseada em valores antirracistas.

É inevitável reconhecer a dimensão política do design construído pelos negros e negras, pelos habitantes das periferias, pelas populações tradicionais, pelos estigmatizados, pelos movimentos sociais, nos quais o caráter sociopolítico se sobrepõe a questões técnico-profissionais (Bonsiepe, 1997).

Alguns aspectos do design orientado para o futuro apresentado por Gui Bonsiepe (1997) vão ao encontro do projeto de equidade almejado pelos movimentos negros. E é essa inovação que tanto o movimento negro quanto o

design propõem, ambos estão em sintonia para a construção de um novo mundo, de novas práticas cotidianas.

O fato de o Design Afirmativo estar baseado na luta contra a invisibilidade, a discriminação e hierarquização de pessoas, utilizando a configuração de elementos visuais como o principal mecanismo de interação, faz a imagem construída por ele disputar o espaço retinal⁷², no qual se constrói a simbologia das coisas.

O design está no campo da inovação sociocultural (Bonsiepe, 1997), portanto permite entender a ideia de eficiência, não como uma viabilidade técnica, mas sim por uma satisfação de todos, e é nesse lugar do sensível e do pertencimento que esse design opera.

A linguagem do design não é a linguagem das asserções, nem a linguagem das instruções, mas sim a linguagem dos juízos (assessments). Estes juízos referem-se às características prático-funcionais e estéticos-formais (Bonsiepe, 1997, p. 37).

O Design Afirmativo se apresenta como um discurso projetual no qual esse sistema linguístico estrutura uma concepção de realidade, baseada nos parâmetros que levam em conta o cotidiano das populações negras. Reconhece o universo social pulsante que constitui as sociedades da diáspora negra.

O design com a perspectiva antirracista é uma necessidade e uma realidade que se coloca para o campo. Não se pode ignorar os problemas ocasionados pelo racismo e nem mesmo a contribuição que o design pode dar a essa luta. Assim como a área se reinventou ao absorver “bandeiras” como as questões relacionadas ao meio ambiente, o reconhecimento da cultura da diáspora negra é um ponto crucial para melhoria das sociedades que tiveram a escravização como elemento histórico.

Fatos como o assassinato do norte-americano negro George Floyd⁷³, por um policial branco em Minnesota em 2020, e que repercutiu no mundo todo, demonstram que a pauta antirracista não é uma questão só dos negros e negras, mais atravessa toda a estrutura das sociedades contemporâneas. Assim como Rafael Cardoso afirma, “o olhar é também sujeito a transformações no tempo” (Cardoso, 2012, p. 14), e ele é atravessado por construções sociais e culturais, que levam em conta as especificidades históricas do período.

⁷² O espaço retinal é estruturado por meio de distinções gráficas como: forma, cor, tamanho, posição, orientação, textura, transições ou transformações no tempo (Bonsiepe, 1997, p. 43).

⁷³ O caso George Floyd provocou manifestações antirracistas nos mais diversos países. Pessoas foram às ruas nos Estados Unidos, na França, no Reino Unido, na Bélgica, na Austrália. Em muitas dessas manifestações, liam-se cartazes com a frase “Vidas negras importam” (Mello, 2020, n. p.).

O que se busca nesse tratado é a perspectiva de uma nova ética no design, pois não é mais possível fazer produtos que hierarquizem, que explorem, que acabem com a dignidade humana e que marginalizem grupos sociais. É um pensamento que configura objetos e informações que são fruto da organização social, o que acarreta um aumento da produção local, pois esse agente tem legitimidade do discurso, ampliando a identificação produto/usuário e, conseqüentemente, o bem estar e, indiretamente, o consumo. Opõe-se a uma visão do design em que se vê os não-brancos, a periferia, os movimentos sociais como sendo um lugar sem a concepção de projeto, onde não existe discurso projetual, sem perspectiva, lugar que não fornece base para vida cotidiana.

Design é uma atividade que produz uma realidade antes não existente e que trata de preocupações humanas permanentes: preocupação com o corpo, o trabalho e o jogo (isto inclui a estética) (Bonsiepe, 1997, p. 95).

Gui Bonsiepe (1997), quando se refere ao design produzido na América Latina, julga a busca da identidade no passado como algo vão e errado, como vê-se na afirmativa: “se os países periféricos querem deixar sua posição e criar uma identidade contemporânea, devem olhar para o futuro, e não para o passado” (Bonsiepe, 1997, p. 108). Diferente desse posicionamento, o que se estabelece no Design Afirmativo é projetar o futuro a partir do resgate dos valores que ficaram para trás, isto é, uma perspectiva muito comum no contexto cultural africano e diaspórico, “o que significa buscar na tradição, uma alternativa para o presente” (Nogueira, 2019, p. 59). São posições e orientações diferentes das ocidentais, em que o futuro é uma possibilidade de redenção, de uma temporalidade melhor, no qual é embutida uma ideia de superação (Nogueira, 2019). Nas sociedades africanas, o tempo se organiza sobre a tradição, temporalidade em que a concepção do passado é mais importante que a do futuro. Nesse conceito, o presente faz parte do passado e o futuro ainda é uma ausência. Partindo deste entendimento, o passado atualiza o presente, desenhando assim o futuro (Nogueira, 2019).

O filósofo Eduardo David de Oliveira faz uma bela argumentação no livro *Cosmovisão Africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente*, encontramos o tempo como um conceito filosófico bidimensional composto por passado e presente. O futuro está fora da arena da experiência, dos acontecimentos e não pode ser considerado. O que importa é o presente e como o passado é capaz de “sustentá-lo” (Nogueira, 2019, p. 60).

A ideia é nunca desprezar o passado, aprende-se com ele para seguir no presente e no futuro, tal como o símbolo Sankofa⁷⁴ ensina. A identidade africana está baseada na ancestralidade, conforme o filósofo afro-americano Molefi Asante reitera, há uma necessidade de centralidade na ancestralidade, história e cultura, sendo importante principalmente para pessoas que tiveram suas identidades fragmentadas pelo histórico da escravidão (Noguera, 2019).

Esse design concretiza tais conceitos e entende a complexidade do mundo, reconhecendo que as soluções são coletivas, além das capacidades individuais (Cardoso, 2012). Sendo assim, a superação do racismo passa por uma mudança da percepção da comunidade, uma mudança de significado. A ideia é quebrar a hierarquia dos modos de ver e sentir, subverter os discursos que moldam o significado da representação negra. É por isso que o acúmulo, a sobreposição dos discursos sobre a situação dos afrodescendentes no Brasil e nos países que tiveram o histórico escravista, juntamente com a ressignificação pautada pelos Movimentos Negros se fazem necessários, pois é através deles que se muda a experiência da população. Experiência esta, como afirma Cardoso (2012), é o que consequentemente constrói o significado.

5.2

Uma expressão da equidade na animação: Design afirmativo

A animação, assim como outras produções audiovisuais, embute ações sociais que participam da construção de variados sistemas de significado que orientam as condutas e que dão sentido as coisas.

Ao aproximar as animações das práticas sociais através de narrativas não hegemônicas e de personagens não-brancos, essas obras promovem a igualdade, oportunizando identidades múltiplas na tela. A imagem heterogênea permite práticas de multiletramentos, pois possibilita diversos modos de construções de significados e sentidos relacionados através do audiovisual, em que diversidades locais são expostas e conectadas de modo global (Oliveira, 2017). Isso permite que todos e todas se desenvolvam de forma crítica a partir de obras que não legitimem as desigualdades, que ajudem a desconstruir práticas e pensamentos monoculturais. Esse multiletramento proposto pelo Design Afirmativo está de acordo com princípios de um novo letramento⁷⁵ e

⁷⁴ Sankofa é descrito como símbolo da sabedoria e do conhecimento, a ideia de que devemos aprender com o passado para nos erguermos no presente e no futuro (Noguera, 2019, p. 64).

⁷⁵ O chamado Novo Grupo de Londres propõe que “nos mundos da vida pública, trabalho e aprendizagem formal, o conhecimento é construído através da imersão na experiência prática (prática situada); unida com conceitos explícitos e teorias as quais explicam processos subjacentes

permite leituras multissemióticas e multimodais⁷⁶, porque parte da relação do indivíduo com suas representações sociais, incorporando práticas sociais antirracistas ao valorizar personagens negras e narrativas afro-referenciadas. Através disso, as crianças adquirem um saber sobre as questões raciais de maneira lúdica, o que lhes permite usarem esse conhecimento a partir da interpretação de situações reais e construírem seu próprio discurso sobre as questões raciais, incorporando essa reflexão no seu cotidiano e gerando uma prática transformadora.

Tornar-se letrado é transformar a pessoa, não no sentido de mudar de classe social ou cultural, mas de lugar social, pois o seu modo de viver socialmente e de se inserir na cultura se tornam diferentes (Soares, 2000, apud Orlando & Ferreira, 2013, p. 419).

Os modos semióticos apresentados pelo Design Afirmativo reconstróem sentidos ao aproveitar a característica não fixa do significado (Hall, 1997) para ressignificar o que é ser negro. É nesse processo de representação e identificação, no qual as crianças investem emoções e energia, que a cultura animada se relaciona e influi no processo de significação.

O que isto sugere é que a identidade emerge, não tanto de um centro interior, de um "eu verdadeiro e único", mas do diálogo entre os conceitos e definições que são representados para nós pelos discursos de uma cultura e pelo nosso desejo (consciente ou inconsciente) de responder aos apelos feitos por estes significados (Hall, 1997).

O Design Afirmativo rompe com discursos cristalizados criadores de uma cadeia automatizada na concepção da animação como um produto "universal", pois esses argumentos são descontextualizados e enganosos quando se referem a uma obra como isenta de relações de poder.

A possibilidade de uma personagem protagonista negra positiva em uma narrativa afro-referenciada permite um olhar instrutivo do outro, que contribui para transformar o imaginário social sobre aquele que se encontra em situação de exclusão, como afirma Stuart Hall, é através das práticas de significação que

(Instrução Explícita), através da localização do conhecimento em seu contexto de relevância e reflexão sobre os seus propósitos (Enquadramento Crítico); e através da transferência de conhecimento ganho em um contexto para outro, o qual será inevitavelmente similar e diferente em certos aspectos (Prática Transformada)." (Cope & Kalantzis, 2001, p. 240, apud Aguiar & Fischer, 2012, p. 118)

⁷⁶ A multimodalidade como os multiletramentos tem surgido em resposta à mudança na paisagem social e semiótica. Chave para as perspectivas multimodais sobre o letramento é a suposição básica que os significados são produzidos (bem como distribuídos, interpretados, e refeitos) através de muitos recursos representacionais e comunicacionais, do qual a língua é apenas uma. (...) A multimodalidade atende ao significado como é feito através das configurações situadas através da imagem, gestos, o olhar, postura corporal, som, escrita, música, fala, e assim por diante. (Jewitt, 2008, p. 246, apud Aguiar & Fischer, 2012, p. 108-109).

compreendemos o mundo (Hall, 1997). Entende-se que as animações são mediadores em vários processos cognitivos na infância. A presença das personagens negras, em conjunto com narrativas que partem de referenciais não hegemônico, apresenta-se como uma alternativa contra a homogeneidade cultural, sendo um contraponto às representações essencialistas da pureza.

Na atualidade, as lutas de poder são realizadas crescentemente no campo discursivo e simbólico, o que causa deslocamentos na sociedade, devido ao embate dessas forças culturais (Hall, 1997). As animações negras que partem do conceito do Design Afirmativo se propõem a uma transformação no universo visual da mídia para criança, alterando sistemas de classificação ao colocar ao seu alcance lugares e narrativas que demonstrem outras formas de vida local de uma maneira não exótica.

Um exemplo da união entre arte animada e o Design Afirmativo é o curta *Òrun Àiyé: a Criação do Mundo*, no qual as diretoras Cíntia Maria e Jamile Coelho, através da forma lúdica da animação, confrontam a intolerância e o racismo religioso ao trazerem o panteão do candomblé para a tela. Dando continuidade ao projeto, as diretoras estão finalizando o segundo episódio da série, *Òrun Àiyé: as Águas de Oxalá*, que também aborda outros aspectos da história, cultura e religiosidade afro-brasileira (Vieira, 2018).



Imagem 18 – Curta *Òrun Àiyé: a Criação do Mundo*

Os episódios destacam que, para além da fé, o Candomblé se apresenta como uma prática de preservação e memória da cultura do povo brasileiro, trazem valores de respeito aos mais velhos e valorizam a ligação dos laços do homem com a natureza (Vieira, 2018). A multiplicidade de vozes que trazem um autoconhecimento através da ancestralidade é uma característica dessas

animações. Conforme as diretoras afirmam, é um mecanismo político de resistência.

Ôrun nos fez acreditar no impossível. Nos mostrou que por mais difícil que seja, nós mulheres, negras, nordestinas e suburbanas também podemos trabalhar com o audiovisual, fazer animação e, o mais importante, podemos fazer sucesso contando histórias que fogem da linha eurocêntrica e hegemônica do audiovisual (Vieira, 2018, n. p.).

Outra referência do Design Afirmativo na animação é o projeto transmidiático *Nana & Nilo*, que aborda questões da infância e propõe soluções baseadas nos conhecimentos africanos, afro-brasileiros e dos povos indígenas. Os irmãos gêmeos viajam pelo tempo com sua árvore sábia em companhia do passarinho verde Gino. Dentre os vários filmes realizados, podemos destacar o curta *Nana & Nilo e o tempo de brincar*, que aborda a falta do brincar no tempo presente e propõe um retorno ao Quilombo dos Palmares, a fim de elucidar essa questão a partir dos conhecimentos oriundos dos conhecimentos africanos.



Imagem 19 – Curta *Nana & Nilo e o tempo de brincar*.

Outras narrativas do projeto abordam diversos sentidos das culturas dos povos tradicionais, tais como o conceito Teko porã⁷⁷ e Ubuntu⁷⁸ no filme *Nana & Nilo na Cidade verde*, por exemplo.

Esses filmes desassociam os indivíduos negros e negras desse lugar comum da subalternidade, da violência e do estereótipo, reconhecendo que a disputa cultural é central para a construção de imaginários positivos que

⁷⁷ Teko porã é uma ética que parte da necessidade de considerar o meio ambiente como sujeito e manter relações de respeito diante de forças que escapam ao controle humano (Nogueira & Barreto, 2018, p. 637).

⁷⁸ Ubuntu é uma ética que parte da instabilidade, do conflito e do desentendimento como elementos que caracterizam a existência humana e se organiza em função da busca de “equilíbrio” das tensões, ou ainda, de um arranjo em que acontecimentos nefastos possam ser compensados (Nogueira & Barreto, 2018, p. 637).

permitem “leituras de oposição”⁷⁹, quando relacionada as animações já estabelecidas.

Essa centralidade da cultura⁸⁰ (Hall, 1997) que também media as relações da infância, parte de uma “cultura herdada” que contribui na formação da identidade, na constituição da subjetividade, e é esta que está sendo questionada. Isso atinge o sistema regulador, que mantém a relação de cultura e poder atual, pois a cultura é determinada por forças externas a ela (Hall, 1997). O momento é de uma atualização da energia cultural animada, através da simbologia negra, pois se apresenta como um discurso agregador no sentido de que todos e todas têm vez e voz, trazendo os significados que foram omitidos para a visibilidade.

O que o Design Afirmativo traz para a animação é a problematização das questões de identidades que interferem na cadeia produtiva do setor ao colocar o elemento negro em destaque e, assim, amplia a diversidade cultural na animação brasileira e contextualiza o social e o cultural para a infância ao lançar luz sobre o diverso.

⁷⁹ [...], “nas quais os destinatários produziram uma interpretação que se contrapõe aos significados da ideologia dominante” (Marino et al., 1999, p. 8).

⁸⁰ A expressão “centralidade da cultura” indica aqui a forma como a cultura penetra em cada recanto da vida social contemporânea, fazendo proliferar ambientes secundários, mediando tudo (Hall, 1997, p. 22).

6 Conclusão

A luta dos movimentos negros ao longo do século XX resultou em avanços importantes no começo do novo século, mostra uma resignificação do que é ser negro para a sociedade brasileira, desconstruindo o conceito de democracia racial desenvolvido nos anos de 1930, perpetuado por muitas décadas. Essa disputa pelo imaginário positivo de uma negritude passa por diversos campos, dentre os quais o design, que pode ser visto como uma peça fundamental para a popularização e para o reforço dos conhecimentos africanos e afrodiaspóricos.

Assim como Stuart Hall diz (2000), a questão de identidade contemporânea tem muito mais a ver com “quem podemos nos tornar” do que exatamente, “quem nós somos” e “de onde viemos”, isso passa pela representação do negro na sociedade e pela mudança dessa representação, a partir de sua colocação como sujeito social na construção do discurso. Um discurso que visa a reparar uma injustiça cognitiva baseada no racismo antinegro. A construção desse negro historicamente subalternizado, principalmente no Brasil, em que sua representação no cinema, na televisão, na moda e nas mídias de uma maneira geral é negada, passa a ser questionada pelos movimentos negros contemporâneos, criando a tensão necessária para as mudanças.

A tese apresenta possíveis parâmetros para se criar uma mídia democrática cuja base deve estar alicerçada no pluralismo e na diversidade como um direito de todas e todos, sobretudo da infância e da adolescência. Reflete também sobre o Brasil, que tem uma comunicação baseada em uma atividade comercial forte e presença pública e comunitária fraca, fator que leva à redução da diversidade na mídia. Além disso, recorta no mercado de animação, em que produções da “grande mídia” tratam de maneira reducionista aspectos da heterogeneidade de diferentes culturas e etnicidades de meninos e meninas brasileiras e usa como referência a produção nacional exibida nos cinco principais canais infantis da TV paga nos anos 2016 e 2017. Outro aspecto desta pesquisa é a continuação da investigação em que se problematiza a produção de animação realizada no Brasil e questiona a ausência de um espelho da realidade étnica brasileira.

Os dados apresentam a maioria da sociedade brasileira como minoria racial quando representada nas animações. Observou-se que as obras exibidas na TV paga no período determinado pela pesquisa demonstraram uma

concentração da produção no sudeste, mais especificamente em São Paulo, com 64% das produções.

Outro dado de desigualdade apontado aqui relaciona-se às personagens protagonistas brancas, 3,6 vezes mais representados do que as figuras não brancas, a maioria das séries não trazem narrativas afrorreferenciadas, e o traço mais impactante foi a total ausência de diretores negros ou negras nas obras citadas. Além disso, aponta-se que essa falta e precariedade traz consequências graves ao reconhecimento racial das crianças negras, pois os modelos normativos criados a partir de um retrato distorcido devido à ausência do fenótipo negro, prejudica o conhecimento e a aceitação de todas as crianças com relação ao diferente, contribuindo para hierarquização de afetos, o que pode levar a uma baixa de autoestima daqueles que nunca são representados como protagonistas.

O texto destaca ainda o crescimento da animação brasileira nesse início do século XXI, a partir das políticas públicas realizadas no último ciclo de expansão econômica no país e o impacto na cultura oriundo do golpe de 2016 e da posterior eleição do presidente Jair Bolsonaro, que paralisou os avanços conquistados e trouxe uma insegurança para toda a cadeia da cultura. A pesquisa compreende que o aumento da produção brasileira constatada no período não acompanhou a observância de valores relevantes à sociedade, tal como raça.

A construção de uma equidade na representação da produção de animação realizada no país só pode ser possível através da atuação de uma diversidade de vozes, destaca-se aqui que, para isso, é necessária a participação de outros atores nas produções dessas obras e maior comprometimento dos produtores de conteúdos com a responsabilidade de não apenas formar consumidores, mas cidadãos que irão participar de maneira eficaz e ativa da sociedade brasileira. Para isso, aponta-se a necessidade de realizadores que estão à margem da cadeia produtiva, como os produtores negros e negras terem acesso aos meios de produção, pois essa diversidade de realizadores garantirá as construções de narrativas multiculturais. Nas obras realizadas por esses produtores, existe uma busca para um parâmetro próprio, essas construções questionam o referencial universal das produções hegemônicas ao demonstrar outras possibilidades, que, de forma crítica, apresentam outras realidades.

Esta pesquisa reconhece que o conhecimento e a produção das minorias políticas têm experiências importantes a serem consideradas, passando a

ocupar espaços e a produzir seus próprios discursos. Além disso, avalia que esses realizadores trazem um olhar e um sentir vindos da periferia, da margem, o que garante a diversidade necessária para uma mídia democrática.

Ao observar essas animações produzidas por esses animadores negros, a tese construiu um entendimento do que seria uma animação negra, a partir do ponto das reflexões oriundas dos debates estabelecidos pelo cinema de *live action* negro, no qual os primeiros manifestos sistematizados foram realizados no início dos anos 2000. Aqui, a animação negra é estabelecida a partir de três parâmetros: personagens negras, narrativas afrorreferenciadas e realizadores negros.

Desdobrando a investigação, após ouvir a percepção dos responsáveis e educadores sobre a necessidade de acesso a culturas afro-brasileira, africana e dos povos indígenas através da animação, constatou-se uma baixa diversidade de personagens protagonistas e de narrativas multiculturais na tela, expressa quando 61% dos participantes afirmaram não se lembrarem de nenhuma narrativa afro-brasileira, africana e dos povos indígenas nas animações. Porém, a maioria absoluta, 99,1%, dos 346 respondentes, afirmaram a importância das personagens negras e indígenas nas histórias, a maioria também destacou que acham importante que responsáveis e educadores se preocupem com as questões raciais. Eles afirmaram que a diversidade nas narrativas educa para as relações étnico-raciais, porque, ao trazerem ambientes mais próximos da realidade, permitem reconhecer o valor que os diversos grupos étnicos têm, fortalecendo a necessidade de mais espaço para essas culturas na construção da identidade de nossas crianças.

Confirma-se nesta tese que o racismo estrutural apresentado em outras áreas do audiovisual brasileiro se expressa também no mercado de animação, através da baixa representatividade das personagens negras, narrativas afro-referenciadas e, principalmente, quando se refere à baixa participação de realizadores negros. Isso fica evidente quando a pesquisa se refere aos principais canais infantis da TV paga, no período de 2016 a 2017, no qual a ausência é total.

Em resposta as questões suscitadas — baixa representatividade de personagens, relevância da temática racial e ausência de profissionais em cargos diretivos — o Design Afirmativo traz possibilidades de transformação do *status quo*.

Um design construído na luta está consignado nesta tese, referenciado pelos movimentos negros, balizado pela união de “design + ações afirmativas”.

Essa configuração se coloca como uma proposta simbólica identitária que reconhece esse indivíduo e o (re)coloca no mundo, fortalecendo sua corporeidade e pensamento por meio de um design que identifica o seu passado e projeta-o para o futuro, através do comportamento, das vestimentas, objetos, se busca a minimização e a extinção das desigualdades sociais e raciais.

O Design Afirmativo tem postura ativa a partir do pertencimento identitário, com a intenção de contribuir para a melhora das condições da população negra, utilizando-se da comunicação imagética, considerando-se que a ideação de um futuro desejado deve ser construído, também, a partir da margem (Santos, 1996). É nesse sentido que é pautado, a construção dessa identidade passa pela relação com os objetos, no intuito de dar significado a esse ideal de negro.

Na sua essência a concepção do Design Afirmativo está no enfrentamento contra a desigualdade de dignidade e direitos, opondo-se a eliminação do que parece diferente, psíquica, física, cultural e sexualmente, ao estabelecido como hegemônico. Dispõe-se a propagar os direitos das minorias políticas e dos grupos socialmente vulneráveis, que devem ser concebidos além de aspectos estritamente biológicos ou fenotípicos. Apesar do Design Afirmativo, na sua forma ampla, poder ser voltado para a busca de igualdade e neutralização dos efeitos da discriminação de outros pleitos, como gênero, idade, nacionalidade e compleição física, sua construção originária aqui realizada e defendida, está estabelecida no conceito focado na difusão de um design com ideário antirracista, reforçando o discurso de que a estrutura da desigualdade existente no mundo ocidentalizado está fundamentalmente baseada na relação de raça, em que há hierarquização e subalternização dos indivíduos. Para combater isso, é necessário um conhecimento interdisciplinar, no qual o campo do design pode contribuir — e muito — para a transformação social.

O Design Afirmativo pode trazer a multiculturalidade para a animação de maneira não comportada, de modo que reconheçam a diversidade na sua potência, emancipando os seus próprios discursos. A partir do empoderamento estético, o Design Afirmativo afronta padrões hegemônicos embranquecidos da produção de animação brasileira, buscando uma renovação plástica e outras lógicas narrativas.

Uma equidade simbólica constrói-se com a neutralização das formas de opressão que discriminam, étnica e racialmente, grupos sociais que nunca se apresentam com modelos de pensamento. O Design Afirmativo pode servir como parâmetro dessa equidade, no intuito de enfrentar a distorção da representatividade na tela, na busca da justiça social.

Entender que o processo histórico da escravidão vivenciada no país foi uma das mais extremas formas de opressão racial da história e que parte da população ainda se recusa a admitir os efeitos dele, não ficando constrangidos com as desigualdades geradas pelas relações de raça e classe, é o que fragiliza e cria efeitos nefastos na cidadania do país nos dias atuais, o que evidencia um racismo à brasileira, sem racistas autoidentificados ou autorreconhecidos (Santos, 2005). Por isso, o uso de um design que traga referências negras e que se posicione de forma antirracista é importante nas sociedades contemporâneas que são mediadas pelas imagens. O combate ao racismo, mais do que nunca, se faz no campo simbólico e ter um design que reconstrua a cultura material na busca da equidade e da não desumanização das pessoas é fundamental para se pensar o futuro. Então, podemos compreender o Design Afirmativo como uma posição estética-política crítica no campo do design, que contribui para essa nova construção de sociedade.

7

Referências bibliográficas

ABRAMOWICZ, Anete; SILVEIRA, Debora de Barros; JOVINO, Ione da Silva; SIMÃO, Lucélio Ferreira. **Imagens de crianças e infâncias: a criança na iconografia brasileira dos séculos XIX e XX. Perspectiva** Florianópolis, v. 29, n. 1, p. 263-293, out. 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/2175-795X.2011v29n1p263>>. Acesso em: 10 nov. 2019.

ADNEWS. **Os desafios da publicidade infantil na TV paga.** 2017. Disponível em: <<https://adnews.com.br/os-desafios-da-publicidade-infantil-na-tv-paga/>>. Acesso em: 22 jun. 2018.

AGÊNCIA BRASIL. Pouca presença de negros na TV leva a racismo na infância, dizem especialistas. **EBC**, Brasília, 12 out. 2015. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2015-10/pouca-presenca-de-negros-na-tv-leva-racismo-na-infancia-dizem>>. Acesso em: 4 out. 2019.

AGÊNCIA EFE. Nickelodeon América Latina completa 15 anos com novas produções locais. **G1**, 25 jan. 2012. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/01/nickelodeon-america-latina-completa-15-anos-com-novas-producoes-locais.html>>. Acesso em: 25 jun. 2018.

AGÊNCIAS. Ágatha Félix, 8, a mais nova vítima da violência armada que já atingiu 16 crianças no Rio neste ano. **El País Brasil**, 21 set. 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/21/politica/1569099826_106579.html>. Acesso em: 06 out. 2020.

AGUIAR, Marcia Juliana Dias de; FISCHER, Adriana. A pedagogia dos multiletramentos: uma proposta para a formação continuada de professores. **Leia Escola**, Campina Grande, v. 12, n. 2, p. 106-130, 2012. Disponível em: <<http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/Leia/article/view/285>>. Acesso em: 14 set. 2020.

ALCURI, Gabriela et al. **O relatório Mac Bride: história, importância e desafios.** Simulação das Nações Unidas para Secundaristas – SINUS 2012, p. 143-165. Disponível em: < <http://sinus.org.br/2012/wp-content/uploads/05-AC.pdf> >. Acesso em: 18 mai. 2019.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural.** São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ALVARENGA, Darlan. Sucesso na TV e 'made in Brazil', Luna é o fenômeno infantil da vez. **G1**, São Paulo, 01 fev. 2016. Economia, Mídia e marketing. Disponível em: < <http://g1.globo.com/economia/midia-e-marketing/noticia/2016/02/sucesso-na-tv-e-made-brazil-luna-e-o-fenomeno-infantil-da-vez.html>>. Acesso em: 21 jun. 2018.

ANCINE. **Instrução normativa nº, de, de 2010.** Regulamenta a elaboração, a apresentação e o acompanhamento de projetos de obras audiovisuais brasileiras de produção independente e revoga a Instrução Normativa nº 22, de 30 de dezembro de 2003. 2010. Disponível em: < <https://www.ancine.gov.br/sites/de>

fault/files/consultas-publicas/Minuta%20IN%20Projetos.pdf >. Acesso em: 07 out. 2020.

_____. Conheça o Programa Brasil de todas as telas. **Ancine**, 2014. Disponível em: <<https://ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/conhe-o-programa-brasil-de-todas-telas>>. Acesso em: 27 ago. 2019.

_____. Ancine + simples, nova dinâmica para a gestão do financiamento do audiovisual. **Ancine**, 16 set 2015. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-simples-nova-dinamica-para-gest-o-do-financiamento-do-audiovisual>>. Acesso em: 30 ago. 2020.

_____. Divulga a ata de habilitação da chamada pública Prodav 04/2014 – Laboratórios de Desenvolvimento do Programa Brasil de todas as telas. **Ancine**, 2015. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/divulgada-ata-de-habilita-o-da-chamada-p-blica-prodav-042014-laborat-rios-de>>. Acesso em: 31 ago. 2020.

_____. Canais infantis são os que mais dão espaço a programação nacional na TV paga. **Ancine**, 29 jun. 2016. [clipping]. Televisão, BOL Notícias/SP Disponível em: <<https://ancine.gov.br/sites/default/files/clipping/2016-06-30-BolNot%C3%ADcias-canaisinfantis.pdf>>. Acesso em: 28 set. 2017.

_____. TV por assinatura no Brasil: aspectos econômicos e estruturais. **Ancine**, Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA, 28 jun. 2016. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/televi-sao/pdf/estudo_tvpa-ga_2015.pdf>. Acesso em: 29 nov. 2019.

_____. Uma nova política para o audiovisual: Agência Nacional de Cinema, os primeiros 15 anos. **Ancine**, 2017. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/livros/ANCINE%2015%20ANOS%20WEB%20FINAL_em%20baixa2.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2020.

_____. Efeitos da crise econômica nos mercados de programação e de empacotamento da TV por assinatura no Brasil. **Ancine**, Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA, 14 mar. 2017. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/est_efeitostvpaga.pdf>. Acesso em: 26 set. 2020.

_____. Aprovadas cotas para mulheres, negros e indígenas em edital para produção cinematográfica. **Ancine**, 28 mar. 2018. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/aprovadas-cotas-para-mulheres-negros-e-ind-genas-em-edital-para-produ-o>>. Acesso em: 27 ago. 2020.

_____. Diversidade de gênero e raça nos longas-metragens brasileiros lançados em Salas de exibição 2016. **Ancine**, Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA, 01 jun. 2018. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_diversidade_2016.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2019.

_____. Informe - Assinantes no mercado de programação na TV por assinatura 2019. **Ancine**, Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA, 07 jun. 2019. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_assinantes_no_mercado_de_programacao_-_versao_diagramada.pdf>. Acesso em: 26 set. 2020.

_____. Análise dos investimentos do FSA em produção de obras audiovisuais destinadas ao mercado inicial de salas de exibição. **Ancine**, 2019. Disponível em: <https://fsa.ancine.gov.br/sites/default/files/atas-atividades/Analise_ChamadasFSA_Cinema-revisado.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2019.

_____. Ancine divulga estudo inédito sobre raça e gênero dos participantes dos participantes dos Editais do FSA. **Ancine**, 13 jun. 2019. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-divulga-estudo-dito-sobre-ra-e-g-nero-dos-participantes-dos-editais-do>>. Acesso em: 16 dez. 2019.

ANDI. **Infância e comunicação**: referências para o marco legal e as políticas públicas Brasileiras. Brasília, DF: Andi, 2011.

ANDI. **Direitos da infância e direito à comunicação**: fortalecendo convergências nos marcos legais e nas políticas públicas. Brasília, DF: Andi, 2013.

ANDRADE JÚNIOR, Jacks de Mello; FOSTER, Eugênia da Luz Silva. O negro na comunicação: estereótipos racistas. **Revista Aleph**, Niterói, RJ, ano 14, n. 29, p. 377-397, dez. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/revista-aleph/article/view/39238/22674>>. Acesso em: 13 nov. 2019.

ANIMAÇÃO brasileira "Dino Aventuras" chega ao Disney Channel e Disney Junior. **Vcfaz.tv**, 18 mai. 2015. Disponível em: <<http://vcfaz.tv/2015/05/animao-brasileira-dino-aventuras-chega-ao-disney-channel-e-disney-junior/>>. Acesso em: 23 jun. 2018.

ANIMA MUNDI. **Relatório Anima Fórum 2009**. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <https://issuu.com/festanimamundi/docs/relatorio_anima_forum_final_web>. Acesso em: 18 ago. 2019.

ANIMA MUNDI. **Relatório Anima Fórum 2010**. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <https://issuu.com/festanimamundi/docs/relatorio_forum_2010_final_impresao>. Acesso em: 18 ago. 2019.

ANIMA MUNDI. **Relatório Anima Fórum 2013**. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <https://issuu.com/festanimamundi/docs/anima_forum_alta_site2013>. Acesso em: 18 ago. 2019.

ARAGÃO, Isabella Ribeiro. **A dimensão gráfica do cinema**: uma proposta de classificação de suas configurações. 2006. 145 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Centro de Artes e Comunicação, Departamento de Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife. 2006.

ARAÚJO, Emanuel. Afinal, Jeferson De. In: DE, Jeferson. **Jeferson De: dogma feijoada**: o cinema negro brasileiro. São Paulo: Fundação Padre Anchieta: Impr. Oficial, 2005. 230p.

ARAÚJO, Joel Zito. **O tenso enegrecimento do cinema brasileiro nos últimos 30 anos**. Cinémas d'amérique latine, 30 ans de Rencontres, v.26, 2018. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/cinelatino/4185>>. Acessado em 18 set. 2020.

ARENA, Dagoberto Buim; LOPES, Naiane Rufino. PNBE 2010: personagens negros como protagonistas. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 38, n. 4, p. 1147-1173, out./dez. 2013. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/edreal/v-38n4/08.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

ASCOM MINC. MinC debate políticas afirmativas em editais de audiovisual. **MinC**, 29 ago. 2017. Disponível em: <<http://cultura.gov.br/minc-debate-politicas-afirmativas-em-editais-de-audiovisual/>> Acesso em: 16 dez. 2019.

ASCOM MINC. Brasil lança maior número de animações em 22 anos. **MinC**, 16 fev. 2018. Disponível em: <<http://pnc.cultura.gov.br/2018/02/16/brasil-lanca-maior-numero-de-animacoes-em-22-anos/>>. Acesso em: 26 set. 2020.

ASCOM MINC. MinC divulga 153 projetos selecionados no programa #AudiovisualGera Futuro. **MinC**, 02 jan. 2019. Audiovisual. Disponível em: <<http://cultura.gov.br/minc-divulga-153-projetos-selecionados-no-programa-audiovisualgerafuturo/>>. Acesso em: 27 ago. 2020.

BAOBA. **O empreendedorismo negro é um dos caminhos**. 28 jun. 2017. Disponível em: <<https://baoba.org.br/o-empreendedorismo-negro-e-um-dos-caminhos/>>. Acesso em: 15 dez. 2019.

BARBOSA JÚNIOR, Alberto Lucena. 2012. 519 p. **Hipercinema**: elementos para uma teoria formalista do cinema de animação hiperrealista. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2012.

BATISTA, Jefferson. Quando a chuva vem? **Festival do Rio**, 2019. Disponível em: <<http://www.festivaldoriorio.com.br/br/filmes/quando-a-chuva-vem>>. Acesso em: 30 jul. 2020.

BATISTA, Paula Carolina. O quilombismo em espaços urbanos: 130 anos após a abolição. **Extraprensa**, São Paulo, v 12, n. esp. p. 397-416, set 2019. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/153780>>. Acesso em: 12 jul. 2020.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

BENFEITORIA. **FAPAN – Fundo de Amparo aos Profissionais do Audiovisual Negro**. 2020. Disponível em: <<https://benfeitoria.com/fapan-fundo-de-amparo-aos-profissionais-do-audiovisual-negro-g1o?lang=en>>. Acesso em: 20 set. 2020.

BETIM, Felipe. Mãe de jovem morto no Rio: “É um estado doente que mata criança com roupa de escola”. **El País Brasil**, Rio de Janeiro, 25 jun. 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/06/22/politica/15296189-51_552574.html>. Acesso em: 6 out. 2020.

BIONDI, Antônio; BIONDI, Pedro. Impasse entre TCU e Ancine paralisa concessão de novos incentivos a setor audiovisual. **Brasil de Fato**, São Paulo, 24 maio. 2019. Cultura. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2019/05/24/impasse-entre-tcu-e-ancine-paralisa-concessao-de-novos-incentivos-a-setor-audiovisual>>. Acesso em: 29 ago. 2020.

BOMFIM, Gustavo Amarante. **Sobre a possibilidade de uma teoria do design.** Estudos em Design, v.2, n.2. nov. 1994.

BONSIEPE, Gui. **Design do material ao digital.** Florianópolis: FIESC/IEL, 1997.

BORGES, Ademir R.; ARREGUY, Sergio; SOUZA, Lourimar de O auge e o declínio da programação infantil na TV comercial brasileira. **Mediação**, Belo Horizonte, v. 14, n. 15, jul./dez. 2012. Disponível em: < <http://www.fumec.br/revistas/mediacao/article/view/1357/926>> Acesso em: 03 dez. 2017.

BORGES, Roberto Carlos da Silva; BORGES, Rosane (org.). **Mídia e racismo.** Petrópolis, RJ: DP et Alii; Brasília, DF, ABPN, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **O poder do simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: Difel, 1989.

BOUTIQUE FILMES. **SOS Fada Manu.** Disponível em: <<http://boutiquefilmes.com.br/sem-categoria/sos-fada-manu>>. Acesso em: 16 jun. 2018.

BRAIDA, Frederico; NOJIMA, Vera. **Tríades do Design: Um olhar semiótico sobre a forma, o significado e a função.** Rio de Janeiro: Rio Book's, 1ª Edição 2014.

_____. **Por que design é linguagem?** 2 ed. Juiz de Fora, MG: FUNALFA: Ed UFJF, 2016.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil.** 1988. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm >. Acesso em: 03 dez. 2017.

BRASIL. TCU. **Acórdão 4.835/2018 – Segunda Câmara.** 19 jun 2018. Disponível em: <<https://pesquisa.apps.tcu.gov.br/#/documento/acordao-completo/%252a/NUMACORDAO%253A4835%2520ANOACORDAO%253A2018/DTRELEVANCIA%2520desc%252C%2520NUMACORDAOINT%2520desc/0/sinonimos%3Dfalse>>. Acesso em: 30 ago. 2020.

BRDE. **Chamada pública BRDE/FSA:** concurso produção para cinema 2018 – Modalidade B. 2018. Disponível em: <<https://www.brde.com.br/wp-content/uploads/2018/10/Ata-final-de-Sele%C3%A7%C3%A3o-MODALIDADE-B.pdf> >. Acesso em: 01 set. 2020.

BUCHT, Catharina; FEILITZEN, Cecilia Von. **Perspectivas sobre a criança e a mídia.** Brasília, DF: Unesco, 2002.

CABRAL, Eula Dantas Taveira. Mídia concentrada no Brasil: até quando? Revista Latinoamericana de ciencias de lá comunicación, São Paulo, v.13, n. 24, p. 48-59, 2013.

CALADO, Nadedja. 'Como eles não viram o uniforme escolar?' indaga o pai de adolescente morto na Maré. **O Dia**, Rio de Janeiro, 21 jun. 2018. Disponível em: <<https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2018/06/5551110-como-eles-nao-viram-o-uniforme-escolar--indaga-o-pai-de-adolescente-morto-na-mare.html>>. Acesso em: 05 jun. 2020.

CALGARO, Fernanda; CLAVERY, Elisa. Câmara aprova projeto que destina R\$ 3 bi ao setor cultural durante a crise do coronavírus. **G1**. Brasília, DF, 26 maio. 2020. Política. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/05/26/camara-aprova-projeto-que-destina-r-3-bi-ao-setor-cultural-durante-a-cri-se-do-coronavirus.ghtml>. Acesso em: 28 maio. 2020.

CARAPEÇOS, Nathália. Programas infantis dominam o horário nobre na TV por assinatura brasileira. **GZH**, Porto Alegre, 12 out. 2015. Cultura e Lazer. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2015/10/programas-infantis-dominam-o-horario-nobre-na-tv-por-assinatura-brasileira-4867487.html>. Acesso em: 24 jun. 2018.

CARDOSO, Lourenço. Branquitude acrítica e crítica: a supremacia racial e o branco anti-racista. **Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud**, Manizales, v. 8, n. 1, p. 607-630, jan-jun 2010. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/alianza-cinde-umz/20131216065611/art.LourencoCardoso.pdf>. Acesso em: 26 set. 2020.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JÚNIOR, Jeder. A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29. 2006, Brasília, DF. **Anais...** Brasília, DF: UNB, 2006. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1005-1.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2020.

CARLSSON, Ulla; FEILITZEN, Cecilia von (org.). **A criança e a violência na mídia**. Brasília, DF: Unesco Brasil, 1999. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000130873>. Acesso em: 24 set. 2018.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Tese (Doutorado em Educação). 2005. – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/a-construc3a7c3a3o-do-outro-como-nc3a3o-ser-como-fundamento-do-ser-sue-li-carneiro-tese1.pdf>. Acessado em: 21 maio. 2019.

CARNEIRO, Gabriel. Um mercado em expansão. **Revista de Cinema**, 12 jul. 2011. Disponível em: <http://revistadecinema.uol.com.br/2011/07/um-mercado-em-expansao/>. Acesso em: 06 dez. 2017.

CARNEIRO, Sueli. Epistemicídio. **Portal Geledés**, 04 set. 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/epistemicidio/>. Acesso em: 19 maio 2019.

CARTOON Network. **Mundo das Marcas**. 22 maio 2006. Disponível em: <http://mundodasmarcas.blogspot.com/2006/05/cartoon-network-lot-of-fun.html>. Acesso em: 23 jun. 2018.

CARTOON Network comemora 25 anos no Brasil e na América Latina com programação especial. **Tela Viva**, 4 abr. 2018. Especial. Disponível em: < <http://telaviva.com.br/04/04/2018/cartoon-network-comemora-25-anos-no-brasil-e-na-america-latina-com-programacao-especial/>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. Dogma feijoad a invenção do cinema negro brasileiro. **Rev. bras. Ci. Soc**, São Paulo, v.33, n. 96, p. 1-18, 2018. Disponível em: < <https://doi.org/10.17666/339612/2018>>. Acesso em: 27 mai. 2020.

CERQUEIRA, Amanda P. Coutinho de. Política cultural e “crise” no governo Temer. **Revista Novos Rumos**, Marília, SP, v. 55, n.1, 2018. Disponível em: < <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/novosrumos/article/view/8548>>. Acesso em: 28 set. 2020.

CERQUEIRA, Sofia. Como o Gloob virou um sucesso em pouco tempo entre a criançada. **Veja Rio**, Rio de Janeiro, 26 set. 2017. Cidade Programe-se. Disponível em:< <https://vejario.abril.com.br/cidades/como-o-gloob-virou-um-sucesso-entre-a-criancada-em-pouco-tempo/>>. Acesso em: 13 jun. 2018.

COELHO, Jamile; MARIA, Cintia. Òrun Àiyé: a criação do mundo. **Fam de Todos – Florianópolis Audiovisual Mercosul**. 2020. Disponível em: < <http://www.famdetodos.com.br/filme/2749/orun-aiye---a-criacao-do-mundo#.XvtXzyhKjIU>>. Acesso em: 30 jul. 2020.

COELHO, Leonardo. João Pedro, 14 anos, morre durante ação policial no Rio, e família fica horas sem saber seu paradeiro. **El País Brasil**, Rio de Janeiro, 19 maio 2020. Ponte. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/sociedade/2020-05-19/jovem-de-14-anos-e-morto-durante-acao-policial-no-rio-e-familia-fica-horas-sem-saber-seu-paradeiro.html>>. Acesso em: 06 out. 2020.

COELHO, Luiz Antônio L. (Org.). **Conceitos-chave em design**. Rio de Janeiro, Ed. PUC-Rio, Novas Ideias, 2008.

COPA Studio recebe indicação ao Emmy internacional pela segunda vez consecutiva. **Tela Viva**, 11 set. 2020. Premiação. Disponível em: <<https://telaviva.com.br/11/09/2020/copa-studio-recebe-indicacao-ao-emmy-internacional-pela-segunda-vez-consecutiva/>>. Acesso em: 27 set. 2020.

CORREA, Marco Aurélio da Conceição. Quem tem medo do cinema negro? **Justificando**, 3 set. 2018. Disponível em: < <http://www.justificando.com/2018/09/03/quem-tem-medo-do-cinema-negro/>>. Acesso em: 16 dez 2019.

COSTA. Ruth. O legado dos 13 anos do PT no poder em seis indicadores internacionais. **BBC Brasil**, São Paulo, 13 mai. 2016. Disponível em: < https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/05/160505_legado_pt_ru>. Acesso em: 30 out. 2019.

COUTO, Rita; FARBIARZ, Jackeline; NOVAES, Luiza (org.). **Gustavo Amarante Bomfim: uma coletânea**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2014.

CRIANÇA E CONSUMO. Tempo de crianças e adolescentes assistindo TV aumenta em 10 anos. **EBC**, 26 maio 2015. Disponível em: <<http://www.ebc.com.br/infantil/para-pais/2015/06/tempo-de-criancas-e-adolescentes-assistindo-tv-aumenta-em-10-anos>> Acesso em: 10 dez. 2017.

CRIANÇA E CONSUMO. **Caderno Legislativo**: publicidade infantil: análise dos projetos de lei em tramitação no Congresso Nacional. Rio de Janeiro: Instituto Alana, 2016. Disponível em: <http://criancaeconsumo.org.br/wp-content/uploads/2014/02/caderno_legislativo.pdf> Acesso em: 11 dez. 2017.

CRIANÇA E CONSUMO. **Criança e Consumo**, [200-?]. Disponível em: <<http://criancaeconsumo.org.br/>> Acesso em: 10 dez 2017.

CRUZ, Renato. **TV digital no Brasil: tecnologia versus política**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

DE, Jeferson. **Jeferson De**: dogma feijoada: o cinema negro brasileiro. São Paulo: Fundação Padre Anchieta: Impr. Oficial, 2005. 230p.

DIMENSTEIN, Gilberto. Preconceito racial determina desigualdade. **Folha Online**, 23 set. 2004. Jornalismo comunitário. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/dimenstein/noticias/gd230904a.htm>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

DISCOVERY aumenta produção nacional em 2017. **Tela Viva**, 8 mar. 2017. Programação. Disponível em: <<http://telaviva.com.br/08/03/2017/discovery-aumenta-producao-nacional-em-2017/?noticiario=TLhttp%3A%2F%2Ftelaviva-com.br%2F>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

DOGMA feijoada lança polêmica. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 ago. 2000. Acontece. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1708200002.htm>. Acesso em: 27 set. 2019.

DORFMAN, Ariel; MATTELART, Armand. **Para ler o Pato Donald**: comunicação de massa e colonialismo. Tradução de Alvaro de Moya, 2^a Edição, Paz e Terra, 1971.

EBC. **Brasil de todas as telas**: catálogo de conteúdos para TVs Públicas 2017 – Obras Nacionais. 2017. Disponível em: <https://www.ebc.com.br/sites/_institucional/files/atoms/files/catalogo_1a_edicao_linha_de_producao_de_conteudos_destinados_as_tvs_publicas_.pdf>. Acesso em: 30 ago 2020.

SCOREL, Eduardo. Euforia e Pânico: Ancine em questão. **Piauí**, 17 jun. 2020. Colunistas. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/euforia-e-panico-ancine-em-questao/>>. Acesso em: 30 ago. 2020.

EXAME. **95% de novos clientes de TV por assinatura são classe C ou D**. Tecnologia, 24 abr. 2013. Disponível em: <<https://exame.com/tecnologia/95-de-novos-clientes-de-tv-por-assinatura-sao-classe-c-ou-d/>>. Acesso em: 30 out. 2019.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Brasília, DF: Ed. UnB, 2001.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARBIARZ, Jackeline Lima; COUTO, Rita Maria de Souza; NOVAES, Luiza (orgs). **Gustavo Amarante Bomfim: uma coletânea**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2014.

FARIA, Cristiane Aparecida Gomes. **Design da animação no Brasil: um censo demográfico**. 2015. Dissertação (Mestrado) – Escola de Design, Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

FERREIRA, Helder. Grada Kilomba: ‘O racismo está sempre se adaptando ao contemporâneo’. **Revista Cult**, 7 abr 2016. Disponível em <<https://revistacult.uol.com.br/home/grada-kilomba/>>. Acesso em: 10 jun. 2020.

FERREIRA, Patrícia Castro; COUTO, Rita Maria de Souza. “Sob o olhar do design”: a construção de um ponto de vista. *Estudos em Design*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 1 – 14, 2012. Disponível em: <<https://estudosemdesign.emnuvens.com.br/design/article/view/84/81>>. Acesso em: 27 set 2019.

FILMBRAZIL apresenta balanço de exportação do primeiro semestre de 2020. Mercado, 14 set 2020. Disponível em: <<https://telaviva.com.br/14/09/2020/filmbrazil-apresenta-balanco-de-exportacao-do-primeiro-semester-de-2020/>>. Acesso em: 20 set. 2020.

FOLHAPRESS. Bolsonaro diz que ‘garimpou’ e vetou filmes com temática LGBT. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 16 ago. 2019. Política. Disponível em: <https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/politica/2019/08/698695-bolsonaro-diz-que-garimpou-e-vetou-filmes-com-tematica-lgbt.html>. Acesso em: 29 ago. 2020.

FOLHAPRESS. Canais infantis perdem a liderança do ranking dos mais vistos da TV paga. **O Tempo**, 13 jan. 2020. Audiência. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/diversao/canais-infantis-perdem-a-lideranca-do-ranking-dos-mais-vistos-da-tv-paga-1.2283018>>. Acessado em: 30 set. 2020.

FREITAS, Débora. ‘O Brasil é uma história de sucesso colonial’, lamenta Grada Kilomba. **CNN**, São Paulo, 06 jun. 2020. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/2020/06/06/o-brasil-e-uma-historia-de-sucesso-colonial-lamenta-grada-kilomba>>. Acesso em: 10 jun. 2020.

FSA. Comitê Getor. **Fundo Setorial do Audiovisual**, 2012. Disponível em: <<https://fsa.ancine.gov.br/?q=estrutura-governanca/comite-gestor>>. Acesso em: 30 ago. 2020.

GARCIA CANCLINI, Néstor. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

GOMES, Nilma Lino. Cultura negra e educação. **Revista Brasileira de Educação – ANPED**, n.23, 2003. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/rbedu/n23/n23a05.pdf>>. Acesso em: 23 jun. 2020.

GOMES, Nilma Lino. Relações Étnico-Raciais Educação e descolonização dos currículos. **Currículo sem Fronteiras**, v. 12, n.1, p. 98-109, jan./abr. 2012.

Disponível em: <<http://www.curriculosemfronteiras.org/vol12iss1articles/gomes.htm>>. Acesso em: 12 jun 2020.

_____. **O movimento negro educador**: saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

GONZALES, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

GRAZIANO; Diólia. **Os tortuosos caminhos trilhados pelo projeto de lei 29/2007: onde as vozes aflitas têm sua vez**. Anais do 6º Interprogramas de Mestrado da Faculdade Cásper Líbero, 2010. Disponível em: <<https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/04/Di%C3%B3lia-Graziano.pdf>>. Acessado em: 29 out. 2019.

G1. **Programação matinal da TV Globo se voltará ao público adulto em 2012**. São Paulo, Pop & Arte, 05 dez. 2011. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2011/12/programacao-matinal-da-tv-globo-se-voltara-ao-publico-adulto-em-2012.html>>. Acesso em: 30 out. 2019.

HALL, Stuart. A Centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Revista Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n. 2, jul./dez. 1997. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71361>>. Acesso em: 30 ago. 2020.

_____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 103-133.

_____. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. 11. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

_____. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Apicuri: Editora PUC-Rio, 2016.

HIRANO, Luiz Felipe Kojima. O imaginário da branquitude à luz da trajetória de Grande Otelo: raça, persona e estereótipo em sua performance artística. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 48, p. 77-125, 2013. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21294>>. Acesso em: 12 jul. 2020.

HOLZBACH, Ariane Diniz. Para pequenos grandes espectadores: a produção televisiva brasileira direcionada a criança pequenas a partir do caso da Galinha Pintadinha. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, Brasília, v. 21, n. 2, maio/ago. 2018. Disponível em: <<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1390>>. Acesso em: 04 out. 2019.

_____. Televisão sem fronteiras: o canal transnacional Cartoon Network em diálogo com o desenho brasileiro Irmão do Jorel. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 27. 2018. Belo Horizonte. **Anais...** 2018. Belo Horizonte: Puc-MG, 2018. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/arquivos_20>

18/trabalhos_arquivo_F0V984UJYHK8319R9983_27_6582_23_02_2018_11_00_43.pdf >. Acesso em: 9 out. 2019.

IBGE. Censo Demográfico 2010: Características da População e dos Domicílios, Resultados do Universo. **IBGE**, 2011. Disponível em: < https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/93/cd_2010_caracteristicas_populacao_domicilios.pdf > Acesso em: 1 dez. 2017.

_____. Pesquisa nacional por amostra de domicílios: síntese de indicadores 2015. **IBGE**. Rio de Janeiro, 2016. Coordenação de Trabalho e Rendimento. Disponível em: < <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv98887.pdf> > Acesso em: 1 dez. 2017.

_____. Desigualdades Sociais por Cor ou Raça no Brasil. Tabela 1.1 - Distribuição da população, por cor ou raça, com indicação do coeficiente de variação, segundo sexo e grupos de idade – 2018. **IBGE**, 2019. Disponível em: < <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/25844-desigualdades-sociais-por-cor-ou-raca.html?=&t=downloads> >. Acesso em: 29 set. 2020.

IG GENTE. Ancine atende ao TCU e muda análise de prestação de contas de projetos. **IG**, 25 set. 2019. Cinema. Disponível em: <<https://gente.ig.com.br/cinema/2019-09-25/ancine-atende-ao-tcu-e-muda-analise-de-prestacao-de-contas.html>>. Acessado em: 30 ago 2020.

IKEDA, Marcelo. **Lei de incentivo para o audiovisual**: como captar recursos para o projeto de uma obra de cinema e vídeo. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2013.

INSTITUTO ALANA. **Alana**. [201-?]. Disponível em: <<https://online.alana.org.br/>> Acesso em: 10 dez. 2017.

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Matrizes do Samba no Rio de Janeiro**: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo. Brasília, DF: Iphan, 2014. Disponível em: < <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/DossieSambaWeb.pdf> >. Acesso em: 20 dez. 2019.

_____. **Ofício das Baianas de Acarajé**. Brasília, DF: Iphan, 2007. Disponível em: < http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_oficio_baianas_acaraje.pdf >. Acesso em: 20 dez. 2019.

KEKERE INFÂNCIAS. **21 Março – Dia de luta**, 21 de mar. 2020. Facebook: [facebook.com/kekereinfancias](https://www.facebook.com/kekereinfancias). Disponível em: <<https://www.facebook.com/kekereinfancias/posts/122505826018370> />. Acesso em: 01 abr. 2020.

KLEIN, Alex. Confira o ranking dos 20 canais mais vistos na TV paga em 2016. **Bastidores da TV**, 4 jan. 2017. Disponível em: < <http://www.bastidoresdatv.com.br/audiencia/confira-o-ranking-dos-20-canais-mais-vistos-na-tv-paga-em-2016> >. Acesso em: 7 abr. 2017.

KRAMER, Sonia. Infância, cultura contemporânea e educação contra a barbárie. **Revista Teias**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 1-14, 2000. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistateias/article/view/23857>>. Acesso em: 14 jun. 2020.

LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. Ed., São Paulo: Atlas, 2003.

LEAL FILHO, Laurindo Lalo. O fim dos programas infantis na TV. **Carta Maior: o portal da esquerda**. 3 abr. 2015. Disponível em: <

LIMA, Luiz. Diretora de filme sobre impeachment de Dilma diz que Brasil voltou à idade média. **Época**, 16 set. 2019. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/diretora-de-filme-sobre-impeachment-de-dilma-diz-que-brasil-voltou-idade-media-23951879>>. Acesso em: 29 ago. 2020.

MADEIRO, Carlos. Covid mata 55% dos negros e 38% dos brancos internados no país, diz estudo. **UOL**, 02 jun. 2020. Coronavírus. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2020/06/02/covid-mata-54-dos-negros-e-37-dos-brancos-internados-no-pais-diz-estudo.htm>>. Acesso em: 16 set. 2020.

MAGELA, Ullian. Animação nacional “Tainá e os Guardiões da Amazônia” chega à Netflix. **Estação Nerd**, 14 abr. 2020. Disponível em: <<https://estacaonerd.com/animacao-nacional-taina-e-os-guardioes-da-amazonia-chega-a-netflix/>>. Acesso em: 05 jul. 2020.

MARINO, Paula Rodriguez et al. As noções de texto e discurso nos Estudos Culturais: Stuart Hall, David Morley e John Fiske. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO, 22. 1999. **Anais...** Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/e020c172926f19d0effb1688803bc849.PDF>>. Acesso em: 07 out. 2020.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. São Paulo: Loyola, 2002.

MARTINS, João Victor Ruiz. **Controle concorrencial das Joint Ventures**. 2017. 123 f. Dissertação (Mestrado em Direito) – Programa de Pós-graduação em Direito, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/47594/R%20-%20D%20-%20JOAO%20VICTOR%20RUIZ%20MARTINS.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

MEDEIROS, Jotabê. Partidos entram com ação coletiva contra a Ancine no STJ. **Carta Capital**, 22 jun. 2020. Farofafá. Disponível em: <<https://farofafa.carta-capital.com.br/2020/06/22/partidos-entram-com-acao-coletiva-contra-a-ancine-no-stj/>>. Acesso em: 30 ago. 2020.

MELLO, Luciana Garcia de. O caso George Floyd e o racismo estrutural. **UFRGS - Jornal da Universidade**, 10 jun. 2020. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/jornal/o-caso-george-floyd-e-o-racismo-estrutural/>>. Acessado em: 18 ago. 2020.

MENDEL, Toby; SALOMON, Eve. **O ambiente regulatório para a radiodifusão: uma pesquisa de melhores práticas para os atores-chave brasileiros Comunicação e Informação**. Brasília, DF: Unesco, 2011. Disponível em: <

<http://unesdoc.unesco.org/images/0019/001916/191622por.pdf>>. Acesso em: 19 mai. 2018.

MEU AMIGÃOZÃO... [S. l.; s. n.], 2016. 1 vídeo (11 min). Publicado pelo canal **Meu Amigãozão**. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=WP6-Z5hWU-c> >. Acesso em: 14 dez. 2019.

MONTEIRO, Cesar. Irmão do Jorel: Primeiro desenho brasileiro produzido pelo Cartoon Network estreia hoje. **Ambrosia**, 22 set. 2014. Notícias. Disponível em: < <https://ambrosia.com.br/noticias/irmao-jorel-primeiro-desenho-brasileiro-cartoon-network-estreia-hoje/> >. Acesso em: 23 jun. 2018.

MONTEIRO, Thais. Venda direta é receita principal de estúdios de animação. **Meio & Mensagem**, 25 jul. 2019. Disponível em: < <https://www.meio-emensagem.com.br/home/midia/2019/07/25/venda-direta-e-receita-principal-de-estudios-de-animacao.html> >. Acesso em: 26 set. 2020.

MORAES, Dênis de (org.). **Globalização, mídia e cultura contemporânea**. Campo Grande: Letra Livre, 1997.

MOTTA, Bruna. Desenho brasileiro Irmão de Jorel é um dos indicados ao Emmy Kids. **Veja**, 15 out. 2019. Cultura. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/desenho-brasileiro-irmao-do-jorel-e-um-dos-indicados-ao-emmy-kids/>>. Acesso em: 20 out. 2019.

MULTIRIO. **Nós da escola**. Ano 2, n. 21, 2004. Disponível em: < http://www.multirio.rj.gov.br/index.php?option=com_mr_chamada_materia&task=download&format=raw&id=3218 >. Acesso em: 03 out. 2019.

NASCIMENTO, Edaniele Cristine Machado do. Processo histórico da educação infantil no brasil: educação ou assistência? In: CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO – EDUCERE, 12. 2015, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Puc-PR, 2015. Disponível em: < https://educere.bruc.com.br/arquivo/pdf2015/17479_9077.pdf >. Acesso em: 13 nov. 2019.

NESTERIUK, Sérgio. **Dramaturgia de série de animação**. São Paulo, ANIMATV, 2011.

NOGUERA, Renato. Entre a linha e a Roda: Infância e educação das relações étnico-raciais. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes – UNIGRANRIO**, v.1, n. 15, p. 398-419, 2017. Disponível em: <https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiZsuPj68LXAhUJiZAKHVeHB7QQFggnMAA&url=http%3A%2F%2Fpublicacoes.unigranrio.edu.br%2Findex.php%2Fmagistro%2Farticulo%2Fdownload%2F4532%2F2447&usg=AOvVaw0wqLL_OvT7RLmYalELmi98>. Acesso em: 18 ago. 2017.

_____. Infância em Afroperspectiva articulações entre Sankofa, Ndaw e Terrixistir. **Revista Sull-Americana de filosofia e educação – RESAFE**, Brasília, DF, n 31: maio/out., p. 53-70, 2019. Disponível em: < <https://periodicos.unb.br/index.php/resafe/article/view/28256> >. Acesso em: 29 jul 2020.

NOGUERA, Renato; ALVES, Luciana Pires. Infâncias diante do Racismo: tese para um bom combate. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 44, n. 2,

e88362, 2019. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/edreal/v44n2/2175-6236-edreal-44-02-e88362.pdf>>. Acesso em: 07 out. 2020.

NOGUERA, Renato; BARRETO, Marcos. Infância, ubuntu e teko porã: elementos gerais para educação e ética afroperspectivistas. **Childhood & Philosophy**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 31, p. 625-644, set-dez. 2018. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/childhood/article/view/36200>>. Acesso em: 06 out. 2020.

NYKO, Diego; ZENDRON, Patrícia. O mercado consumidor de animação no Brasil. **BNDES Setorial**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 49, p. [7]-27, mar. 2019. Disponível em: <https://web.bndes.gov.br/bib/jspui/bitstream/1408/17020/3/PR-Art_Mercado%20consumidor%20de%20animacao%20no%20Brasil_compl_BD.pdf>. Acesso em: 26 set. 2019.

OAB-RJ. **Guia do produtor audiovisual**. Rio de Janeiro: Comissão de Direitos Autorais, Direitos Imateriais e Entretenimento (CDADIE), 2016. Disponível em: <<http://alagoar.com.br/wp-content/uploads/2016/07/Guia-do-produtor-audiovisual.pdf>>. Acessado em: 20 dez. 2019.

OCA. Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-Metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016. **Ancine**, Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, 01 jun. 2018. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/diversidade-de-g%C3%AAnero-e-ra%C3%A7a-nos-longas-metragens-brasileiros-lan%C3%A7ados-em-salas-de-exibi%C3%A7%C3%A3o-2016-0>>. Acesso em: 24 jun. 2018.

_____. Informe de mercado televisão TV paga 2016. **Ancine**, 18 jan. 2018. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_tv_paga_2016_0.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2018.

_____. Listagem de Obras Brasileiras Veiculadas na TV Paga por mês 2016. **Ancine**, Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, 18 jan. 2018. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/televisao>>. Acesso em: 24 jun. 2018.

ODININO, Juliane Di Paula Queiroz. **As super-heroínas em imagem e ação: Gênero, Animação e Imaginação Infantil no Cenário da Globalização das Culturas**. 2009. Tese (Doutorado) Programa Interdisciplinar em Ciências Humanas do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2009.

OLIVEIRA, Grassinete Albuquerque. Por uma pedagogia dos multiletramentos: ontem, hoje e sempre. **Horizontes**, Itatiba, SP, v. 35, n. 2, p. 108-111, 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.24933/horizontes.v35i2.490>>. Acesso em: 13 set. 2020.

OLIVEIRA, Janaína. “Kbela” e “Cinzas”: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoada” aos dias de hoje. In: VALENTE, António Costa; CAPUCHO, Rita (coord.). **Avanca: Cinema 2016 / 7ª Conferência Internacional**. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca, 2016. 1276, [4] p. Disponível em: <https://dadospdf.com/download/kbela-e-cinzas-o-cinema-negro-no-feminino-do-dogma-feijoada-aos-dias-de-hoje-_5a4d0125b7d7bcab672e3655_.pdf>. Acesso em: 06 nov. 2019.

OLIVEIRA, Luciano Amaral (org.). **Estudos do discurso: perspectivas teóricas**. São Paulo: Parábola Editorial, 2013.

OLIVEIRA, Mônica. PSB e Cidadania entram com mandado de segurança para liberar recursos do Fundo Setorial Audiovisual. **Socialismo Criativo**, 23 jun 2020. Disponível em: <<https://www.socialismocriativo.com.br/psb-cidadania-entram-com-mandado-de-seguranca-para-liberar-recursos-fundo-setorial-audiovisual/>>. Acesso em: 30 ago 2020.

ONU. **Declaração Universal dos Direitos Humanos - DUDH**. UNIC/Rio/005, ago. 2009. Disponível em: <<https://www.ohchr.org/EN/UDHR/Pages/Language.aspx?LangID=por>>. Acesso em: 10 Dez. 2017.

OPAS BRASIL. Folha informativa COVID 19. **OPAS**, 26 jun. 2020. Disponível em: <https://www.paho.org/bra/index.php?option=com_content&view=article&id=6101:covid19&Itemid=875>. Acesso em 28 jun 2020.

ORLANDO, Andreia Fernanda; FERREIRA, Aparecida de Jesus. Do letramento aos multiletramentos: contribuições à formação de professores(as) com vistas à questão identitária. **Revista Travessias**, v. 7, n.1, 2013. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/8360>>. Acesso em: 13 set. 2020.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PADIGLIONE, Cristina. Deu empate: Discovery kids e Cartoon Network são os canais pagos mais vistos de 2017. Folha de S. Paulo, Uol, 30 jan. 2018. Tele Padi. Disponível em: <<https://telepadi.folha.uol.com.br/deu-empate-discovery-kids-e-cartoon-network-sao-os-canais-pagos-mais-vistos-de-2017/>>. Acesso em: 05 dez. 2019.

PEREIRA, Amilcar Araujo; LIMA, Thayara C. Silva de. Performance e estética nas lutas do movimento negro brasileiro para reeducar a sociedade. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 9, n. 4, 2019. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 4 set. 2020.

PEREIRA, Amilcar Araujo; MAIA, Jorge Lucas; LIMA, Thayara Cristine Silva de. Os “rolês” do movimento negro brasileiro na atualidade, nas “pegadas” da educação. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 75, p. 162-183, abr. 2020. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/169201/160415>>. Acesso em: 08 ago. 2020.

PETRUCCELLI, José Luis; SABOIA, Ana Lúcia (org.). **Características étnico-raciais da população: classificação e identidades**. Rio de Janeiro: IBGE, 2013. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv63405.pdf>> Acesso em: 27 nov. 2017.

PINHEIRO, Guilherme Pereira. **O conceito constitucional de comunicação social eletrônica e o acesso à informação eletrônica no Brasil**. 2008. Disponível em: <<https://www.passeidireto.com/arquivo/11023288/comunicacao-social-eletronica>>. Acesso em: 29 out. 2019.

PINNA, Daniel Moreira de Sousa. **Animadas personagens brasileiras: a linguagem visual das personagens do cinema de animação contemporâneo**

brasileiro. 2006. 452 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

PINTO, Simone Martins Rodrigues. Justiça transicional na África do Sul: restaurando o passado, construindo o futuro. **Universitas: Relações Internacionais**, Brasília, DF, v. 4, n. 1, jan./jun., 2006. Disponível em: <<https://www.publicacoesacademicas.uniceub.br/relacoesinternacionais/article/view/268/230>>, Acesso em: 17 ago. 2019.

PIVA, Heidi Campana; AFFINI; Leticia Passos. Design narrativo: notas referentes à roteirização clássica audiovisual. In: JORNADA INTERNACIONAL GEMInIS, 3. 2018, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Doity, 2019. Disponível em: <<https://doity.com.br/media/doity/submissoes/artigo-752f4280ef3873cf0d7b29d-d06244638f71e701d-arquivo.pdf>>. Acesso em: 27 set. 2020.

PLANO NACIONAL DE CULTURA. Brasil lança maior número de animações em 22 anos. **MinC**. 15 fev. 2018. Disponível em: < <http://pnc.cultura.gov.br/2018/02/16/brasil-lanca-maior-numero-de-animacoes-em-22-anos/#:~:text=Em%202017%2C%20o%20mercado%20brasileiro,anima-%C3%A7%C3%A3o%20em%20um%20C3%BAnico%20ano.> >. Acesso em: 21 jun. 2018.

PLANO NACIONAL DE CULTURA. Fundo Setorial do Audiovisual. **Ministério do Turismo / Secretaria Nacional de Economia Criativa e Diversidade Cultural**, 08 fev. 2019. Disponível em: <<http://pnc.cultura.gov.br/tag/fundo-setorial-do-audiovisual/>>. Acesso em: 31 ago. 2020.

PNAD CONTÍNUA. Característica gerais dos domicílios e dos moradores 2017. **IBGE**, 2017. Disponível em: < https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv-101566_informativo.pdf >. Acesso em: 29 set. 2019.

POSSEBON, Samuel. Mercado de TV paga teve seu ápice há 4 anos; queda está diretamente ligada aos números da Claro TV. **Teletime**, 07 jan. 2019. TV por assinatura. Disponível em: <<https://teletime.com.br/07/01/2019/mercado-de-tv-paga-teve-seu-apice-ha-4-anos-queda-esta-diretamente-ligada-aos-numeros-da-claro-tv/>>. Acesso em: 18 out. 2019.

PRYSTHON, Angela. Stuart Hall, os estudos fílmicos e o cinema. **Revista USP**, São Paulo, v. 10, n. 3, p. 77-88, set./dez. 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/viewFile/122401/121879>>. Acesso em: 29 abr. 2018.

RAMOS, Sílvia (org.). **Mídia e racismo**. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

RANGEL, Manoel. Rangel: FHC, Lula, Dilma e Temer trataram Ancine como órgão de Estado. [Entrevista cedida a] Folha de São Paulo. **Vermelho**, 23 set. 2019. Nacional. Política. Disponível em: <<https://vermelho.org.br/2019/07/23/rangel-fhc-lula-dilma-e-temer-trataram-ancine-como-orgao-de-estado/>>. Acesso em: 27 set. 2020.

REDE GLOBO. Fundo de amparo aos profissionais do audiovisual negro. **Globo.com**, 07 abr. 2020. Para quem doar. Disponível em: <<https://rede-globo.globo.com/Responsabilidade-Social/pra-quem-doar/noticia/fundo-de-amparo-aos-profissionais-do-audiovisual-negro.ghtml>>. Acesso em: 18 set. 2020.

RIBEIRO, Djamilia. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte: Justificando, 2017.

RIBEIRO, Leonardo Freitas. **A jornada do boom da animação brasileira através das vozes dos profissionais integrados ao campo da animação e indústria de animação brasileira.** 2018. 307 f. Tese (Doutorado em Design) – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

RICCO, Simone. Mulher negra: corpo, memória e protagonismo no audiovisual. DESVIO – **Revista da Graduação da Escola de Belas Artes – UFRJ**, Caderno / Afroresistências – Estética negra e novas narrativas, 2016. Disponível em: <https://revistadesvioblog.files.wordpress.com/2016/11/desvio_01_caderno_afroresistencias.pdf>. Acesso em: 30 set. 2019.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema.** 4 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

RODRIGUES, Léo. Ancine anuncia cotas de gênero e raça em edital para produção de filmes. **EBC**, Agência Brasil, Rio de Janeiro, 29 mar. 2018. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2018-03/ancine-anuncia-cotas-de-genero-e-raca-em-edital-para-producao-de-filmes>>. Acesso em: 16 dez. 2019.

ROSÁRIO, Fernanda. Artistas negros resistem aos impactos da pandemia. **Jornal Dois**, 31 jul. 2020. Disponível em: <<http://jornaldois.com.br/artistas-negros-resistem-aos-impactos-da-pandemia/>>. Acesso em: 20 set. 2020.

RUAS, Desirée. Quem se preocupa com a programação infantil na TV aberta? **Rebrinc - Rede Brasileira Infância e Consumo**, 201-. De olho na mídia. Disponível em: <<http://rebrinc.com.br/de-olho-na-midia/quem-se-preocupa-com-a-programacao-infantil-na-tv-aberta/>>. Acesso em: 24 abr. 2019.

RUTH de Souza. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de arte e cultura brasileiras.** São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349507/ruth-de-souza>>. Acesso em 12 jul 2020.

SANTAELLA, Lúcia. **Cultura e artes do pós-humano:** da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTOS, Boaventura de Souza. Por uma concepção multicultural de direitos humanos. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 48, p.11-32, jun. 1997. Disponível em: <http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Concepcao_multicultural_direitos_humanos_RCCS48.PDF>. Acesso em: 22 set. 2019.

_____. Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 78, p. 3-46, out. 2007. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/rccs/753>>. Acesso em: 22 set. 2019.

SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul.** Coimbra: Almedina, 2009.

SANTOS, Márcio André de Oliveira dos. **A persistência política dos movimentos negros brasileiros**: processo de mobilização à 3ª Conferência mundial das Nações Unidas contra o racismo. 2005. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

SANTOS, Milton Almeida. **Por uma geografia cidadã: por uma epistemologia da existência**. *Boletim Gaúcho de Geografia*, 21: 7-14, ago., 1996. Disponível em: < <http://seer.ufrgs.br/bgg/article/view/38613/26350>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

SANTOS, Milton. **O espaço do cidadão**. 7 ed. São Paulo: EdUSP, 2014.

SANTOS, Sales Augusto dos (org.). **Ações afirmativas e combate ao racismo nas Américas**. Brasília, DF: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

SANTOS, Sandro; NOJIMA, Vera. Epistemologia do design afirmativo. In: CONGRESSO PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 13. 2019, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Blucher, 2019a. p. 3943-3952. Disponível em: < <https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/epistemologia-do-design-afirmativo-30235> >. Acesso em: 20 dez. 2019.

SANTOS, Sandro; NOJIMA, Vera. Marca da campanha “21 dias de ativismo contra o racismo”: uma expressão do design afirmativo”. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, [S.l.], v. 11, n. Ed. Especi, p. 8-27, dez. 2019b. Disponível em: < <https://abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/763/740>>. Acesso em: 16 dez. 2019.

SANTOS NETO, Manuel Antônio. A Revolta dos Malês. **Portal Geledés**, 2 out. 2009. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/revolta-dos-males/?gclid=CjwKCAjwqPrBRA3EiwAKdtwk8il5lRubeS5eor6D3pxUdcdZi9M5FcHpb4TmCM3OgzNSLlcYiTN_BoC5nIQAvD_BwE>. Acesso em: 27 ago. 2019.

SENNA, Orlando. **Núcleos Criativos**. Revista de Cinema, 25 jan 2017. Disponível em: <<http://revistadecinema.com.br/2017/01/nucleos-criativos/>>. Acesso em: 31 ago. 2020.

SETOR cultural reclama de exigências da regulamentação da Lei Aldir Blanc. **O Documento**, 21 ago 2020. Política Nacional Disponível em: <<https://odocumento.com.br/setor-cultural-reclama-de-exigencias-da-regulamentacao-da-lei-aldir-blanc/>>. Acessado em: 20 set. 2020.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**: multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILOGISMO. In: **DICIONÁRIO** informal, São Paulo, 13 abr. 2008. Disponível em: < <http://www.dicionarioinformal.com.br/silogismo/>> Acesso em: 10 dez. 2017.

SILVA, Danielle Vieira da. Publicidade infantil na TV: estudo da produção e regulamentação. **Revista Eletrônica Temática, NAMID - Núcleo de Arte, Mídia e Informação Digital**, Ano VI, n. 09, set. 2010. Disponível em: <http://www.insite.pro.br/2010/setembro/publicidade_infantil_televisao.pdf> Acesso em: 8 dez. 2017.

SILVA, Joana D'Arc de Nantes. **TV aberta segmentada?** O caso da programação infantil no sbt. In: JORNADA INTERNACIONAL GEMInIS, 3. 2018, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Doity, 2019. Disponível em: <<https://doity.com.br/media/doity/submissoes/artigo-2f8051ed4e1cbf9718e885b-dc89585a91c8131c3-arquivo.pdf>>. Acesso em: 14/10/2019.

SILVA, Mariana Zaché; DALL'ORTO, Felipe Campo. **Streaming e sua influência sobre o audiovisual e o product placement.** In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO - INTERCOM, 40. 2017, Curitiba. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2017. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2757-1.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

SILVA, Tomaz Tadeu da; MOREIRA, Antônio Flávio (org.). **Territórios contestados: o currículo e os novos mapas políticos e culturais.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

SILVA JR., Hédio; BENTO, Maria Aparecida Silva; CARVALHO, Silvia Pereira de [coord.]. **Educação infantil e práticas promotoras de igualdade racial.** São Paulo : Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades - CEERT : Instituto Avisa lá - Formação Continuada de Educadores, 2012. Disponível em: <https://www.avisala.org.br/wp-content/uploads/2015/06/revistadeeducacaoinfantil_2012.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2017.

SILVEIRA, Daniel. Caetano Veloso e Erasmo Carlos cantam em ato contra o fim do MinC. **G1**, Rio de Janeiro, 20 maio 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/05/caetano-veloso-e-erasmo-carlos-vaio-ato-no-rio-contr-o-fim-do-minc.html>>. Acesso em: 28 set. 2020.

SIMÕES, Nataly. De Gilberto Gil a Regina Duarte: para onde vai a cultura no Brasil? **Alma Preta: jornalismo preto e livre**, 29 jan. 2020. Disponível em: <<https://almapreta.com/editorias/realidade/de-gilberto-gil-a-regina-duarte-para-onde-vai-a-cultura-no-brasil>>. Acesso em: 01 set. 2020.

SOBRINHO, José Bonifácio O. **O livro do Boni.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

SODRÉ, Muniz. **A Máquina de Narciso.** Editora Achiamé. 1992.

_____. **Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

SOUZA, Edileuza Penha de. Mulheres negras na construção de um cinema negro no feminino. **Aniki**, v. 7, n. 1, p. 171-188, 2020. Disponível em: <<https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/586>>. Acesso em: 21 mai. 2020.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato.** Rio de Janeiro: Leyla, 2017.

SOUZA, Nielsen. Audiência: canais mais assistidos da TV paga em dezembro. **ANMTV**, 16 jan. 2017. Disponível em: <<http://anmtv.xpg.uol.com.br/audiencia-canais-mais-assistidos-da-tv-paga-em-dezembro/>> Acesso em: 20 jul. 2017.

TAIANA, Samara. O bolsonarismo e os golpes diários a Ancine. **Saiba Mais: agência de reportagem**, 12 dez. 2019. Disponível em: <<https://www.saibamais.jor.br/o-bolsonarismo-e-os-golpes-diarios-a-ancine/>>. Acesso em: 30 ago. 2020.

TAVARES, Marcus. A criança negra na TV brasileira. Entrevistado: Joel Zito Araújo. **Revistapontocom**, 17 nov. 2007. Disponível em: <<http://revistapontocom.org.br/materias/a-crianca-negra-na-tv-brasileira>> Acesso em: 10 dez. 2017.

THAYNÁ, Yasmin. Algumas coisas que aprendemos com o festival de cinema de Brasília. **Nexo**, 2 out. 2017. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2017/Algumas-coisas-que-aprendemos-com-o-festival-de-cinema-de-Bras%C3%ADlia>>. Acesso em: 15 dez. 2019.

TOLEDO, Mariana. Especializado em animação, Combo Estúdio não parou em tempos de pandemia. **Tela Viva**, 21 ago 2020. Produção audiovisual. Disponível em: <<https://telaviva.com.br/21/08/2020/especializada-em-animacao-combo-estudio-nao-parou-em-tempos-de-pandemia/>>. Acesso em: 18 set. 2020.

TV BRASIL. TV Brasil estreia animação Jarau nesta segunda (13/10). **EBC**, 13 out. 2014. Disponível em: <<https://tvbrasil.ebc.com.br/noticia/2014-10-13-tv-brasil-estreia-animacao-jarau-nesta-segunda-1310>>. Acesso em: 30 jun. 2020.

TV BRASIL. Alfredo, o pai de Manu. **EBC**, 6 dez. 2016. Disponível em: <<https://tvbrasil.ebc.com.br/sos-fada-manu/bastidores/alfredo>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

TV BRASIL. Bia Desenha. **EBC**, [201-]. Disponível em: <<https://tvbrasil.ebc.com.br/bia-desenha>>. Acesso em: 30 jun. 2020.

TV MAGAZINE. 1996: **Fox e Discovery investem no público infantil**. Notícias, 24 mai. 2011. Disponível em: <<http://www.tvmagazine.com.br/noticias/1996-fox-e-discovery-investem-no-publico-infantil,11097>>. Acesso em: 24 jun. 2018.

UNICEF BRASIL. Convenção sobre os Direitos da Criança: instrumentos de direitos humanos mais aceito na história universal. **Unicef.org**, 2019. Disponível em: <<https://www.unicef.org/brazil/convencao-sobre-os-direitos-da-crianca>>. Acesso em: 24 abr. 2019.

VARJÃO, Suzana. **Violações de direitos na mídia brasileira**: ferramenta prática para identificar violações de direitos no campo da comunicação de massa. Brasília, DF: ANDI, 2015.

VERMELHO. Com Bolsonaro, o ano de 2020 ainda não começou para o audiovisual. **Vermelho**, 17 fev. 2020. Cultura. Disponível em: <<https://vermelho.org.br/2020/02/17/com-bolsonaro-o-ano-de-2020-ainda-nao-comecou-para-o-audiovisual/>>. Acesso em: 30 ago. 2020.


VIEIRA, Kauê. Animação baiana em *stop motion* retrata criação do mundo pelo ponto de vista do Orixá. **Hypeness**, 06 jun. 2018. Disponível em: <<https://www.hypeness.com.br/2018/06/animacao-baiana-em-stop-motion-retrata-criacao-do-mundo-pelo-ponto-de-vista-do-orixa/>>. Acesso em: 04 out. 2020.


XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. (Coleção Leitura).

WARE, Vron. **Branquidade**: identidade branca e multiculturalismo. Rio de Janeiro: Afro: Garamond, 2004.


Apêndice

Heteroidentificação dos diretores das obras exibidas na TV paga
(2016 a 2017)

Título:	ANIMATLETAS
Temporadas/Episódios especiais:	1ª TEMPORADA
Canal:	Gloob
Estúdio:	Light Star Studios - SP
Diretor (a)	MARCELO FERNANDES DE MOURA (Marcelo de Moura)
Raça: Branca	
Gênero: Masculino	


Título:	SOS FADA MANU
Temporadas/Episódios especiais:	1ª TEMPORADA / 2ª TEMPORADA
Canal:	Gloob
Estúdio:	Boutique Filmes e Produções - SP Co-produção - Light Star Studio - SP
Diretor (a)	JEAN MARY DE MOURA (Jean de Moura)
Raça: Branca	
Gênero: Feminino	


Título:	OSMAR, A PRIMEIRA FATIA DO PÃO DE FORMA
Temporadas/Episódios especiais:	1ª TEMPORADA / 2ª TEMPORADA
Canal:	Gloob
Estúdio:	44 TOONS: PRODUÇÕES ARTÍSTICAS - SP
Diretor (a)	ALEXANDRE MACHADO DE SÁ (Ale MacHaddo)
Raça: Branca	
Gênero: Masculino	


Título:	TRONQUINHO E PÃO DE QUEIJO
Temporadas/Episódios especiais:	1ª TEMPORADA
Canal:	Gloob
Estúdio:	GAVA PRODUÇÕES DIGITAIS - RJ
Diretor (a)	EDUARDO CAMPOS DA SILVA SALLES (Duda Campos)
Raça: Branca	
Gênero: Masculino	


Título:	CARRAPATOS E CATAPULTAS
Temporadas/Episódios especiais:	EPISÓDIOS 14 A 26
Canal:	Cartoon Network
Estúdio:	ZOOM ELEFANTE PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA (Zoom Elefante) - PR
Diretor (a)	ALMIR CORREIA
Raça: Branca	
Gênero: Masculino	

Título:	SITIO DO PICAPAU AMARELO
Temporadas/Episódios especiais:	1ª TEMPORADA / 2ª TEMPORADA / 3ª TEMPORADA
Canal:	Cartoon Network
Estúdio:	RT2A PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS (Mixer - Rio) - RJ / Estúdio Animact! - RJ/ Animatório - SP / Split Studio – SP / 2DLab - RJ
Diretor (a)	HUMBERTO DIAS DE AVELLAR (Humberto Avellar)
Raça: Branca	
Gênero: Masculino	



Título:	TURMA DA MÔNICA
Temporadas/Episódios especiais:	CINE GIBI 2 / CINE GIBI 4 - MENINOS E MENINAS / CINE GIBI 5 - LUZ, CÂMERA, AÇÃO! / O BICHO PAPÃO E OUTRAS HISTÓRIAS - EDIÇÃO ESPECIAL / O GUARDA-CHUVA VOADOR E OUTRAS HISTÓRIAS - EDIÇÃO ESPECIAL / A ILHA MISTERIOSA E OUTRAS HISTÓRIAS - EDIÇÃO ESPECIAL / A SEREIA DO RIO E OUTRAS HISTÓRIAS - EDIÇÃO ESPECIAL / A FONTE DA JUVENTUDE E OUTRAS HISTÓRIAS - EDIÇÃO ESPECIAL / A ESTRELINHA MÁGICA E OUTRAS HISTÓRIAS - EDIÇÃO ESPECIAL / NOVA SÉRIE DA TURMA DA MÔNICA / MÔNICA TOY / NOVA SÉRIE DA TURMA DA MÔNICA - 2ª TEMPORADA
Canal:	Cartoon Network
Estúdio:	MAURICIO DE SOUSA PRODUÇÕES - SP
Diretor (a)	MAURICIO ARAUJO DE SOUSA (Maurício de Souza)
Raça: Branca	
Gênero: Masculino	

Título:	IRMÃO DO JOREL
Temporadas/Episódios especiais:	1ª TEMPORADA / 2ª TEMPORADA
Canal:	Cartoon Network
Estúdio:	COPA STUDIO PRODUTORA AUDIOVISUAL (Copa Estúdio - RJ)
Diretor (a)	JULIANO ENRICO MARQUES TEIXEIRA (Juliano Enrico)
Raça: Branca	
Gênero: Masculino	

Título:	GUI E ESTOPA
Temporadas/Episódios especiais:	3ª TEMPORADA / 4ª TEMPORADA
Canal:	Cartoon Network
Estúdio:	MARIANA CALTABIANO CRIAÇÕES - SP
Diretor (a)	MARIANA LINHARES CALTABIANO (Mariana Caltabiano)
Raça: Branca	
Gênero: Feminino	

Título:	HISTORIETAS ASSOMBRADAS
Temporadas/Episódios especiais:	1ª TEMPORADA / 2ª TEMPORADA
Canal:	Cartoon Network
Estúdio:	GLAZ ENTRETENIMENTO S.A. - SP / Copa Studio - RJ
Diretor (a)	VICTOR HUGO MACIEL SANSÃO BORGES (Vitor-Hugo Borges)
Raça: Branca	
Gênero: Masculino	


Título:	TROMBA TREM
Temporadas/Episódios especiais:	2ª TEMPORADA / 3ª-TEMPORADA
Canal:	Cartoon Network
Estúdio:	COPA STUDIO PRODUTORA AUDIOVISUAL (Copa Estúdio - RJ)
Diretor (a)	JOSÉ LUIZ BRANDÃO ALBUQUERQUE (Zé Brandão)
Raça: Branca	
Gênero: Masculino	

Título:	OSWALDO
Temporadas/Episódios especiais:	1ª TEMPORADA
Canal:	Cartoon Network
Estúdio:	BIRDO FILMES EM ANIMAÇÃO LTDA. - SP
Diretor (a)	ANTONIO LINHARES
Raça: Branca	
Gênero: Masculino	
Diretor (a)	PEDRO RIBEIRO EBOLI (Pedro Eboli)
Raça: Branca	
Gênero: Masculino	

Título:	VIVI VIRAVENTO
Temporadas/Episódios especiais:	1ª TEMPORADA
Canal:	Discovery Kids
Estúdio:	DISCOVERY NETWORKS BRASIL AGENCIAMENTO E REPRESENTAÇÃO LTDA / RT2A PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS LTDA.
Diretor (a)	PRISCILLA KELLEN DA SILVA
Raça: Branca	
Gênero: Feminino	

Título:	O SHOW DA LUNA!
Temporadas/Episódios especiais:	1ª TEMPORADA / 2ª TEMPORADA / 3ª TEMPORADA
Canal:	Discovery Kids
Estúdio:	PG - PRODUÇÕES DE CINEMA VÍDEO E TV (TV Pinguim) - SP
Diretor (a)	CELIA CATUNDA SERRA (Célia Catunda)
Raça: Branca	
Gênero: Masculino	
Diretor (a)	FRANCISCO GUILHERME MISTRORIGO (Kiki Mistrorigo)
Raça: Branca	
Gênero: Masculino	


Título:	MEU AMIGÃOZÃO
Temporadas/Episódios especiais:	1ª TEMPORADA / 2ª TEMPORADA
Canal:	Discovery Kids
Estúdio:	BREAKTROUGH FILMS & TELEVISION LD (Canadá) / LABORATÓRIO DE DESENHOS LTDA (2D LAB) - RJ
Diretor (a)	ANDRES MAURICIO LIEBAN (Andres Lieban)
Raça: Branca	
Gênero: Masculino	

Título:	PEIXONAUTA
Temporadas/Episódios especiais:	1ª TEMPORADA / AS NOVAS MISSÕES DO PEIXONAUTA / PEIXONÁUTICOS
Canal:	Discovery Kids
Estúdio:	PG - PRODUÇÕES DE CINEMA VÍDEO E TV (TV Pinguim) - SP
Diretor (a)	CÉLIA CATUNDA SERRA (Célia Catunda)
Raça: Branca	
Gênero: Masculino	
Diretor (a)	FRANCISCO GUILHERME MISTRORIGO (Kiki Mistrorigo)
Raça: Branca	
Gênero: Masculino	

Título:	MUNDO RIPILICA
Temporadas/Episódios especiais:	1ª TEMPORADA
Canal:	Discovery Kids
Estúdio:	SINGULAR ARQUITETURA DE MÍDIA LTDA - SP
Diretor (a)	HUMBERTO DIAS DE AVELLAR (Humberto Avellar)
Raça: Branca	
Gênero: Masculino	

Título:	BITA E OS ANIMAIS
Temporadas/Episódios especiais:	1ª TEMPORADA
Canal:	Discovery Kids
Estúdio:	MR. PLOT PRODUÇÕES LTDA - PE
Diretor (a)	FELIPE FREIRE DE ALMEIDA (Felipe Almeida)
Raça: Branca	
Gênero: Masculino	


Título:	GLITTER MODEL
Temporadas/Episódios especiais:	1ª TEMPORADA
Canal:	Disney Channel
Estúdio:	MONSTER MOVIE PRODUÇÕES E CASTING LTDA / UNIVERSAL STUDIOS INTERNATIONAL B.V.
Diretor (a)	ÂNGELO FERREIRA NUNES NETO (Ângelo Nunes)
Raça: Branca	
Gênero: Masculino	

Título:	PAPAYA BULL
Temporadas/Episódios especiais:	1ª TEMPORADA
Canal:	Nickelodeon
Estúdio:	BOUTIQUE FILMES E PRODUÇÕES LTDA – SP / UNIVERSAL STUDIOS INTERNACIONAL B.V. / VIACOM NETWORKS BRASIL PROGRAMAÇÃO TELEVISIVA E PUBLICIDADE LTDA / Brido
Diretor (a)	FERNANDO FRANCISCO FINAMORE (Fernando Finamore)
Raça: Branca	
Gênero: Masculino	

Título:	TURMA DA HARMONIA
Temporadas/Episódios especiais:	1ª TEMPORADA
Canal:	Disney Channel
Estúdio:	ORIGEM COMUNICAÇÃO LTDA. - BA / TRUQUE PRODUTORA DE CINEMA TV E VÍDEO LTDA - BA
Diretor (a)	ADONIAS RIOS DE MOURA TEIXEIRA (Ducca Rios)
Raça: Branca	
Gênero: Masculino	

Título:	DINO AVENTURAS
Temporadas/Episódios especiais:	1ª TEMPORADA / 2ª TEMPORADA
Canal:	Disney Channel
Estúdio:	CINEFILM PRODUÇÕES CINEMATOGRÁFICAS LTDA-ME - SP / DANONE LTDA - França
Diretor (a)	ANDRÉ MOREIRA FORNI (André Forni)
Raça: Branca	
Gênero: Masculino	

Título:	O DIÁRIO DE MIKA
Temporadas/Episódios especiais:	1ª TEMPORADA
Canal:	Disney Channel
Estúdio:	MENDES BENTANCOUR PRODUÇÕES ARTISTICAS LTDA (Super Toons) - SP
Diretor (a)	ELIZABETH MENDES BETANCOUR SENA (Elizabeth Mendes)
Raça: Branca	
Gênero: Masculino	

Título:	OS UNDER UNDERGROUNDS		
Temporadas/Episódios especiais:	1ª TEMPORADA		
Canal:	Nickelodeon		
Estúdio:	TORTUGA STUDIOS PRODUTORA DE FILMES LTDA (Tortuga Studios) - SP		
Diretor (a)	NELSON BOTTER JUNIOR (Nelson Botter Jr.)		
Raça: Branca			
Gênero: Masculino			

Título:	BRICHOS		
Temporadas/Episódios especiais:	1ª TEMPORADA		
Canal:	Nickelodeon		
Estúdio:	TECNOKENA AUDIOVISUAL E MULTIMIDIA EIRELI - PR		
Diretor (a)	PAULO ROBERTO MUNHOZ (Paulo Munhoz)		
Raça: Branca			
Gênero: Masculino			

06/04/2020

PERCEPÇÕES SOBRE DESENHOS ANIMADOS BRASILEIROS

PERCEPÇÕES SOBRE DESENHOS ANIMADOS BRASILEIROS

Este questionário busca compreender a percepção dos responsáveis e educadores com relação aos artefatos culturais brasileiros, mais especificamente, desenhos animados exibidos na TV (série). Esta pesquisa faz parte da tese, em desenvolvimento na Pós-graduação em Design da PUC-Rio, denominada "Design Afirmativo em contextos afrodiaspóricos na animação seriada brasileira", que tem como foco a representação étnico-racial das narrativas e personagens através de um design inclusivo.

As informações coletadas são sigilosas e estão submetidos às normas do Comitê de Ética da PUC-Rio.

* Required

1. Email address *

PERCEPÇÕES SOBRE
DESENHOS ANIMADOS BRASILEIROS

GRUPO
TRIADES
Formação em Design e Usabilidade

Artes
Design
PUC-Rio



2. Nome *

3. Bairro e Município *

06/04/2020

PERCEPÇÕES SOBRE DESENHOS ANIMADOS BRASILEIROS

4. Estado *

Mark only one oval.

- ☐ RJ
- ☐ AC
- ☐ AL
- ☐ AP
- ☐ AM
- ☐ BA
- ☐ CE
- ☐ DF
- ☐ ES
- ☐ GO
- ☐ MA
- ☐ MT
- ☐ MS
- ☐ MG
- ☐ PA
- ☐ PB
- ☐ PR
- ☐ PE
- ☐ PI
- ☐ RR
- ☐ RO
- ☐ RN
- ☐ RS
- ☐ SC
- ☐ SP
- ☐ SE
- ☐ TO
- ☐ Other: _____

06/04/2020

PERCEPÇÕES SOBRE DESENHOS ANIMADOS BRASILEIROS

5. Idade *

Mark only one oval.

- ☐ Abaixo de 20 anos
- ☐ Entre 21 e 30 anos
- ☐ Entre 31 e 40 anos
- ☐ Entre 41 e 50 anos
- ☐ Entre 51 e 60 anos
- ☐ Acima de 61 anos

6. Raça/Cor *

Mark only one oval.

- ☐ Branca
- ☐ Parda
- ☐ Preta
- ☐ Amarela
- ☐ Indígena

7. Qual é a seu gênero? *

Mark only one oval.

- ☐ Feminino
- ☐ Masculino
- ☐ Other: _____

06/04/2020

PERCEPÇÕES SOBRE DESENHOS ANIMADOS BRASILEIROS

8. Qual é a sua relação com a(s) criança(s)? *

Mark only one oval.

- ☐ Responsável
☐ Educador
☐ Ambos

9. Qual é a Raça/ Cor da criança? *

Mark only one oval.

- ☐ Branca
☐ Parda
☐ Preta
☐ Amarela
☐ Indígena

10. Qual é a idade da criança? *

Mark only one oval.

- ☐ Abaixo de 3 anos
☐ Entre 3 a 6 anos
☐ Entre 7 a 12 anos
☐ Acima de 12 anos

PERCEPÇÕES ANIMADAS

11. Sua(s) criança(s) assiste(m) desenhos animados em que veículo? *

Mark only one oval.

- ☐ Canais de TV
☐ Vídeo por demanda (Netflix, Youtube, etc.)
☐ Vídeo doméstico (DVD, Blu-ray)

06/04/2020

PERCEPÇÕES SOBRE DESENHOS ANIMADOS BRASILEIROS

12. Quando sua(s) criança(s) assiste(m) TV, qual é?

Mark only one oval.

- ☐ Aberta
☐ Paga
☐ Ambas

13. Se a(s) sua(s) criança(s) assiste(m) TV, qual o canal mais assistido por elas?

Mark only one oval.

- ☐ Discovery Kids
☐ Cartoon Network
☐ Nickelodeon
☐ Disney Channel
☐ Gloob
☐ Other: _____

14. Qual o desenho animado que ela(s) mais gosta(m)? *

15. Sua(s) criança(s) conhece(m) algum desenho animado brasileiro (seriado)? *

Mark only one oval.

- ☐ Sim
☐ Não

16. Se a sua resposta anterior foi afirmativa, nos diga qual é.

DIVERSIDADE NAS HISTÓRIAS

06/04/2020

PERCEPÇÕES SOBRE DESENHOS ANIMADOS BRASILEIROS

17. Das animações assistidas pela(s) criança(s), você lembra de algum personagem negro ou indígena?

*

Mark only one oval.

☐ Sim

☐ Não

18. Se a sua resposta anterior foi afirmativa, nos diga qual é.

19. Caso você tenha respondido afirmativamente, você considera que este é um personagem principal nesta história?

Mark only one oval.

☐ Sim

☐ Não

20. Nas histórias destas animações assistidas pela(s) criança(s), lembra de alguma que traga uma narrativa que você considere: *

Mark only one oval.

☐ Afro-brasileira ou Africana

☐ Dos Povos Indígenas

☐ Outra representação da Cultura Popular Brasileira

☐ Não se lembra de nenhuma

21. Caso você tenha respondido afirmativamente, qual seria?

06/04/2020

PERCEPÇÕES SOBRE DESENHOS ANIMADOS BRASILEIROS

22. Você acha importante ter personagens negros e indígenas como protagonistas das histórias? *

Mark only one oval.

☐ Sim

☐ Não

23. Justifique a resposta anterior.

24. Você acha necessário que responsáveis e educadores se preocupem com esta representatividade? *

Mark only one oval.

☐ Sim

☐ Não

25. Justifique a resposta anterior.

26. Se necessário, você aceitaria um contato futuro para uma possível entrevista?

Mark only one oval.

☐ Sim

☐ Não

06/04/2020

PERCEPÇÕES SOBRE DESENHOS ANIMADOS BRASILEIROS

27. Para finalizar, agradecemos muito por sua participação e gostaríamos de saber se você tem mais alguma colocação para fazer com relação a esta temática.

This content is neither created nor endorsed by Google.

Google Forms

11/10/2020

PERCEPÇÕES SOBRE DESENHOS ANIMADOS BRASILEIROS

PERCEPÇÕES SOBRE DESENHOS ANIMADOS BRASILEIROS

346 responses

[Publish analytics](#)

Nome

346 responses

Denise

Gabriela Martins

Jacqueline Bento Marques Pereira

Erika

Renato Nogueira

Luciana

Sandra

Karina

Amanda



11/10/2020

PERCEPÇÕES SOBRE DESENHOS ANIMADOS BRASILEIROS

Bairro e Município

346 responses

Laranjeiras, Rio de Janeiro

Pechincha / Rio de Janeiro

Caju - Maricá

Santa Teresa - Rio de Janeiro

Tijuca - Rio de Janeiro

Tijuca, Rio de Janeiro

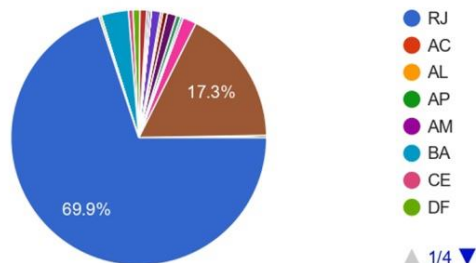
Jacarepaguá - Rio de Janeiro

Vila Leopoldina/Duque de Caxias

Marechal Hermes, Rio de Janeiro

Estado

346 responses

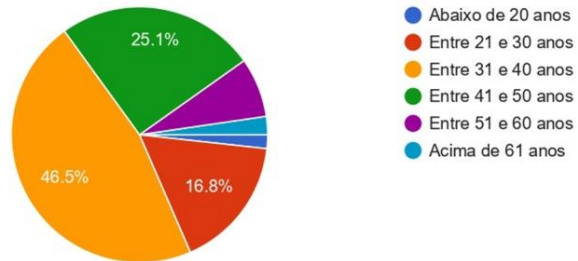


11/10/2020

PERCEPÇÕES SOBRE DESENHOS ANIMADOS BRASILEIROS

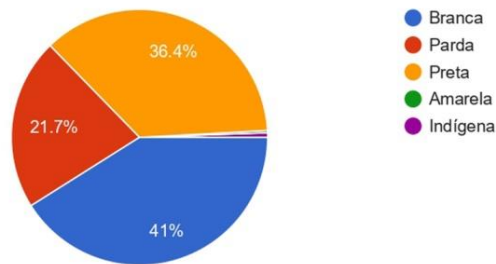
Idade

346 responses



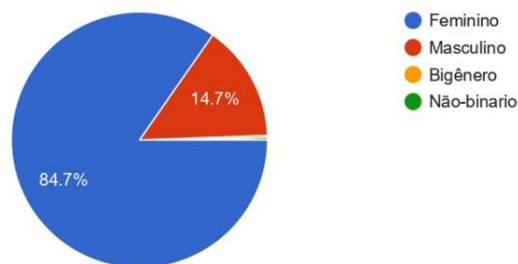
Raça/Cor

346 responses



Qual é o seu gênero?

346 responses

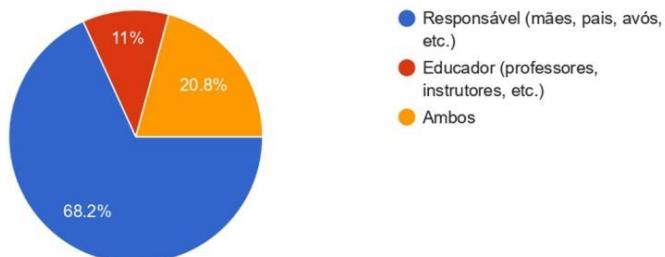


11/10/2020

PERCEPÇÕES SOBRE DESENHOS ANIMADOS BRASILEIROS

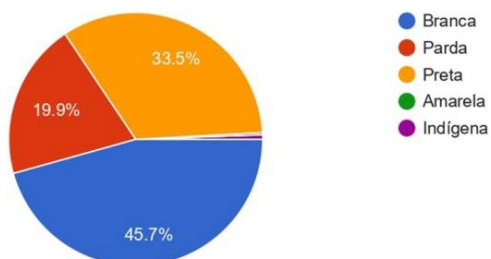
Qual é a sua relação com a(s) criança(s)?

346 responses



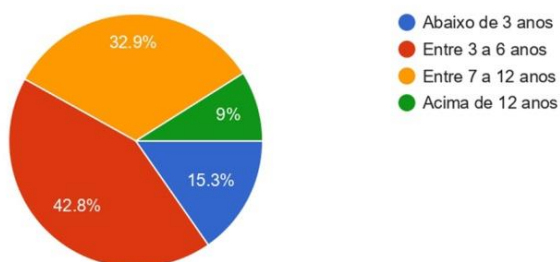
Qual é a Raça/ Cor da criança?

346 responses



Qual é a idade da criança?

346 responses



PERCEPÇÕES ANIMADAS

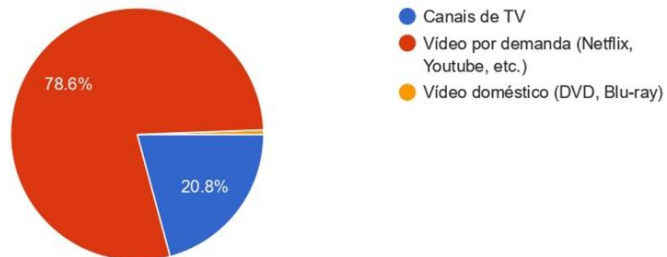


11/10/2020

PERCEPÇÕES SOBRE DESENHOS ANIMADOS BRASILEIROS

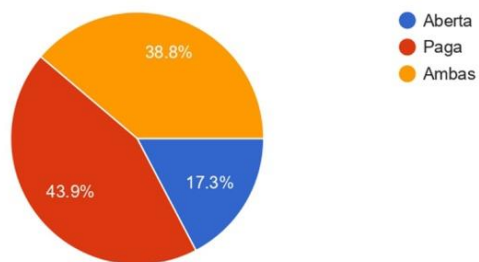
Sua(s) criança(s) assiste(m) desenhos animados em que veículo?

346 responses



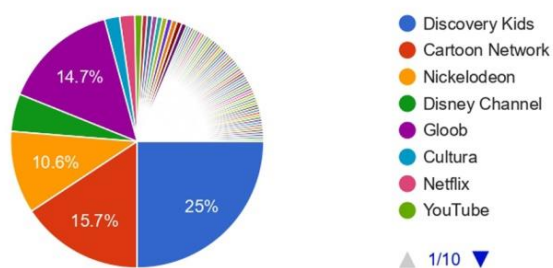
Quando sua(s) criança(s) assiste(m) TV, qual é?

335 responses



Se a(s) sua(s) criança(s) assiste(m) TV, qual o canal mais assistido por elas?

312 responses



1/10 ▼

11/10/2020

PERCEPÇÕES SOBRE DESENHOS ANIMADOS BRASILEIROS

Qual o desenho animado que ela(s) mais gosta(m)?

346 responses

Patrulha canina

Patrulha Canina

Naruto

Pokemon

Irmão do Jorel

DPA

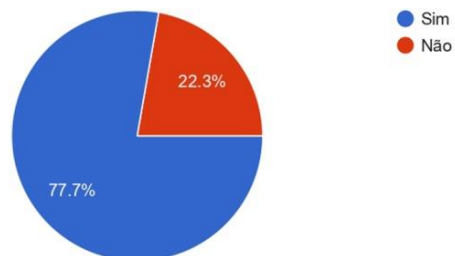
Bob esponja

Dpa

Lady bug

Sua(s) criança(s) conhece(m) algum desenho animado brasileiro (seriado)?

346 responses



11/10/2020

PERCEPÇÕES SOBRE DESENHOS ANIMADOS BRASILEIROS

Se a sua resposta anterior foi afirmativa, nos diga qual é.

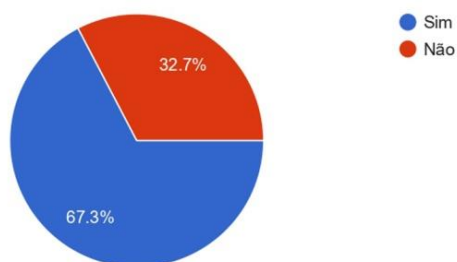
270 responses

Irmão do Jorel
Show da Luna
Turma da Mônica
Turma da Monica
Turma da Mônica
DPA
O irmão do Jorel
Nana e Nilo
O Show da Luna

DIVERSIDADE NAS HISTÓRIAS

Das animações assistidas pela(s) criança(s), você lembra de algum personagem negro ou indígena?

346 responses



11/10/2020

PERCEPÇÕES SOBRE DESENHOS ANIMADOS BRASILEIROS

Se a sua resposta anterior foi afirmativa, nos diga qual é.

231 responses

Tainá

Bento

Doutora brinquedos

Mundo Bitá

Tainá, a guardiã da Amazônia

Doutora Brinquedos

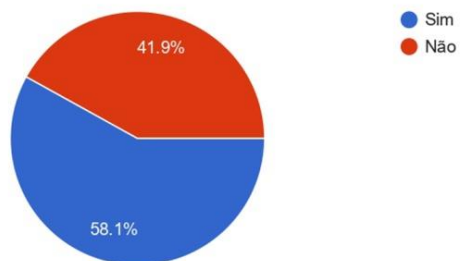
Papa capim e Jeremias.

Moana

Miss Elaina

Caso você tenha respondido afirmativamente, você considera que este é um personagem principal nesta história?

267 responses

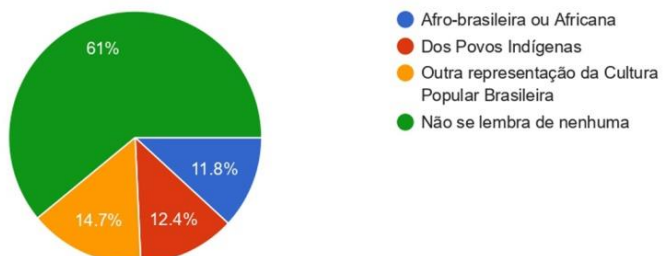


11/10/2020

PERCEPÇÕES SOBRE DESENHOS ANIMADOS BRASILEIROS

Nas histórias dessas animações assistidas pela(s) criança(s), lembra de alguma que traga uma narrativa que você considere:

346 responses



Caso você tenha respondido afirmativamente, qual seria?

121 responses

Tainá

Moana

Tainá, a guardiã da Amazônia

Folclore

Nana e Nilo

Tainá

Kiriku

Não respondi

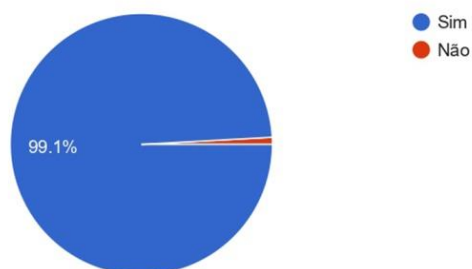
História de heróis brasileiros(Mitikah), Brincadeiras brasileiras(Brinquedonautas) e Lendas do folclore brasileiro (O além da lenda)

11/10/2020

PERCEPÇÕES SOBRE DESENHOS ANIMADOS BRASILEIROS

Você acha importante ter personagens negros e indígenas como protagonistas das histórias?

346 responses



Justifique a resposta anterior.

327 responses

Representatividade

Para que faça valer a nossa cultura e história

A população brasileira é constituída em sua maioria por negros e mestiços, logo, é preciso empoderar o negro na sociedade. Assim como resgatar a cultura dos povos indígenas.

Representatividade

Representatividade importa

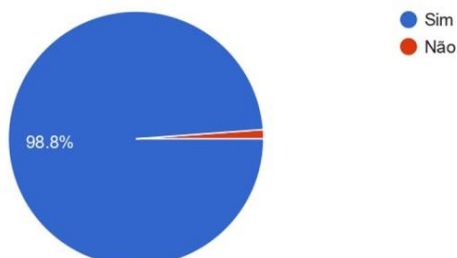
Considerando que a sociedade é formada por pessoas plurais, isso deveria aparecer mais nos desenhos, que são formas de aprendizagem para crianças. Importa pela representatividade, importa muito para as crianças pretas e indígenas e importa também para as crianças brancas enxergarem as pretas e indígenas neste espaço de protagonismo

11/10/2020

PERCEPÇÕES SOBRE DESENHOS ANIMADOS BRASILEIROS

Você acha necessário que responsáveis e educadores se preocupem com esta representatividade?

346 responses



Justifique a resposta anterior.

292 responses

Só iremos formar uma sociedade brasileira não racista e não misógina, que respeite a diversidade, se responsáveis e educadores abordarem o tema do negro, do indígena e das mulheres como uma pauta essencial e vital.

Sim, formacao vem do que ouvimos e vemos, as criancas precisam ver da forma que pra elas é possível, a representacao de todos.

Para q as crianças conhecem as suas culturas, seus ancestrais

É a base da nossa essência, nossa construção social

Auxilia no processo de formação e educação usar como exemplo personagens conhecidos

É necessário existir a demanda pois a animação é uma indústria e, como tal, precisa de recursos que depois gerem lucro.

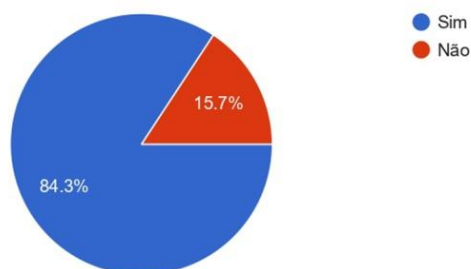
Nós que educamos nossos filhos

11/10/2020

PERCEPÇÕES SOBRE DESENHOS ANIMADOS BRASILEIROS

Se necessário, você aceitaria um contato futuro para uma possível entrevista?

343 responses



Para finalizar, agradecemos muito por sua participação e gostaríamos de saber se você tem mais alguma colocação para fazer com relação a esta temática.

169 responses

Não

Em algumas perguntas poderiam ter mais opções de marcar. Sou Assistente Social, trabalho com crianças, e sou mãe também. Na pergunta: qual a é a cor das crianças, só pude marcar a minha relação como mãe. No meu trabalho atendo crianças brancas e indígenas.

Elas tb assistem os desenhos em mais de um veículo. Como por exemplo: canais de TV.

E, em mais de um canal tb. Quase todos citados.

Não

Desejo sucesso em sua pesquisa! Gostaria de ter retorno após sua conclusão e defesa.

Fiquei feliz em responder. nao tenho mais colocações.

This content is neither created nor endorsed by Google. [Report Abuse](#) - [Terms of Service](#) - [Privacy Policy](#)

Google Forms



Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
Departamento de Artes & Design
Programa de Pós-Graduação em Design
Doutorando: Sandro Lopes dos Santos

Roteiro de entrevista semiestruturada

Pesquisa: Design Afirmativo em contextos afrodiaspóricos na animação seriada brasileira

- Como você descreve sua trajetória no audiovisual?
- Conte um pouco sobre a criação do projeto do curta / da série.
- Qual o lugar de destaque da-questão estética do curta / da série?
- Quais os desafios na construção da estética audiovisual do curta / da série.
- Como foram pensadas as personagens?
- Que *feedbacks* do público têm sido significantes sobre o curta / a série?
- A animação pode contribuir para formação das crianças?
- Como você vê a distribuição das animações que têm base em identidades não hegemônicas no país?
- Qual é a sua percepção a respeito dos espaços de emissoras de TV e VOD?
- Qual importância de uma animação baseada na identidade e cultura negra?
- Como é ser uma realizador(a) negra?

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
Departamento de Artes & Design
Programa de Pós-Graduação em Design
Doutorando: Sandro Lopes dos Santos

Entrevista semiestruturada com Jamile Coelho.

Pesquisa: Design Afirmativo em contextos afrodiaspóricos na animação seriada brasileira.

Sandro - Como você descreve sua trajetória no audiovisual?

Jamile - O meu processo começa na faculdade. Eu faço faculdade de cinema. Vem desde a época de criança, de adolescente. Aquela com vontade de fazer animação, de trabalhar com animação. De ficar assistindo sessão da tarde. Ver desenho animado... Eu lembro que nos primeiros filmes que eu vi de stop-motion foi "A fuga das galinhas". E aí eu fissurei naquilo. Cara! É isso que eu quero fazer. Sabe?

E, aí, justamente neste pensamento, fiz minha faculdade de cinema aqui, na UFBA. Na verdade, é um bacharelado interdisciplinar em Artes, com concentração em cinema. E por ser uma faculdade muito aberta, ela não me deu uma dimensão de animação assim tão forte. Então, a gente acabou precisando fazer formação. Eu lembro que, na época da faculdade, a gente tinha montado o coletivo com sete pessoas, a gente estava tentando fazer experimentos de animação. Stop-motion, não é? Que era o carro-chefe e ainda é, até hoje, nosso. E aí, a partir disso, dentro da própria faculdade, a gente conseguiu aprovar o edital Curta Afirmativo, de 2012.

Eu lembro que o edital foi pago em 2014, se eu não me engano. porque teve uma questão judicial aí e tal...

Dessas questões de políticas afirmativas, ainda naquela época existiam. Existiam estes processos de políticas afirmativa, mas a gente conseguia avançar, não é?

Infelizmente hoje a gente tem um retrocesso muito grande neste sentido. E, afirmo que todo processo de trajetória vem justamente destes processos de política afirmativa, inicialmente.

A gente aprovou o Curta Afirmativo duas vezes, 2012 e 2014. Depois a gente aprovou, na Funarte, o "Bolsa para Produtores Negros", da Funarte, que também foi muito importante

E aí, depois, a gente entra neste processo mesmo de formalizar a produtora e começar a concorrer nesses editais da ANCINE, a gente aprova o PRODAV, esses números eu não vou lembrar...

E a gente está no processo de produção, aprovamos em 2016, o *Orun Aiye*, como série. Estamos agora finalizando a série do *Orun*, desenvolvimento. Logo em seguida a gente vai entrar com o desenvolvimento de uma outra série. Então, estamos neste processo, de também tentar entender nosso lugar como cineasta negro, que sempre foi muito complicado nessa estrutura que está posta. Mas neste momento, estamos um pouco mais focados porque percebemos que dentro das instâncias nas quais tínhamos tido avanço, há um retrocesso muito grande. E tentar entender o nosso lugar, sabe?

A gente perceber que todas as políticas afirmativas foram derrubadas, destruídas, infelizmente. E temos que tentar ver como vamos avançar daqui para frente. Quais são os nossos mecanismos de avanço daqui para frente, pois "se a gente fez Palmares, vamos fazer Palmares de novo!", como dizia Limeira.

Sandro - Conte um pouco sobre a criação do projeto do curta / da série *Orun Aiye*.

Jamile - O *Orun* surge na perspectiva da faculdade mesmo. Eu conheci o Thiago Bezerra, que foi roteirista e ele apresenta umas esculturas de orixás em arame. E consideramos legal, falamos de fazer um *stop motion* com os bonecos. Daí começamos a pensar, por volta de 2011 e em 2012 escrevemos o projeto. O Thiago acabou assinando o roteiro do projeto somente, com muita contribuição de Cinthia também. Porque ela traz algumas coisas que são muito importantes para o projeto, tipo a presença do professor Bira. Isso foi uma coisa que a Cinthia trouxe, porque ela tinha uma relação com Bira fantástica. E ele é uma das referências também para nós,

enquanto negros. Bira foi responsável, na Fundação Palmares, pela questão das demarcações de terras das comunidades quilombolas. E muitas políticas que temos, ainda hoje, por conta da presença do professor Bira na Fundação Palmares.

Cinthia quis homenageá-lo e teve outras contribuições que acrescentaram ao roteiro inicial. A história era muito mais densa, ela tinha um outro nome, tinha uma perspectiva que não era infantil... Quando a gente abraça o projeto temos isso em perspectiva, trazer ludicidade, contar a história da criação do mundo com este olhar mais lúdico. Eu acho que as pessoas nos cobram muito, que nossas narrativas tragam estas coisas das nossas cargas. Acho que todo negro já ouviu: conta sua história de superação!

A gente sempre recebe esse retorno do branco. Sempre somos colocados neste lugar da marginalidade, da exclusão, neste lugar que a gente precisa se superar o tempo todo.

Então, *Orun* foge desse lugar, ele traz uma história de ludicidade. É mais uma ferramenta de combate ao racismo e à intolerância religiosa, mas eu acho que esse olhar lúdico, esse olhar infantil, esse olhar didático e com uma dinâmica bem interessante.

Ele é para todas as idades. *Orun* está em cinco ou seis livros didáticos hoje e isso é um marco muito importante, termos isso como referencial. Quando éramos crianças, não tínhamos referenciais negros para a gente poder se ver.

Acho que é muito importante essa construção, não só de mim, mas de todo este coletivo que a gente se encontra agora. Temos um grupo no whatsapp, estamos tentando construir, de alguma forma, mostras para poder se enxergar em diversas narrativas. Narrativas potentes e diversas.

Sandro - Quais os desafios na construção da estética audiovisual do curta e agora da série. A que você daria destaque?

Jamile – No curta, foi a questão dos desafios da direção de arte. Apostamos em uma direção de arte que era muito específica, e isso demandou muito tempo. Começamos a construção dos bonecos aqui, quando o cronograma começou a apertar, tivemos que passar essa construção para São Paulo. Foram processos desafiadores mesmo, acho que *Orun* foi um grande laboratório. Dela, nasce o NUBAS, que é nossa escola de animação, que é o Núcleo Baiano de Animação e *Stop Motion*, que é não só uma escola, mas um centro de pesquisa relacionado a essa área. A gente traz vários cineastas, muitos animadores para fazerem suas contribuições nesse sentido. Fazemos oficinas, inauguramos oficialmente no ano passado, porque, antes, o NUBAS funcionava de forma itinerante. Eu e Cinthia fazíamos formação pelo Brasil inteiro e a gente resolveu agora se estabelecer aqui na Bahia, como escola mesmo, como centro de pesquisa. E tentando ver quais são os desafios para a produção de *stop motion*, que é o “brilho no olho” da produtora.

E na série tem um outro grande desafio. Produzir *stop motion* é muito complicado, então tivemos que desamararr um pouco do *stop motion* e pensar em outras técnicas, como o 3D e o 2D, pensar em *cut out* digital... que são outras alternativas para a produção de uma série. Ela traz um outro formato.

Recentemente, a Coala Filmes conseguiu realizar o *Angeli The Killer*, que é a primeira série de *stop motion* do Brasil e, justamente, se você for analisar um pouco esse processo da Coala, verá que são cenários mais minimalistas, tem uma estética mais enxuta para tentar conseguir fazer *stop motion* nesse processo seriado.

Acho que no *Orun* traçamos duas narrativas, que é uma narrativa da série e uma narrativa de episódios que vão sair além da série. Neles, terá essa estética mais *stop motion*, tem esta coisa mais rebuscada mesmo que já trouxemos no episódio piloto.

Sandro - Como foram pensadas as personagens?

Jamile – Nas personagens, a direção de arte é minha e a concepção de personagem também. E eu lembro que foi muito neste sentido mesmo. Assim, vamos repensar estes corpos, não é? Como os nossos corpos negros são colocados na tela? De que forma, não é?

Recentemente, agora eu estava fazendo análise, me chamaram para fazer análise de um projeto, no qual a galera tinha trazido todos aqueles estereótipos que a gente está tentando desmistificar.

Desmistificar estes corpos negros desse lugar de animalização.

A galera tem, ainda hoje, a gente tem que desconstruir e reconstruir esses novos olhares. Então, estão até aqui atrás, alguns dos bonecos. E pensar nesse lugar mesmo.

Eu lembro que a figura que, até hoje, tem essa alusão: a galera traz Exu como essa personagem diretamente ligada, Exu é o Diabo!

Eu lembro que todo mundo que vê *Orun* fala, até pessoas evangélicas falam: “que legal, é um outro olhar sobre esta personagem”. Então, a gente está aqui para reconstruir imaginários.

O tempo todo, todo processo de construção que a gente tem de cultura é a construção de um ponto de vista. E é o ponto de vista branco.

Então a gente está aqui, nós estamos aqui enquanto cineastas negros para reconstruir imaginários.

Provavelmente, o Cabral não era o Cabral daquele jeito que a galera constrói. A figura do Dom Pedro não era tão assim, sabe? Mas existe uma reconstrução simbólica, histórica, destas personagens que nos faz, toda vez que a gente pensa no Dom Pedro, a gente pensa naquele imperador... Então a gente precisa reconstruir imagens como Zumbi dos Palmares, como Dandara, como tantas outras

A Zeferina, se não me engano, que tem uma imagem muito complicada... Eu acho que a gente precisa reconstruir esses personagens. Precisamos reconstruir, criar novos simbólicos, principalmente pra gente poder criar adultos menos racistas, menos intolerantes.

Eu acho que o papel do cinema, o cinema tem muito isso. O Nixon tinha, o Nixon presidente dos Estados Unidos, disse uma frase que diz: “aonde nosso cinema chegar, onde nossa cultura e nosso cinema chegar, o nosso imperialismo vai chegar”. Algo neste sentido. Então o processo de colonização americano, ele nasce, justamente embasado dentro do cinema americano. Quem não assistiu sessão da tarde e não imaginava que quando crescer ia ver neve?

A gente tem que pensar que a nossa estética, o nosso lugar tem outro... está com outra visão

Acho que a referência para gente de África é Rei Leão, quando criança. A África construída para a gente estava neste lugar exótico, de animais, daquela coisa do Rei Leão mesmo... do Timão, Pumba e companhia.

Então a gente precisa reconstruir estes imaginários, a gente precisa construir isto de outra forma. A África não é um país! Quando a gente, quando a galera conseguir compreender isso, a gente vai entender de onde a gente veio. Precisamos entender que o Brasil está muito mais ligado ao Continente Africano do que, por exemplo, às questões eurocêntricas e o tempo todo isso volta com muita força.

Eu acho que o nosso cinema, por exemplo, ele nasce deste outro lugar. Nasce do lugar de afeto... A palavra ubuntu é muito resignificada, a galera do computador, desses sistemas operacionais acabou absorvendo isso. Mas eu acho que esta palavra nunca fez tanto sentido, principalmente neste momento de pandemia.

Eu sou porque nós somos! Sabe?

É a gente se entender enquanto organismo coletivo. Cada vez que a gente se afasta disso a gente precisa, de alguma maneira, tomar um tombo para entender que a gente só consegue viver em sociedade se a gente conseguir construir esta sociedade coletivamente.

Sandro - Que feedbacks do público têm sido significantes sobre o filme?

Jamile - Os processos de feedback são os mais diversos possíveis, da galera chegar e falar. Um dos feedbacks que eu mais gostei foi da própria esposa do Bira, porque ela falou: “agora eu posso dizer que Bira não morreu, virou animação, para os meus netos”. E isso me marcou muito.

Pensar nisso é muita viagem! Essa relação com a questão de passagem, da passagem para o orun. E aí, a gente nunca tinha imaginado que a gente ia resignificar esse lugar. E as crianças também, eu lembro que a gente passou no FAM de Todos e a galera do FAM de Todos mandou um vídeo pra gente de uma sala lotada com umas quase 900 crianças, de escola, assistindo o filme e quando terminou o filme começa tocar o “Batidão do orixá”, de Carlinhos.

Havia os guris todos dançando um funkzão... eu achei isso incrível. Foi muito, muito legal.

E esta coisa mesmo de várias crianças se empoderando. Teve uma criança de candomblé que falou: Agora eu posso chegar para meus coleguinhas e dizer que Exu é herói, não é o diabo.

Sandro – Então você acredita que a animação pode contribuir para formação das crianças?

Jamile – Acredito que tanto esse processo de reconstrução de imaginários é muito importante, como também o processo de uma ferramenta de combate ao racismo e intolerância religiosa. Como falei anteriormente, a obra está em vários livros didáticos, então também é uma ferramenta de auxílio da lei nº 10.639, que versa sobre a questão do ensino da cultura afro-brasileira nas escolas. Quando começamos a fazer o filme não imaginamos que ele ia ser mais uma ferramenta, não sabíamos a dimensão que ele ia tomar. Todo processo de comprometimento da equipe para fazer o filme, fez todo processo se tornar bem lento, porque a gente queria que, de alguma maneira, ele fosse se constituindo como o nosso projeto de vida. Ele é um trabalho que é o nosso projeto de vida. E é o projeto de vida da produtora. E acredito que para toda equipe que passou pelo *Orun* existe uma pessoa antes e uma nova pessoa depois do filme. A gente mudou e se moldou muito para construir essa narrativa.

Sandro – Eu vejo aí um exemplo de um filme que é uma extensão da produtora. Ele não é somente mais um projeto. Na verdade, ele é o foco por ter essa questão afrocentrada como referência.

Jamile – A Estandarte, enquanto produtora, trabalha com todas as obras afrocentradas. Estamos finalizando um filme sobre o Bembé do Mercado, que é um documentário onde contamos a história do candomblé de rua, que fica aqui em Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano. Estamos com um longa parado, que é um telefilme que estamos rodando entre Brasil e Angola, que conta a história de grafiteiros, mas também faz um processo de volta às raízes, bem interessante. Então, todos os trabalhos que a gente desenvolve acabamos sempre nesta linha. São as histórias que nos tocam.

Sandro - Como você vê a distribuição das animações que têm base em identidades não hegemônicas no país?

Jamile – Antes de começar a pandemia, estávamos lá no NUBAS, onde temos o cineclube Antônio Pitanga, e a gente tinha convidado a Camila de Moraes para apresentar *O caso do homem errado*. E ela falou algo para mim que foi muito interessante, houve uma provocação de alguém do público com relação ao fato dela ter chegado ao Oscar e ela falou que havia chegado nessa lista do Oscar sem um centavo no bolso e nos propôs imaginar onde chegaríamos se tivéssemos dinheiro para fazer nossas produções. Onde a gente iria chegar?

E aí eu penso na frase do Zóximo: “O cinema é uma AR15 e nós sabemos atirar” e podemos pensar em todo esse processo de silenciamento ao qual estamos condicionados.

De alguma maneira, o cinema brasileiro sempre registrou essa situação de não ter público, da galera não querer ver cinema brasileiro e aí quando você vê as produções do cinema negro, principalmente se focar na pesquisa do “Curta Afirmativo”, veremos que várias dessas produções lotaram salas. E eram curtas.

Mas aí vão lá e mudam a linha de chegadas

A gente sabe que com relação aos acessos da ANCINE, antes deste processo de desmonte que está fazendo todo mundo sofrer enlouquecidamente, a gente já sofreu antes. As grandes produtoras começaram a tomar consciência de que as nossas narrativas eram potentes. Aqui na Bahia a gente tem uma referência que é o Glauber. Ele é uma referência que todo mundo reconhece mas, o primeiro filme do Glauber, o *Barravento*, se observar, todas as narrativas ali são de matrizes afro-brasileiras. E que foram, de uma certa maneira, silenciadas porque estavam no lugar de objeto.

E quando você vê estas narrativas com pessoas como Jeferson D, como Joelzito, você vê que é um outro olhar. Porque temos um olhar mais próximo. E isso começa, de alguma forma, a incomodar quem está aí desde sempre.

E sobre esse processo de distribuição, sabemos que é muito complicado. Se você me perguntar quais serão os caminhos que teremos para distribuir essa série que começamos a desenvolver agora, terei que te dizer que eu não sei. Mas também, ao mesmo tempo, eu repito “a gente já fez *Palmares*”. A gente se inventa e se reinventa o tempo todo. E às vezes, quando está todo mundo perdido, a gente já sabe o caminho. Porque a ancestralidade dá caminho sempre e isso é muito importante.

Sandro – Você acredita na possibilidade de distribuição através dos espaços de TVs e VOD? Acha que tem abertura?

Jamile – Acredito que sim. Ontem eu estava aqui zapeando a TV. Muito tempo que eu não assisto TV, mas nesse processo de quarentena acabamos buscando coisas. Vi o Canal Brasil e estava lá escrito na parte de cima da tela “#vidasnegrasimportam” e passando *O caso do homem errado*. E aí eu vi que não era só esse filme, mas que tinha quatro filmes que passaram em sequência. Considero que é um processo em mudança, apesar da gente ter o retrocesso nas políticas públicas, a coisa mudou. Mudou!

E é fundamental. Está semana eu estava assistindo o programa *Papo de segunda*, da GNT, e percebe-se que mudou. E não há como não perceber que mudou. É nada de nós, sem nós. Isso é muito importante.

Eu não vi o programa *Globo Repórter*, mas eu vi o rebuliço das pessoas falando a respeito de apresentadores negros falando sobre negritude. E isso não é porque a Rede Globo é boazinha, é porque mudou. E as nossas narrativas não são mais pautadas em dor. Você vê *Café com canela* e percebe uma narrativa incrível. Nós nos apresentamos em outros lugares. E é o branco que precisa resolver o problema de racismo, racismo não é coisa de negro. Isso não passa por nós.

Lembro que a primeira vez que fui para Angola eu pirei! Eu fiquei parecendo criança! Entrei no mercado e fiquei abraçada com a lata de leite Ninho. Fiz *selfie* com a lata de leite Ninho. Porque tinha uma família negra na lata do leite Ninho. A galera de lá ficava sem entender. Quando a gente começou a contar as histórias de racismo que existia no Brasil, eles se assustaram.

A gente entende que processos como esse acontecem muito em lugares como a África do Sul, por causa de todo o processo que aconteceu, da segregação. Mas em outros lugares do continente, percebemos outro tipo de narrativa. E isso é muito louco!

Vemos o cara do *outdoor*, vemos o médico cirurgião, lá estamos em todos lugares. Por isso é muito importante a gente fazer essa viagem.

Temos o “Pantera Negra”, da Marvel, como uma das maiores bilheterias do cinema e vemos todos os filmes de continuação dos “Vingadores” tendo que fazer uma passagem por “Wakanda”. E como eu falei, não é porque eles são bonzinhos, é porque não há possibilidade de fazer nada mais sem nós.

Sandro - Qual você acha que é a importância de uma animação baseada na identidade e na cultura negra?

Jamile - O *Orun*, especificamente, eu digo que é uma outra visão sobre a questão da criação do mundo. A gente tem a visão católica, a gente tem a visão criacionista, a gente tem a visão lá do big-bang. E a gente traz esta outra visão sobre criação do mundo.

Quando eu era criança, a gente assistia muito o Hércules, da Disney, que é uma cultura, mitologia grega estava muito agregada à questão cultura grega. Então, independente de ser evangélicos ou não, a galera assistia isso e estava tudo certo. As culturas de matrizes africanas e afro-brasileiras são muito mistificadas. O processo de preconceito coloca a gente neste não-lugar.

Quando a gente traz isso para a tela, e traz dessa forma lúdica, acho que apresenta este outro pensamento para as pessoas. E você também tem *Nana & Nilo*, você tem várias narrativas que são muito interessantes, são vários lugares.

Dentro do processo de construção do *Orun*, a gente falava: a gente quer construir...

O filme da Renata Martins, o *Sem asas*, é muito interessante. Porque ali você tem uma família negra completa. Você tem o ápice do problema com o Estado, mas o filme, para

mim, o mais importante dele é justamente é ter uma família negra completa, é a violência do Estado que passa, passa por nós, faz aquela coisa, mas nós continuamos vivos. Isso é muito massa! Isso é muito importante! Isso é muito importante!

Na semana passada, no ápice deste processo das discussões raciais, eu recebi um convite de um blog para fazer uma *live*. O cara branco. Desavisado na vida! Me propõem comentar os filmes *Ó pai ó*, *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite*, afirmando que queria discutir o negro nesta perspectiva. Eu me coloquei pois são diretores desses três filmes são todos brancos. Então são perspectivas brancas sobre o negro. E nesse lugar sempre de pobreza, de caos...

Eu falei para ele que considerava que esse não é o nosso lugar, falei que eu não falo sobre isso. Para mim, racismo é coisa de branco, e o branco tem que resolver isso. Ele tomou um susto e argumentei que para ele fazer uma programação sobre o negro e o cinema, tem que minimamente saber dos nossos principais nomes. Para discutir sobre isso tem que saber o básico sobre o seu lugar de fala. E a gente também precisa entender com quem e onde a gente vai falar.

Sandro - Como é ser uma realizadora negra?

Jamile – É um processo como é o de ser uma realizadora. Todos os filmes que fizemos tinham questões identitárias muito fortes. Mas isso não é algo que a gente pense sobre isso. São narrativas que nos tocam.

Não existe, em tudo que fizemos até hoje, desde *Orun* até o primeiro experimento que fizemos com o *stop motion*, era *Talvez futuro*, que é sobre a história do menino Joel, um menino capoeirista, que morre dentro de casa com uma bala perdida disparada pela polícia.

E eu posso te afirmar que a gente não pensa especificamente que vai tratar sobre isso. São temáticas que nos tocam, são temáticas que nos atravessam, são convites que nos chegam...

Por exemplo, a gente dentro da produtora, a gente tem registrado muito os “mais velhos” de terreiro daqui de Salvador. E não são processos os quais a gente busca, mas que acabam chegando para gente.

Eu falo que é caminho. É caminho. É ancestralidade. E é isso!

Não tem este lugar de pensar muito. Considero que o nosso cinema, dentro da Estandarte, é um cinema de afeto. São coisas que nos chegam e são coisas que a gente aceita porque sabemos que estão em nosso caminho.

Sandro – Como é que você projeta o futuro da animação negra?

Jamile – Eu não sei!

Sei que vamos continuar, sei que temos muitos avanços, acho que a questão do VOD pode ser um caminho para continuarmos construindo. Creio que precisamos nos aproximar mais do Continente e perceber fenômenos como Nollywood, que é uma história de sucesso muito interessante. Eles produzem, distribuem e rodam ciclicamente! Temos que ver esses modelos.

O audiovisual como está posto hoje no Brasil, não se sustenta mais. Sabemos o desmonte que está acontecendo no Fundo Setorial, na ANCINE e a gente sabe que o retrocesso é muito grande.

Para voltarmos a ter avanços, ainda vai demorar muito. E percebemos também como aquilo que tínhamos, era um “castelo de areia”, porque nada tinha uma sustentação tão forte, tanto que um ano de governo destruiu tudo muito rápido.

Mas eu acredito também que a gente produz muito e de outras formas. Considero que modelos como o do “Curta Afirmativo” são prova disso pois foi um edital de 100 mil e que resultou em obras muito potentes.

Temos que tentar achar esse lugar. Talvez, por exemplo, não seja no *stop motion* que é uma arte mais cara, mas vamos nos reinventar de alguma forma.

Várias produtoras nunca estiveram nessa situação, é ínfimo o número de produtoras negras que acessaram o Fundo Setorial. E são linhas bem abaixo do que as grandes produtoras brasileiras estão acostumadas. Mas eu vejo uma galera que está continuando produzindo, o tempo todo.

Precisamos pensar caminhos e meios de sustentação, porque fazemos arte por amor, mas também temos que pensar que temos que pagar conta todo mês. Eu não romantizo o meu lugar de cineasta. Temos que perceber que é trabalho, precisamos (des)romantizar esse lugar. Criar esta noção de que fazemos um trabalho e que precisamos nos sustentar. Repensar este momento, saber o que queremos daqui para frente.

Sandro – Você gostaria de deixar uma reflexão?

Jamile – Creio que, coletivamente, a gente consegue construir muita coisa. O que tenho percebido ultimamente é que só sairemos dessa, não só da crise sanitária, mas de todos os processos que virão após isso, se nos entendemos enquanto coletivo. É voltar à nossa ancestralidade e perceber como eles fundaram Palmares e criar esse quilombo. A gente precisa se aquilombar novamente, para poder continuar forte, física e mentalmente também.

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
Departamento de Artes & Design
Programa de Pós-Graduação em Design
Doutorando: Sandro Lopes dos Santos

Entrevista semiestruturada com Jefferson Batista.

Pesquisa: Design Afirmativo em contextos afrodiaspóricos na animação seriada brasileira.

Sandro - Queria que você falasse um pouco sobre a sua trajetória no audiovisual. À medida que a gente vai conversando, vou te perguntando algumas coisas.

Jefferson - Eu sempre quis trabalhar com o cinema, com a animação também, desde criança que eu me interessava pelo desenho e pelo movimento dos desenhos animados e tentava descobrir como funcionava aquilo.

Quando eu entrei na faculdade, foi quando eu descobri os animadores nacionais, o cinema nacional, e comecei a pesquisar mais sobre isso: festivais, coisas assim. Lá em alguns festivais no Recife, sou de Carpina, que é mais ou menos a uns 45 quilômetros do Recife. E aí eu ia para Recife, quase sem saber andar em Recife. Imprimia os mapas na internet e ia para Recife, para os festivais de animação pra participar das oficinas, pra aprender um pouco sobre animação.

Eu fiz isso alguns anos, enquanto fazia faculdade. E depois eu participei da mostra do “Dia Internacional da Animação”, fui o coordenador local aqui da minha cidade e aí não parei mais, até o momento da gente fazer o primeiro curta, que foi *Quando a chuva vem?* A gente escreveu em um edital do Funcultura, aqui de Pernambuco, em uma lei que se chamava “Revelando os Pernambucos”, que é uma lei que tem um valor bem baixo para quem está começando mesmo, fazer filmes mais simples e menores. Só que a gente fez ao contrário, a gente foi logo fazer um *stop motion*, com essa grana que era a menor do edital.

Não tinha muita gente com experiência onde eu moro, que é no interior, que tem poucas pessoas trabalham com animação. Na verdade, trabalham com audiovisual, assim com *live action*. Com animação sou um dos poucos, uma galera muito estudando, mas que ainda não fez seu primeiro filme ou participou de algum.

E aí, eu juntei com André que foi o diretor de fotografia e a Aniara que foi a produtora, e a gente resolveu fazer. Inscrevemos o projeto, mandamos e passou, então a gente começou.

Animou em 2018, mais ou menos 9 meses animando, mas foi 1 ano e meio de produção geral. Os primeiros objetos que fui criando, eu fiz a arte junto com a “Nia”, e os primeiros eu fui fazendo e até o final do curta levou 1 ano e meio. É um filme de animação em *stop motion*, rodamos em alguns festivais e ganhou alguns prêmios também, aí eu conheci mais pessoas da animação, isso despertou também nas pessoas daqui da região o interesse pela animação. Começar animar, pois eles perceberam que era possível, assim, antes era uma coisa impossível.

Quando eu falava de animação com a galera do audiovisual daqui, o pessoal dizia que era muito difícil, muito caro, não dá para fazer... Quando a gente fez, o filme repercutiu muito.

Entre os filmes daqui da região foi um dos que mais rodou em festivais. E aí o pessoal percebeu que dava para fazer e que tinha um retorno de visualização, da galera gostar e entrar nos festivais.

A gente está fazendo outro, com essa mesma equipe e auxiliando outras pessoas que estão tentando escrever animação. Estamos nesse outro, vendo quais são as pessoas da região que se sairiam bem na animação, mas que nunca experimentaram. Estamos tentando dar essa oportunidade para essas

peessoas para eles sentirem como é, e talvez se tornar animador ou trabalhar um pouco na animação.

Sandro - Me fala um pouco da questão da estética do filme. Como foi chegar àquele visual?

Jefferson - Então, fazia parte muito mais do meu imaginário, de filmes e fotografias das coisas que eu via do sertão.

Muito mais do meu imaginário das histórias que a minha mãe contava da infância dela, coisas do tipo. E eu fui criando os desenhos dos personagens baseados nos meus parentes. O menino seria o meu irmão, o pai é o meu avô materno e a mãe minha avó materna, só que eu não conheci minha avó materna, então era muito imaginário do que a minha mãe falava, de coisas de que eu lembrava da infância de quando ela falava, eu não fiquei muito perguntando a ela como era durante o processo de criação de personagens, mas eu fui resgatando essa memória.

A gente se deparou com alguns desafios para criar essa ideia do barro, aquela casa de taipa, que a gente chama. Fui tentando descobrir maneiras de fazer aquilo se parecer com o cenário real. No início eu pensei em fazer a casa com barro mesmo, e com as madeirinhas como as pessoas faziam. Até aqui no bairro, quando eu vim morar, algumas casas eram assim. Eu sabia como era a estrutura, de fazer a grade de madeira depois ir colocando o barro.

Mas vimos que, além de ficar muito pesado para animação, a estrutura mesmo, isso poderia ficar oscilando no movimento e mexer o cenário todo. A gente ficou tentando descobrir maneiras simples de fazer também. Então fizemos com madeira, com bambu, massa corrida, tinta e aí rolou. Muita coisa que eu encontrava na rua, como eu moro no interior a gente faz muito coisa a pé, sempre vai para o Centro da Cidade, volta a pé, vou para a escola a pé. Eu sempre observei, no chão, coisas que eu poderia fazer brinquedos, para fazer o filme também, sempre ficava de olho na embalagem de coisas que via no chão então fui criando as primeiras coisas com embalagem e juntando vários tipos de embalagem até montar um bule, por exemplo. Foi muita coisa reciclável, até por que o orçamento era baixo. Já gostava dessa coisa de reciclar, de transformar os materiais, eu aproveitei isso e fui fazendo todos os cenários dessa forma.

Na parte de arte a gente comprou pouca coisa, compramos massa, tinta e a madeira, o resto foi reciclável. Eu pedia para minha irmã guardar, coisas de isopor assim, embalagens de carne, de produtos assim que vendem, aqueles isopores fininhos, eu não lembro o nome. A gente ia juntando essas coisas e ia fazendo, embalagens de acetona, de refrigerante, de latinhas. Então a gente ficava tentando criar essa estética do sertão, das casas do sertão. Eu tinha ido um tempo antes no sertão também, e fiquei observando muito, um pouco do que ainda tem, por que mudou muito já, daquela época que é o filme, que o filme passa, que é a década de 60 e 70. Já mudou muito, mas um pouco da paisagem ainda tinha. O filme tem essa parte que é na época da maior seca do Estado. O sertão não é só aquela seca, tem momento que o sertão está muito verde, está muito bonito, muito vivo, mas o filme se passa nessa maior seca, então a gente tem que mostrar como era aquela época, como é esse período de seca do sertão. Tinha pouco verde, as árvores sem folhas, então a gente tentou fazer essa imagem do filme.

Sandro - Com relação ao público, como tem sido o feedback do filme?

Jefferson - Nas primeiras exposições, foi quando eu te conheci, você e Flávia, estávamos na primeira exibição em um festival, foi o Curta Taquary. As pessoas

falando que lembraram de algumas coisas da infância, pessoas que choraram, que se emocionaram.

Desde quando estávamos fazendo ainda, estávamos animando, que alguns amigos iam conhecer, ver como estava sendo feito, as pessoas sempre lembravam da casa da avó, sempre essa lembrança assim. Eu acho bem interessante isso e nas exibições as pessoas se emocionavam e falavam com a gente depois, diziam que lembravam da infância ou de algum parente, isso era bem legal. Está sendo, ainda está rodando, apesar desse período agora parado, mas está acontecendo.

Sandro - Com relação às crianças, no que você acha que um filme como esse pode contribuir, como você vê as percepções dos pequenos quando veem esse filme?

Jefferson - Com as crianças é um pouco diferente, eles não têm muito essa ideia de como era a vivência do sertão numa época de seca. Eles têm uma coisa mais lúdica que é meio que se colocar no lugar do menino, esperando a chuva. Eles gostam desta parte da chuva. Eles falam que também gostam de chuva, gostam de brincar na chuva. Ficam ansiosos com esse período que o menino fica esperando a chuva, é como se eles se colocassem no lugar dessa criança.

Sandro - No caso da formação o que eles podem trazer para as crianças?

Jefferson - A ideia do filme que a gente tentou passar e que eu acho que as crianças conseguem absorver até mais do que os adultos, que a gente conversou e escutou das crianças, que é a esperança. A esperança e a fé dessa chuva um dia chegar, o filme tem isso muito da fé que essa esperança que a família e o menino têm. E as crianças eu acho que absorvem muito essa questão da esperança, que um dia vai ser melhor, que as coisas irão melhorar.

Sandro - Com relação à distribuição desses filmes. Ele conta uma história não hegemônica, não convencional, digamos assim. Você acha que tem espaço para esse tipo de animação no Brasil?

Jefferson - Temos a animação infantil, que a gente chama de desenho animado e temos a animação. São coisas diferentes que o público geral não entende essa diferença.

Desde o início a gente resolveu fazer o filme, pensamos em fazer uma animação. Então os personagens irão ter movimentos mais contidos, não vai ser tão colorido, coisas que atrai bastante as crianças que a gente também acha muito legal. Que é a proposta do próximo filme, quando faremos um filme mais lúdico, mais colorido. Mas o *Quando a chuva vem?* foi diferente.

Acho que tem espaço, mas acho que fica mais nos festivais e mostras. Não é um filme que tem muita abertura para TV, não é um filme que as pessoas que administram a TV, ou coisa assim, se interessam muito por que é um filme mais contido, não tem fala. Não sei, acho que fica mais nos festivais mesmos. Aceitação é difícil, mas é muito grande.

Sandro - Então a distribuição desses filmes que têm esse traço de identidade, você acha que fica mais nos festivais? Mas você acha que o desinteresse da TV seria por quê?

Jefferson - Não sei se tem um desinteresse, mas as TVs que entraram em contato com a gente para exibir o filme foram TVs Públicas, daqui de Pernambuco e da Bahia. O filme tem um recorte regional também, ele se passa

no sertão em Pernambuco. Até em festivais internacional não conseguimos muita abertura, são realidades diferentes e as pessoas não entenderam muito bem essa questão de um personagem ficar esperando tanto pela chuva.

Mas aí, quando estávamos no Rio, no Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul, não lembro o nome dela mesmo agora, ela era uma produtora, não lembro agora o país. Falou que era bem parecido, então ela percebeu que o filme tem uma ligação com o lugar que ela vive. Mas não acontece em todos os lugares, até mesmo no Brasil, tem pessoas que não entendem a vida no sertão, na época da seca.

Sandro - Essa percepção, você falou um pouco da TV, mas em uma plataforma de vídeo por demanda. Você acha que um filme assim, teria mais espaço do que na TV? Como você vê esse tipo de animação com identidade marcada?

Jefferson - Na verdade, todas as animações com identidade um pouco mais marcadas assim têm um pouco mais de dificuldade de ser exibidos em todos os lugares, tanto festivais como TVs ou plataformas. Por que de certa forma, ele fica enquadrado em um ambiente, em um grupo de pessoas.

O que eu acho que não necessariamente deveria ser assim. Acho que essa questão faz com que você observe a vida de outras pessoas e consiga entender como é e se colocar no lugar. Acho que seria muito interessante esse tipo de filme ser exibido em todos os lugares, para que todo mundo conseguisse ver a realidade de outras pessoas. E ter esse contato, se identificar e entender um pouco. Mas não é assim. Acho que existem animações que têm esse lado mais forte, de ser aceita em todos os lugares como animação, sabe?

Sandro - Me fala um pouco da importância das animações com identidade da cultura negra?

Jefferson - Eu acho muito importante essa identidade porque é se ver na tela. Eu, quando comecei a fazer animação, comecei a estudar animação, eu não conhecia ninguém, nenhum animador negro nem animadora. E as animações que eu via na infância não eram de personagens negros. Então, ainda ficava um pouco mais distante ainda. Eu achava distante para eu ser animador, porque não via brasileiros fazendo. E quando eu comecei a conhecer os brasileiros que faziam, da história da animação, não via as pessoas negras fazendo.

Então, tem documentários, por exemplo, da animação nacional, que você assiste o documentário inteiro e não vê uma pessoa negra dando depoimento ali. Então, quando a gente faz esses filmes e têm os personagens negros, eu acho que é um ponto para outras pessoas, para as crianças que estão vendo se reconhecerem na tela. E entender que é possível, que tem personagens parecidos com eles. Até uma questão que, na minha adolescência, tinha esta coisa do *cosplay*, que é se fantasiar do personagem. E eu sempre ficava me perguntando: qual personagem que eu vou?... Vai ter que ser um personagem que se cubra inteiro. Sei lá! Um homem-aranha, sabe! Porque... E ele todo vestido, ele não podia tirar a máscara nunca porque quando tirasse... né! (risos) Acho que a gente fazer filmes com personagens negros e escrito, dirigido por pessoas negras, acho muito importante para este reconhecimento das pessoas, principalmente do público mais jovem.

Sandro - Me fala um pouco como é ser um realizador negro?

Jefferson - Tem vários desafios. Primeiro que, na sociedade que a gente vive, a gente sempre se depara com muitas barreiras, por ser negro e pelo preconceito que as pessoas, às vezes, têm. Então isso no cinema também acontece, na

animação acontece, em todos os lugares. E é bem difícil, principalmente, começar.

Eu só fiz o primeiro filme porque eu inscrevi no edital. Antes eu tentei muito participar de algum filme ou, sei lá, como estagiário ou coisa assim, mas eu não consegui. Eu fiz uma única participação em um filme, que é um documentário, mas porque eu era estagiário do local que estava fazendo esse documentário. E eu era a única pessoa que fazia animação. E precisava de um trecho de animação neste documentário. Então eu era a única opção e eu fiz. Mas fora isso, eu não tive oportunidade nenhuma, de participar de algum filme.

E eu só fiz, só participei quando eu inscrevi, quando eu dirigi e quando eu animei, sabe? Quando eu fiz a arte. Mas é isso! Eu fiz e fiquei tentando trazer pessoas como eu, pessoas negras, para participar. E para dar esta luz e dizer: “Tem um pessoal aqui fazendo! Você pode fazer também!” Que era uma coisa que eu gostaria que tivesse acontecido comigo. Essa oportunidade de dar os primeiros passos na animação, de aprender, de ficar olhando para o animador animar, para aprender um pouco.

Tentamos fazer isso na produção do *Quando a chuva vem?* e a gente está tentando elaborar oficinas. E nessas oficinas que faremos, a gente vai exibir o filme. E vai criar um flipbook do filme para que esse filme fique com estas crianças, em formato de flipbook.

E ensinar a eles como é que faz, mostrar esses primeiros passos da animação. Principalmente nas periferias das cidades aqui da Zona da Mata Norte de Pernambuco, que é a parte do interior. Porque, mesmo nas cidades do interior, as periferias é que têm a maior população negra. Então, vamos nas periferias e nas escolas, e vamos tentar dar essas oficinas para essas crianças e adolescentes. Por conta da importância que a gente acredita que a animação negra tem para autoestima dessas crianças e adolescentes.

Sandro - Como você vê o futuro dessa animação, dessa possibilidade dessa animação identitária, dessa animação negra para animação brasileira?

Jefferson - Existe uma questão nesta animação que é, às vezes, você encontra em alguns filmes, em alguns curtas, um personagem negro, não passa de um, o filme inteiro e tem um e às vezes não é o protagonista. Tem essa questão também. Não são pessoas negras que estão fazendo esses curtas e isso é uma questão importante de se pensar. Porque esse personagem negro está lá, mas qual é o propósito? Por que que ele está lá? Será que é só para dizer que tem o personagem? Isso eu acho meio complicado.

Então, quando a gente percebe animadores, diretores negros e diretoras, acho que as coisas ficam um pouco diferente. Para mim, por exemplo, foi muito natural colocar os personagens negros. Eu nem pensei que poderia ser de outra forma, então, eu acho que diretores e animadores negros também vão por este lado. Porque é muito mais próximo da gente. A gente conhece, consegue conhecer e na animação tem esta questão de entender o movimento, a gente observa muito o movimento das pessoas, do jeito que anda, o jeito que cumprimenta a outra pessoa, tudo isso. E a gente consegue identificar e ver, meio que um espelho nosso, quando a gente anima ou de algum personagem que a gente pesquisa e faz estes movimentos para os bonecos.

Então, o futuro para mim é estar mais voltado para formação. De formar essas pessoas, diretores e animadores negros, porque dentro do cinema ainda é em menor número. Tanto na animação como no cinema *live action*, documentário, atores... tem poucas oportunidades e, às vezes, não chega essa oportunidade para as pessoas aprenderem.

Então, eu acho que a formação a gente que faz e os órgãos públicos... deveríamos ter um olhar para isso e dar oportunidade para essas pessoas que

querem conhecimento do que é cinema, de como se faz. E se essas pessoas se identificarem e um dia quiserem fazer um filme, vão ter esta oportunidade e as ferramentas para fazer e aí eu acho que o futuro da animação negra e do cinema em si tende a ser melhor se a gente formar mais animadores, mais diretores negros, e diretoras, e produtores, todas as profissões do cinema.

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
Departamento de Artes & Design
Programa de Pós-Graduação em Design
Doutorando: Sandro Lopes dos Santos

Entrevista semiestruturada com Kalor Pacheco.

Pesquisa: Design Afirmativo em contextos afrodiaspóricos na animação seriada brasileira.

Sandro - Como você descreve sua trajetória no audiovisual?

Kalor - Minha trajetória começa no curso de jornalismo, no curso de graduação. No trabalho de jornalismo, na comunicação, com impressos, mas por conta da convergência midiática, acabávamos tendo que produzir no audiovisual, em outras linguagens, outras formas de conteúdo, como o vídeo. A prática do jornalismo em captar imagens e som, em pensar narrativas, pensar roteiro, enfim.

Com o tempo me envolvi mais no cenário cultural daqui do estado, principalmente da região do Recife. Acabei me aproximando dos realizadores de animação e através de um lampejo de oportunidade me veio a possibilidade de trabalhar em *Bia desenha*, que foi uma grande escola. Depois disso tive a oportunidade de desenvolver outros roteiros de animação. Atualmente, estou fazendo desenvolvimento de uma outra série maior, com 12 episódios de 23 minutos, que é dirigido por Maurício Nunes

Sandro - Conte um pouco sobre a criação da série *Bia desenha*.

Kalor - Em Pernambuco, temos um edital de fomento à produção audiovisual bem consolidado. A série de animação infantil *Bia desenha* vem daí. Havia um movimento de animação com o qual eu já me envolvia, mas com *Bia* é que acontece de despontar como roteirista.

Foi uma das primeiras séries realizadas no estado de Pernambuco. Então, a gente se dedicou a pensar qual seria a história. No caso, era esse protagonismo negro na tela, na criação infantil, no produto para as crianças. Com o tempo, representatividade para mim, tomou outro contorno. Eu pensei que, além dessa parte do protagonismo na tela, era necessário as equipes terem representações. *Bia desenha* vai além do aspecto da criação, ela vem também com finalidades políticas sobre classe trabalhadora, sobre perfil dos profissionais... Então, o meu envolvimento com *Bia* foi para além desta parte criativa de roteiro, mas toda uma luta que se empenha a fazer.

Até o próprio título de criação foi algo pelo qual eu precisei lutar, mesmo o *Bia desenha* sendo um material que representa uma vivência muito particular. A gente sabe que é ficção, mas ao mesmo tempo tudo é ficção. Precisamos brincar com isso e levá-la para lugares que a gente acredita. E foi por isso que, no impulso de criar a *Bia*, eu imaginei este mundo possível na tela. Porque é o mundo que já acontece aqui, eu imaginei levá-lo até a tela. Assim saiu. Ficaram prontos 13 episódios de 7 minutos. Foi para TV, foi para outros estados, outras regiões. E, a partir daí, foram vários encontros maravilhosos com as crianças, fazendo valer, mostrando que vale a pena. Que é o que está para além, é aí que a criação se revela.

Sandro - Qual o lugar de destaque da questão estética da série? Quais foram os desafios nessa construção?

Kalor - Eu fui participando do momento mais embrionário de roteiro e desenvolvimento, porque foi muito relâmpago. Era um edital que era de produção, não passou pela fase de desenvolvimento. Então, a gente foi trabalhando de uma forma muito orgânica e teve muita dor de cabeça para o diretor de arte, que é Raul Souza, e para o Neco, que estava fazendo a direção geral.

Da minha parte, eu vinha contribuir, desde a inscrição do edital, quando a gente pensou os episódios, porque, na história, Bia e Raul são primos, moram no quintal, a família deles não é lá tão tradicional, mas na verdade é das famílias que mais se vê pelo Brasil, que são famílias agregadas... O menino mora com o pai. E a menina com a mãe. E é um universo muito comum aqui. E transmitir isso para uma equipe que vive realidades diferentes, e aí vêm as questões de classe, ali. E os recortes, não só de classe, mas de raça. Foi um desafio.

No tempo que começou a ser produzida, eu entrei em uma outra missão profissional, e tentei acompanhar mandando muitas imagens e muitas referências do cenário para o Raul.

Eu tinha muito em mente que existia muito tijolo aparente, por exemplo, nos cenários. E isso precisaria ser teletransportado, literalmente. Muito também a ver com a questão com a natureza, por ser uma coisa muito próxima do meio urbano, com os prédios atrás, enfim. E, no quintal, a questão das árvores, da terra, do chão de terra mesmo. E sobre essa parte ainda, a Rosa, que é diretora, esteve aqui por várias vezes. A gente veio produzindo os roteiros presencialmente, e a gente dava voltas na cidade, também.

Teve uma coisa particular muito interessante que aconteceu: era um muro, em cima dele tinha cacos de vidro. Estes cacos correspondem são aquelas cercas de segurança que não têm energia elétrica, que não têm câmera. É o caquinho de vidro e tem uma beleza, tem uma luz ali, uma transparência.

Só que o caquinho de vidro não ficou na versão final e já entra outro lugar da produção. O lugar da pessoa que vai apresentar a série. Considero que isso foi uma coisa bem curiosa que aconteceu no cenário.

Sandro - Como foram pensadas as personagens?

Kalor - As personagens foram pensadas, num primeiro momento, como duas. Nasceram, assim, duas crianças. Depois a gente identifica elas como primas. Então já parte do conceito de existir este outro tipo de família, que não é necessariamente nuclear: pai, mãe e filhos. Sendo eles primos, cada um em uma casa. A personalidade deles também vem. A personalidade, a parte emocional deles vem de arquétipos, mesmo. Então a criança Bia, ela é espetivada e ela tem muitas ideias, e é ela que leva as brincadeiras, ela que conduz as histórias. O Raul, por outro lado, é mais sonhador, mais no sentido de devagar, no sentido de ter um ritmo mais lento, de se demonstrar atrapalhado. Tem milhares de tipos de crianças, essa foi a combinação que a gente encontrou ali, para fazer funcionar as dinâmicas de *Bia Desenha*, que são eles desenhando e entrando no universo do desenho.

Porque eu imaginava que animação, assim, não é, sem ter cursado um curso de animação aqui em Pernambuco. Porque só tem em uma universidade particular, super caro. E ter entrado no universo da animação através de um edital público de incentivo à cultura, sem ter um diálogo ou andar muito no meio do cinema, como eu imaginava e imagino ainda que na animação é tudo possível. Então, a ideia de Bia e de Raul é que eles iam entrar no desenho, nada muito diferente do que a gente vê em animação para essa faixa etária. No sentido de que a experiência sensorial ela se sobressai para além da lógica. Aproveitar essa faixa de quatro e sete anos, pensando que eles vão estar assistindo numa tela, mas para além da tela, desligando a TV, eles podem ter essas experiências com

artes visuais, que é o que Bia e Raul fazem. E eu ainda vou descobrindo os personagens, escrevemos outros roteiros, para uma outra série, no formato de inter-programas, não realizamos ainda. Mas a gente vai descobrindo as personagens e as possibilidades conforme as histórias. Ela é o dispositivo que acaba trazendo mais personalidade ainda do que o primeiro argumento de cada personagem.

Fazer animação brasileira não é fácil, animação com as referências brasileiras. Lembro de Neco falando que todo mundo sabe como um personagem faz para comer hambúrguer, mas ele interrogava como um personagem come queijo no espeto (risos). Esses desafios que foram surgindo na execução da direção de arte e na própria direção de animação traz um elemento curioso. Imaginar detalhes como um algodão doce que é servido no saco e não em um palito. É um desafio que o roteiro traz que acaba criando imagens animadas de um cotidiano que está apagado e que está “para debaixo dos panos”, mas que de repente ele está em todo Brasil. Esses lugares que ninguém vê, que ninguém olha, que ninguém repara... é bem legal.

Sandro - Que feedbacks do público têm sido significantes sobre a série?

Kalor - Eu comecei a pensar sobre público porque o produto é para televisão. E a televisão tem um tipo de espectadores, eles assistem nas suas casas, no máximo com as suas famílias e o retorno, ele vinha acontecendo pela internet. Então era sempre uma surpresa, seja através do YouTube, quando alguns canais pirateavam a série e colocavam em baixa resolução, mas os números super cresciam porque significava que os pais estavam procurando. E ainda, comentando nas redes sociais. A gente começou a juntar todo este material e colocar em um blog.

E aí vinham vários twitt's, post's de instagram e o pessoal dando retorno: as vezes as crianças dançando na frente da televisão com a abertura.

É um mundo que, de repente, se tornou possível para mim. Incrível! Nunca imaginei!

Com o tempo, os cineclubes, porque aqui em Pernambuco, por ter uma política audiovisual consolidada também no campo formação, então os cineclubes têm muitos, muitos... E muitos nas periferias, tem um movimento engajado nas periferias de cineclubismo. Então, naturalmente, pelas redes sociais, as pessoas entrando em contato e solicitando, chegando semanas de ter três sessões de cineclubes. Cineclube na favela, cineclube em ocupação de “sem tetos”, cineclube em mutirão de grafite. E a gente indo, quando possível, para estas experiências. E outras experiências também muito boas, cineclubes com atividades de artes visuais: então a criança assistia o episódio que falava de cores e tinha uma experiência sobre misturar cores, em seguida.

E fora os festivais, onde já era uma outra experiência de ir para os interiores e falar assim: é uma animação nordestina. Mas uma animação nordestina que está próxima ao litoral. Aqui onde vocês moram, tem um outro sotaque, tem um outro cenário, e dialogar com as crianças. Tem várias imagens, várias fotos desses encontros. E eu! Eu encarnei a Xuxa preta, na versão 2020, só que sem “senta lá, Claudia!” (risos).

Mas eu me joguei com as crianças e foi muito massa esta experiência. Eu brinco assim, com a Xuxa preta porque é totalmente diferente da minha infância, ter uma mulher negra. Ao dizerem: vamos chamar a criadora do *Bia Desenha*, aí lá vem eu! As crianças, opa! É bem legal, é bem massa!

Sandro - A animação pode contribuir para formação das crianças?

Kalor - Eu acredito, pelo que eu venho experienciando e ouvindo, a gente ouve muito falar da nossa autoestima em primeiro lugar, esse reconhecimento. Porque eu sou uma pessoa que mora em um lugar que existe muito mais televisão do que internet na vida das pessoas. Na internet, a gente ainda consegue uma diversidade de conteúdo maior, enquanto que na TV existem grupos que selecionam o que vai ali ser transmitido, na TV aberta.

A TV pública faz um movimento diferente, embora com esse governo atual a Empresa Brasil de Comunicação venha sendo ameaçada. E todo projeto de TV pública como é a TV Brasil, a TV animada, a gente conquista de ter diversidade na tela, mas isso está ameaçado no momento.

Mas por outro lado, eu acredito que, além da autoestima, isso acaba desembocando em outras questões no caso de *Bia Desenha*, por exemplo, a criatividade, que tem essa preocupação com a fantasia. Não preocupação, preocupação! “Estou preocupada com a fantasia!”. Não (risos).

É a brincadeira mesmo, como coisa séria, como um momento de superar frustrações. Porque se um dia Bia e Raul voltam da escola quando falta energia elétrica, logo eles estão gastando água para brincar na lama e fazer argila... Aí têm estes pequenos detalhes que tiram de um lugar comum, onde a periferia é vista como lugar infértil, como lugar da mazela.

E eu que sempre trabalhei em minha produção audiovisual, falar destes problemas, deste recorte social, e de gênero, e de raça, trabalhar “Bia Desenha” como um universo possível onde estes detalhes, apesar de aparentemente serem um empecilho no primeiro momento, a fantasia e a viagem das crianças levar para outro lugar. Então, são várias dificuldades ali que são superadas.

Teve um trabalho muito bom também, de Cecília Godoy. Ela também uma mulher negra, preta, retinta, trabalhou na consultoria pedagógica da série. Nós trazíamos o roteiro para a leitura dela, depois debatíamos. Ela descava detalhes, como a presença de uma galinha d’angola em um episódio, e nos trazia vários conhecimentos, que nem eu, como negro-descendente não acessava. Muitas vezes nos perdemos no caminho da Diáspora. Não só como negro-descendentes, mas também como descendente dos povos originários do Brasil. Então você vai perceber que o Raul tem o cabelo esticado, não representando na série uma mestiçagem de negro e branco. Mas ali também está representado o povo originário, que se perde nessa Diáspora. Nesta de não sabermos necessariamente nossa etnia ou povo.

Primeiramente o grande aprendizado foi para mim, que estive imersa. Depois aprender a ensinar, acho que também conseguimos transmitir algumas coisas muito boas e importantes para as crianças.

Sandro - Como você vê a distribuição das animações que têm base em identidades não hegemônicas no país?

Kalor - Percebo que existem frentes diferentes de distribuição. A TV pública abre um recorte de diversidade, mas, quando falamos em produção, que é a etapa anterior, as pessoas negras e indígenas não vêm acessando. Porque animação é um processo caro e para ter acesso ao incentivo público necessita de uma série de burocracias que a população preta ainda não acessou por causa de toda estrutura de educação e cultura.

Isso vai desembocar diretamente na distribuição, além disso, mesmo tendo algumas produções elas ficam estagnadas, sem circular tanto quanto poderiam porque acaba entrando no rótulo da “animação negra”. Então vai circular, muitas vezes, dentro do perfil de curadorias que vão falar de questões raciais.

No decorrer do meu processo de formação audiovisual, eu fui entendendo que nós, negros e negras, podemos falar sobre tudo aquilo que nos instigue a falar, não necessariamente sobre as questões raciais. E a mesma forma deveria

acontecer com a distribuição de nossos conteúdos, que não deveriam estar somente em mostras de audiovisual negro, embora esses lugares sejam importantes para promover encontros. A gente precisa se encontrar e, a partir disso, traçar novas rotas.

Mas no mercado comum de cinema, de audiovisual, de animação, acabamos caindo nestes rótulos. Colocam a produção branca como regra e colocam todos os outros criadores, que superaram várias dificuldades para fazer animação, no fim da fila, nas cotas. Isso precisa ser falado e discutido.

Sandro - Qual importância de uma animação baseada na identidade e cultura negra?

Kalor - A importância é que nossos valores enquanto indivíduos e coletivos venham à tona como novos modelos de sociedade, que outrora foram jogados de lado, colocados para escanteio. Nossas formas de sobrevivência e subsistência trazem à tona coisas como o viver comunitário, as formas de representação visual, valores que fazem parte de nós. Servem para as crianças negras conhecerem e se reconhecerem, mas também pode contribuir com um novo tipo de sociedade. Uma nova forma de viver coletivamente, não necessariamente em hierarquias verticais, mas de formas horizontais. Bia e Raul são uma “desobediência poética”, que nos leva a questionar os modos de ser, de se comportar, com base na própria experiência familiar.

São outros modelos de sociedade possíveis através de novas narrativas, quando aqueles que estavam calados passam a trazer suas histórias, trazer suas propostas de mundo, através da ficção, construindo uma realidade.

Sandro - Como é ser uma realizador(a) negra?

Kalor - Me encontrar como uma realizadora negra vem a partir do momento que eu encontro meus pares, porque, até então, dentro de um processo de hierarquia branca, só os brancos são realizadores. E eu estava somente tentando fazer audiovisual. Quando nos encontramos, a gente se vê nesse lugar de realizadores. E isso cria um outro ciclo de luta, de enfrentamento, porque são muitos percalços e muitas decepções. Um ambiente predominantemente branco, classe média e masculino. Nossos pares é que nos possibilitaram enxergar o que somos, nos enxergar. Os movimentos são fundamentais por isso, para que a gente se reconheça. Enquanto coletivo e individualmente também.

Sandro - Como é que você projeta o futuro dessa animação?

Kalor - Existem vários contextos. No meu estado, onde existe um movimento de negritude pelo audiovisual que se consolida a cada dia, permite que estejamos mais fortes como realizadores negros nesse futuro, pois há editais contemplando um percentual de pessoas racializadas, isso já é um caminho que me faz ter esperança. Mas vejo também, na prática, as dificuldades. Mesmo os roteiros estando prontos, perdemos a inscrição de *Bia desenha* no último edital do meu estado, oficialmente foi uma questão de prazo, mas eu me interrogo se não foi porque eu pleiteei um lugar na direção da obra. Existem dificuldades.

E o contexto nacional é mais preocupante ainda, que é a questão da governança federal onde vemos exemplos de desmonte como na Fundação Palmares. Isso nos leva a crer que, nas entidades da cultura, acontecerá o mesmo, para abafar o movimento. Todas as conquistas estão sendo sufocadas, na contramão do que vinha sendo construído.

Minha reflexão final para reverberar entre nós e entre outros. Para que outros não se sintam tão seguros. Os outros que eu quero falar é essa branquitude, que

sempre se colocou neste lugar de esquerda, de democráticos, mas se agarram a seus privilégios, literalmente. A reflexão é que eu fiquei muito tocada quando a Marielle foi assassinada e eu fui para passeata aqui no Recife. E neste mesmo dia eu estava vivendo processos referentes a esses créditos de criação. Encontrei várias pessoas envolvidas nesta produção e elas estavam chorando a morte de Marielle. Fiquei pensando, então, por que não reconhecer as Marielles do cotidiano. Porque essa estrutura racista que cria líderes, que cria referências mas deixa passar as ações do dia-a-dia.

É uma reflexão para nós, para nossa luta mesmo. E é muito triste. Acho que o ideal seria trabalharmos entre nós, porque sabemos do que estamos falando. É um desafio.

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
Departamento de Artes & Design
Programa de Pós-Graduação em Design
Doutorando: Sandro Lopes dos Santos

Entrevista semiestruturada com Valu Vasconcelos.

Pesquisa: Design Afirmativo em contextos afrodiaspóricos na animação seriada brasileira.

Sandro - Como você começou?

Valu - Cara, eu comecei velho! Eu era velho e gostava da TV Pública. Na época TVE, TV Educativa, todo mundo via... Eu nem sei o que passava na Globo na época. Mas na TVE passava Daniel Azulay, *Plim Plim*, *Mãos Mágicas*, *Lanterna Mágica*, que era um programa que tinha *making of* de animação. Era um troço longe, distante total, mas era fascinante porque dava vida ao troço. Como a gente faz hoje! A cada clipe que a gente faz hoje, “meu Deus, está vivo!”, imagina uma criança?

Tinha muito *making of*, não dava para fazer, mas achava maneiro. E o *Plim Plim*, que era mais tranquilo, onde faziam algumas coisas que eram práticas e eu reproduzia quando era criança, Daniel Azulay também, que era o mesmo esquema.

Eu sempre desenhei, desenhava até em carro sujo. Se eu tiver conversando contigo mais de dois minutos sentados na rua e tiver um carro sujo, o dedo vai automaticamente ficar fazendo rabisco. Prova de colégio, já tive problema com o professor com relação a isso, minha vida toda foi desenhar.

Já fui entregador de lente de contato, acabei sendo o design que acabou fazendo a marca da empresa.

Trabalhei com áudio dentro do estúdio e aí do lado tinha uma empresa do audiovisual que fazia CD-ROM na época, aí eu olhava para aquela capa, capa ruim, eu faço melhor, e aí eu acabava fazendo a capa do CD-ROM.

Moleque, com 10 anos de idade, morava em Copacabana desde 7 anos de idade. Eu estava passando do lado de um restaurante francês, tinha um cartaz, eu falei que sabia fazer aquele negócio e perguntei se podia fazer. Eu entrei, perguntei quem era o dono, perguntei quem é que fazia o cartaz. O cara falou que se eu conseguisse, deixava eu fazer. Se soubesse de verdade, tinha que provar. Então eu fui no armário, comprei um A4, voltei lá e fiz. Eu fazia, fazia *lettering* né! O cara olhou e falou “vou ganhar dinheiro em cima desse moleque!”, deve ter me dado uma mariola qualquer.

Isso começou me despertar para o fato de poder ganhar o dinheiro com arte. Mas a ideia não era nem ganhar o dinheiro com arte, era poder fazer a arte. Uma coisa que eu briguei com minha mãe, durante muito tempo. Eu entendia que eu era bom, bom na minha visão, pois bom é subjetivo.

Eu via na televisão o que era o padrão a ser produzido e eu sabia que o que eu fazia não estava naquele padrão. Quando eu era moleque via Akira, via o Daniel desenhando, meu desenho não era igual ao do Daniel Azulay, meu desenho não era igual ao dos caras que faziam quadrinho. Eu procurei muitas oportunidades de conseguir produzir e eu não importava muito qual era a quantidade de dinheiro. Virei publicitário com 15, 16, ou 17 anos, fiz uma escola técnica de publicidade, então eu fiz um estágio e descobri que meu portfólio era melhor do que o de gente que estava no mercado.

Eu costumo olhar nos olhos das pessoas, teve duas situações diversas na sequência, a primeira era... (espanto), eu passava aquelas pranchas de A3 e a cada uma dessa o olhinho brilhando e, na sequência, o cara queria que eu

servisse café... “Eu não quero lavar minha louça e o cara que eu sirva café, aí não!”

Eu não fui fazer o estágio por que achava que eu conseguiria fazer mais dinheiro, se a questão fosse só o dinheiro, fazendo qualquer outra coisa e seguindo fazendo arte do jeito que eu queria fazer.

Eu fui trabalhar com desenho animado, trabalhando com som, por que dentro desse lugar que estava trabalhando com o som, era a própria técnica, tinha um estúdio de áudio, depois de muitas histórias eu voltei e trabalhei dentro da escola, não na escola mais no estúdio que era da escola.

Eu conheci o digital o Zbrush, coisa bem de velho, aquela coisa do Windows, aquele negócio meio pixelizado. E com o mouse eu consegui fazer a minha caricatura, porque eu sempre assinava a minha caricatura. Pensei: “cara, isso vai mudar a minha vida! Eu não preciso mais pintar. Eu vim do tradicional e não tenho que pintar a parada, botar em algum lugar e colocar as letras. Eu posso fazer tudo no computador! Que coisa louca!”

Hoje, para molecada é normal, mas isso em 2000, 1997, 96, 95 isso era muito louco para mim, era um troço meio bizarro. Eu comecei a ganhar um dinheiro fazendo ilustração no Paint e veio a computação gráfica 3D, 3DS Max no DOS ainda, aí eu fiz uma capa. O cara que é o padrinho da minha filha, Beto Braga, olhou para aquilo e falou: “Cara, você é bom, mas esse programa aqui é muito ruim. Depois passa lá no meu estúdio que eu te mostro outro”.

Sandro - É nesse contexto que surge *Jarau*?

Valu - Não, o *Jarau* foi mais para frente. Ele surge nessa onda de fazer alguns *jobs* com Beto, chegou um que era 5 minutos de animação, ele para fazer juntos, mas a gente não fez juntos, eu fiz 5 minutos de animação. Isso me deu um *workflow* e a consciência que eu conseguia fazer algo grande o suficiente, do início ao fim. Do começo, escrever a história até finalizar, dar saída em menos de um mês. Isso me dá uma métrica.

Surgiu um desenho animado que tinha 22 minutos, se cortasse abertura e encerramento, tinha 20 minutos. Eu fiz as contas, muito rápido. Bacana, eu tenho um mês para fazer 5 minutos, se eu trabalhar o mês e ganhar um dinheiro que me sustente um mês eu consigo fazer. Um mês sim, um mês não, um mês sim, um mês não, um episódio. Então fui correndo atrás dessa métrica, em paralelo fui fazendo cursos de muita coisa, fiz curso de direito autoral, fiz curso de co-produção, produção. Isso antes dos anos 2000.

Dado momento, eu fui fazer um curso desses de direito autorais e encontrei um camarada que era bem do interiorzão do Rio de Janeiro e que tinha uma companhia de circo. Trocamos ideia, a gente trocou os cartões e ele precisava de um modelo de uma tenda de circo para fazer um projeto. Ele humilde, não tinha nenhum dinheiro e eu conseguiria fazer aquilo em cinco ou dez minutos. Me ofereceu 100 contos e eu falei para ele não me pagar. Estes 100 contos faria falta para ele, faria para mim também! Mas era injusto. Eu poderia cobrar de uma empresa, mas eu não iria cobrar de um cara que eu sabia a realidade. Fiz a tenda, fiz a vista bonitinha, botei o interior e ele aprovou e isso morreu.

Dois, três anos talvez se passaram. Ou mais, isso foi em 2008 para 2009, seis anos se passaram. Me telefona um gaúcho dizendo que tinha falado com esse camarada. E que ele disse que o único louco e gente boa do mercado seria eu. Eu não entendi, mas marcamos de tomar um café, não custava nada. E aí esse cara, depois de ter passado por todas as empresas de animação do Rio de Janeiro e todo mundo ter batido a porta na cara dele, ele nem passava da portaria. Eu achei uma sacanagem. Ele me deu os nomes, não vou citar nenhum aqui, mas tinha passado por todo mundo e a rapaziada achava que era brincadeira, que era loucura. E realmente era um bagulho meio suicida e tinha

um dinheiro da Secretaria de Segurança, que certamente seria colocado no bolso de alguém ou ser transformado em qualquer coisa.

Então ele falou primeiro o que seria bonitinho, que o projeto era baseado no livro *Do you understand?*, que teria os filhos, primos e sobrinhos dele. Eu disse que o livro era ruim, mas ele disse que a gente quer fazer uma série. Mas sabe quando você está meio barro, meio tijolo?

Então ele veio para a segunda parte que ele achava ruim, que era o que geralmente afastava todo mundo. Era um projeto social com jovens infratores lá de São Gonçalo. Eu pedi para me falar mais sobre aquilo. Por acaso, eu tinha um desejo louco de fazer alguma coisa no colégio de meu ginásio, pois foi lá que eu aprendi francês, aprendi inglês, aprendi teatro, aprendi arte. Foi bem legal!

O colégio não era chique, não tinha nada disso, era no pé do morro. Aqui em Ipanema, misturava gente da Vieira Solto, meio delinquente, com o pessoal do morro e eu que morava pertinho aqui, aprendi pra caramba. Era maneira a cultural daqui.

Não é no meu colégio, mas é uma forma de eu contribuir para a sociedade, para as pessoas que irão utilizar isso melhor do que o moleque na faculdade, um playboy que vai pagar e ficar limpando cera no ouvido, que não quer fazer aquilo de verdade, só quer o diploma. E o moleque está ali numa situação que isso pode ser relevante. Falei “cara, esse projeto eu quero!”.

Era para ensinar para esses moleques e o projeto era aberto, a gente entrava no CRIAM e dentro das aulas, a gente fazia aulas todo santo dia, era um portão aberto para a sociedade, ou seja, a ideia era sociabilizar os caras. Dar oportunidade deles aprenderem, criar uma profissão e a sociedade conviver com os caras. Ou seja, o melhor dos mundos.

Resolvemos tocar e então eu fiz o projeto, tivemos que colocar uma OSCIP, que foi péssimo, mas enfim... Superamos isso. Fizemos o projeto social que foi elogiado, saiu em jornal, “Usufruir da pesca”. Gerou uma série de escritores, a gente fazia concurso em grupo, então alguns viraram pequenas produtoras. A Rato Branco foi uma delas, inclusive semana passada estava fazendo uma live com ex-integrante da Rato Branco. O cara cursou faculdade, virou instrutor. Na festinha da colação de grau, os pais disserem que o filho melhorou muito. É quase um *Side Effect*, um efeito colateral da parada.

Tinha computador aqui que estava cem por cento atualizado, os programas são oficiais. Eles podiam fazer o que você quisesse, mas a nota do colégio tinha que ser maneira. Penso que naquela área não tinha isso, mas... Os moleques do entorno. Pô! Estavam ali no morro de São Gonçalo, a rapaziada chegava ali primeiro para ver as menininhas...

A primeira coisa que perguntavam? “Isso é roubado?” Por que tinha computador brilhando, caixa de programa que eles nunca tinham visto na vida que existia uma caixa de programa. Diziam: “Cara, isso caiu do caminhão, qual foi a parada?”.

Então, criamos muita gente bacana, neste projeto, e em paralelo... Nesse tempo que eu te falei no lance de abrir para a rapaziada visitar o estúdio, ter acesso para ver uma produção durante um dia, se gostasse ganhasse um estágio. Aí se esse estágio fosse bem sucedido e, se ele quisesse, podia fazer um probatório um pouco mais adiante, ganhar depois realmente um emprego. Foi desse projeto que o resultado prático foi o *Jarau*. Que até então não tinha emissora, não tinha nada. Para você ter ideia de como ele é velho, ele veio antes do AnimaTV.

Sandro – Queria que você falasse da estética do *Jarau*.

Valu – A estética do *Jarau*, eu acho o maior barato porque o cara que veio era gaúcho. Então, no livro, todos os personagens eram brancos e loiros, eram a

filha dele, prima e primo. Tinha umas fadinhas no meio do negócio que também eram brancas de cabelos pintados. Na época que a gente conversou sobre fazer o projeto. Eu falei: “Eu posso mudar só umas coisinhas, não tá maneiro, né?!”, ele: “pode!”, eu falei: “legal!”

Eu sou como todo brasileiro uma mistura de raça, eu sou descendente de português, descendente de negros e descendente de índio. Como a história está na minha mão eu não vou fazer uma coisa, pô! A minha formação de dois terços índio-africano, eu não vou fazer um negócio europeu. E aí a história mudou, ela virou *Jarau*.

É uma homenagem ao mito que tem no Rio Grande do Sul, da Salamandra e do Jarau, que tem filme inclusive sobre isso, *live action* e tal. E tinha um curta-metragem. E aí eu fui pesquisar quais são as coisas que tem dentro daquela região. Aquela região tem um negro que veio da África, tem índios que foram atacados e perderam espaço territorial, mas são originários daquela região.

Decidi: eu não vou fazer isso, eu vou utilizar o nome dele e eu vou contar outra história. A gente pesquisou sobre o mito da salamandra, achei que isso tem cara de Miyasaki, vamos fazer de um jeito que seja meio japonês, sem as amarras que tem o Brasil. O Brasil tem essas amarras no produto nacional, você não pode falar de uma entidade africana, um deus africano, você não pode falar de um mito indígena que vira um negócio de demônio. Só que você vê o Hill Hakusho que o cara está no inferno. Eu falei: “Quer saber brother, eu que tô fazendo mesmo!”, então comecei a botar a parada.

Esta série na época que passou durante 3 anos. Ela foi, sem eu saber, o número um de audiência de manhã e de tarde na TV Brasil. Eu fui saber por acidente só, eles queriam mudar o Suite do analógico para o digital, aí os técnicos me ligaram. “Oh! Qual é o formato de saída do seu programa?” Aí eu falei: “para que você quer saber?” “Não, é que a gente vai botar as bandeiras do Suite.” “E o que eu tenho haver com isso?” “Não, é que a gente fez uma pesquisa interna para saber quais são os picos de audiência para que a bandeira seja no momento que as pessoas estão vendo”. Faz sentido. Eu falei: “Até aí você não falou o que eu tenho a ver com a história!” Ele: “Não, é por que a sua série é pico de audiência de manhã e sua série é pico de audiência a tarde”. Eu falei: “Você está de sacanagem! É mentira! Você tá zoando!”

Aí eu fui ligar para a pessoa que comprou a série na época, que fez a aquisição. A pessoa disse: “É de verdade, a sua série é o *Top leader* de manhã e de tarde, é o top de e-mail e o top de carta.” Eu falei: “mas eu nunca recebi nada disso”. “É que a gente não manda mesmo, a gente não divulga o IBOPE, não é uma prática da empresa”. Falei: “Cara, que loucura isso!” Ou seja, é o Brasil se vendo.

Se você olhar os cinco heróis, são cinco heróis, crianças e adolescentes. Tem dois indígenas, só que um dos indígenas não tem cabelo de cuia, tem todos os estereótipos do Brasil. Tem um índio, que é o Rudá, que a gente fez várias piadas dentro do roteiro com relação a isso. E quem tem mais poderes é a irmã dele. Ou seja, você tira o poder do “machismo brasileiro” e coloca que as pessoas mais poderosas são as periféricas. O outro cara é o Guiga, que é um descendente de africano direto e ele não é cômico, ele é o mais inteligente do grupo. E é o cara que tem um poder maravilhoso, manipula planta e depois ele começa a virar árvore.

E o Brasil, literalmente, é essa parada. O Brasil não é a série do Canadá. A série do Canadá é outra parada, bicho! Na série americana, na América tem a maioria branca também, lá são dezessete por cento de negros só, aqui são cinquenta e cinco por cento, cara! Como é que eu vou fazer uma série com personagem todo branquinho, não vai rolar. E ele nem sentiu. Foi rolando, foi rolando, foi deixando, foi deixando. De nome ficou só o Manão e a Perô, hoje dos nomes originais. O Rudá, como nome indígena. Em todo mundo eu comecei a colocar

nomes originários daqui, o Guiga copieei lá da África e o nome do Rudá é amor em Tupi-guarani. Ou seja, literalmente, eu vou para o Brasil. Não sei quando vou ter outra oportunidade. Me deixaram com a porta aberta no parquinho, ninguém me disse regra, eu vou botar o que eu quero. E isso me levou para várias coisas legais. Por exemplo, eu falei sobre drogas, eu falei sobre bullying, eu falei sobre morte.

Sandro – Você lembra de algum Feedback específico do público?

Valu – Aconteceu bem depois de ter passado. O meu canal que eu passo lá desenhos animados e ensinam desenhos animados para a galera completou 12 mil personagens. E aí! Para comemorar façam Fanarts do que vocês quiserem aqui do canal, que eu vou mostrar o trabalho de vocês na comemoração. As meninas pegaram o Guiga, transformaram o Guiga em menina com poder. Eu falei: Que forte isso cara!

Porque, assim, ele era o negro do grupo e a menina era uma menina negra. Ela falou: “A menina é uma indígena, também tem pele escura, mas não sou eu”. Ela pegou o personagem que tinha, colocou no gênero dela e fez um desenho maravilhoso. Falei: “cara!... Que poderoso isso!” Pô! Até deu uma emocionada aqui agora. É um troço que você fala que... Até deu uma lagriminha aqui no olho. Foi mal!

A galera não está representada e a galera quer isso. A galera, se tem oportunidade, ela vai e se engaja, viu. E é tão pouco, é tão pouquinho que a rapaziada quer, é tão cerceado de um jeito... Eu até acredito que não seja de propósito, mas como você estabelece regras, até porque geralmente quem tem o dinheiro, quem tem o dinheiro geralmente não é a galera que tem uma cor de pele... ou a instrução da média. A regra fica o estratificável.

Sandro – Você acha que esse vídeo por demanda pode ser uma possibilidade de distribuição?

Valu - É, e é forte, cara! Teve um documentário chamado *Kbela*, tem um papo de 5 anos, 4 para 5 anos. E passou muito pouco, eles alugaram o Odeon, ali na Cinelândia para passar. Não tinha um cinema *mainstream* que passasse. Eles alugaram, fizeram uma parceria e passou lá. A ideia era passar um dia, a estreia e mais um dia aberto para o público.

O bagulho encheu, com isso ficaram, eu acho, mais duas semanas, não sei se ficou um mês assim... mas com a casa bombando.

E aí eles arriscaram, a galera quer ver que a gente faz? Eles fizeram, não sei se o nome é Blackflix, ou se tem outro nome, mais eu acho que é Blackflix. Eles fizeram um Netflix só de produções negras.

O inicial foi o *Kbela*, mas começou agregar outras produções e virou um negócio. Virou um modelo de negócio. Fora essa coisa de fazer sua própria plataforma, o Youtube virou um lugar, se você souber fazer um marketing digital, na questão onde estão as informações, onde estão os *players*. É um lugar, cara. Minha fonte de negócios em 2016, 2015 para 2016, eu decidi que não faria mais nada para televisão. O que é super contra intuitivo. Todo mundo fala que o ápice é a televisão, o ápice é chegar lá e colocar na Cartoon Network, colocar na Disney. Eu fui fazer as contas, eu literalmente fui fazer contas, por que eu sou nerd, né! Estava, na época, um amigo meu vendendo uma série para Cartoon Network, Brasil e América Latina, cinco anos de contrato de exclusividade. E aí o cara me falou o valor e era 1.500 dólares, hoje o dólar está mais maneiro, mas na época era tipo 2 mil reais, então dobrava. Ficava 3 mil cada episódio, eram 12 episódios ou 13 episódios para fazer exclusividade durante os cinco anos, América Latina inteira e o Brasil. Eu comecei a falar assim: “cara, eu não sei se

eu quero essa parada não, deixa eu fazer uma conta reversa”. Eu comecei a precificar, já que eu tinha esse movimento para não estar ali. Então eu fiz a conta rapidinho, 3 mil por episódio, 12 episódios, 30 mil ou 60 mil. Cara, isso aí é um *job* de publicidade, uma campanha grande, é esse dinheiro aí, uma campanha grande demora um mês, dois, três! Quatro, cinco, um ano, para fazer, para juntar esse dinheiro. Se eu continuo com a propriedade por mais quatro anos para explorar do jeito que eu quiser.

Sandro – Com relação essa animação de identidade negra. Qual é a importância que você classificaria para esse tipo de animação?

Valu - Eu acho que 100%, hoje em dia, eu acho 100%. Eu não acredito da animação mais panfletária. Eu vou discorrer um pouco sobre isso, eu sou prolixo, você sabe, eu estou falando igual uma gralha, mas eu vou discorrer um pouco mais sobre isso.

Uma criança, um adolescente, nós já fomos crianças e adolescentes, ela não quer ser o diferente, cara. Eu vou ser o cara que todo mundo vai apontar, ela quer ser a manada, mesmo! Ela quer se sentir seguro. Uma criança, um pré-adolescente, você vai gostar do que a grande maioria goste, sempre! Isso independente da etnia e o que difere de verdade é o acesso e o quanto é legal o que ela vê. Tem um dado, isso não é uma pesquisa formal, mas tem um dado. Se colocar na internet da identificação da audiência negra com Anime. Uma das poucas coisas do *mainstream* que é não branco e é mais é legal. Não existe aquela coisa que eu vou pagar mico se eu botar uma bandana do Naruto no evento de Anime. Ele não é negro, mas é um cara que está no meio do caminho, está na zona de conforto. A manada consegue chegar ali e eu consigo me identificar e tirar uma ondinha, pegar uma menina. Quando você chega em uma produção panfletária você tem que lidar com uma coisa que é muito complexa, que é o quanto aquele jovem ou aquele adolescente tem a maturidade para absorver aquilo, em primeiro lugar. E, em segundo lugar, apresentar aquilo de um jeito que faça sentido para ele se projetar e ir. É complexo, cara. A gente peca porque dá muitas voltas dentro de uma coisa que para uma criança e adolescente tem que ser simples, acho que é aí que o *Jarau* e o *Megasônicos* acabaram sendo interessantes, porque eu não pedi para ela pensar e tem bilhões de mensagem que estão lá dentro e que ela vai revendo e entendendo de uma forma lúdica.

Sandro – Como é que é ser um realizador negro?

Valu – Cara, eu nunca pensei sobre isso, sabia? Eu vim de uma família, que é uma família que eu amo de paixão. Mãe, se tiver vendo... Vó, se tiver vendo... Todo mundo, se tiver vendo, amo vocês! A alegoria que eu coloco para você é o filme dos 300. Saca 300? Quando o moleque faz seis anos de idade, ele é jogado na *step* para poder cassar o lobo. Se voltar vivo com a pele do lobo, tá ok! Se não, ele volta. Minha família é literalmente essa parada aí, cara. Só os fortes sobrevivem. É uma família matriarcal e as mulheres são fortes pra caramba e eu fui criado pela minha mãe e desde 6 anos de idade eu moro com a minha mãe.

Desde muito pequeno, eu, que sou, segundo a minha vó, sou nariz em pé. Tudo que diziam vai para esquerda eu iria para direita, todo mundo falava seja mais humilde, eu não conseguia. Enxerga o seu lugar, eu enxergava o lugar mais alto. Existia uma dicotomia da mensagem, o cara que estava indo lá para cima nem tinha ouvido o resto da frase. Quanto eu cheguei no mercado, eu não entrei no mercado formalmente, eu entrei pela porta dos fundos, literalmente. Eu não era um cara que busquei trabalho na Rede Globo, eu não era um cara que tinha um

padrinho. Então quando eu fui entender que estar no mercado é ganhar uma grana para pagar as contas. É o que eu tinha que fazer mais rápido e melhor justamente para poder ganhar dinheiro mais rápido e não ter problema. Passei a ter mais dinheiro ainda. Eu acabei virando empresário do audiovisual, não pensando muito na segmentação.

Sempre foi importante, porque eu quero fazer uma parada igual ao lance que eu gosto. Eu gosto de *Star Wars*, vou fazer igual *Star Wars* do meu jeito, me desenhando, com os personagens principais com meu arquétipo, com a minha cara, porque eu era egocêntrico. Se eu estou me representando, eu represento quem gosta de mim, quem é parecido comigo ou quem acha que eu sou bacana. Então, assim, eu acabei sendo algo que talvez a sociedade não deixasse ser, se eu fosse pedir permissão, de verdade! Nos meios empresariais que eu estou hoje, nos festivais que eu ando hoje, literalmente eu sou único negro às vezes na cidade, na cidade! Tem aeroporto que eu ando, que velho! Eu sou o único cara, eu pareço o Will Smith, eu sou a “lenda” no deserto de pessoas brancas. Ou seja, teoricamente eu não devia nem estar ali, na cabeça de algumas pessoas.

E tem muito isso, dentro da minha trajetória inteira, tem lugares que as pessoas queriam me colocar, mas eu nem prestava atenção nelas. Quando elas falavam IN-CONS., eu já estava no “inconstitucionalissimamente” lá atrás, pra caramba. Eu pegava essa experiência da possibilidade que a pessoa me dava e já introjetava uma série de possibilidade que cabiam dentro do meu universo. Então, assim, eu comecei a trabalhar com o áudio por que eu traduzia um manual do português para inglês, para o dono do estúdio. Isso me levou a entender todo o processo que estava dentro do manual e eu já era músico. Me contrataram por causa disso, de outra forma seria mais um cara que iria ajudar alguém que estava dentro do estúdio. Como essa, tem uma série de outras questões que eu poderia elencar aqui.

Assim, eu literalmente estava cagando para o resto do mundo. Eu sabia o que eu queria fazer. Não tudo que eu queria chegar, porque as possibilidades que eu conhecia tinham um certo limite, você almeja até aonde você tem de informações, mas eu sabia exatamente tudo o que eu não queria na minha vida, tudo! Eu sabia o cheiro que eu não queria, eu sabia o gosto que eu não queria provar. Eu queria literalmente não ser o que as pessoas me diziam. Não sou fulano, sou eu.

Isso me levou a ter uma série de *mindset*, conversões mentais que não são convencionais. Então, assim, eu sou literalmente uma coisa que a sociedade não entende. Eu sou negão, nariz grande, orelha cumprida, beijudo, quatro brincos com “*dread*” enorme, que agora eu cortei ele estava quase na cintura. Eu não escuto reggae, eu gosto de algumas coisas. Eu não sou o funkeiro, eu não sou o cara que escuta reggae, eu não fumo maconha. O cara vem: “Você é...” Eu não fumo velho, eu não fumo nem cigarro. Então, assim, a pessoa vem com clichê e eu sou o inverso. Literalmente, a sociedade fica muito confusa comigo. Eu estou de terno e gravata no bagulho que só tem eu da minha cor. E agora, como estou indo para os mercados de música, também é maneiro que estou eu, Emicida e o Fioti, que é o irmão do Emicida, irmão e sócio do Emicida. Literalmente, somos os únicos. Pô, estava na Finlândia no ano passado. Na cidade inteira, na cidade inteira, era eu, Emicida e o Fioti de preto. Na cidade inteira, assim tudo que eu consegui ver, acredito que o resto do país seja igual. O comportamento do Emicida e do Fioti muito parecido com o meu, o cara não tá ali, “obrigado pela oportunidade”, subserviente. Não, o cara está ali como empresário, ele já atingiu as paradas, já sabe aonde ele quer chegar. Então, assim, é muito diferente e ele tem o conhecimento. Não raro, ele é o cara que as pessoas irão consultar. Eu tenho esse perfil, não raro eu sei mais sobre o idioma local, não raro eu sei mais sobre a legislação das coisas que eu estou lidando, não raro eu sei como está o

mercado, tanto que a última feira de Annecy que eu fui, na França, eu estava literalmente fazendo co-produção entre amigos, de vários países diferentes, por que eu sabia qual era o mercado estrangeiro e sabia como era a legislação brasileira com foco em Belo Horizonte. Então, como é que você chega para um cara que tem esse conhecimento e fala “se ponha no seu lugar”? Eu estou no meu lugar. A diferença que o lugar que você imagina que eu deveria estar é muito grande do que o que eu realmente estou ou imagina que eu deva estar. E é isso que a galera tem que começar a entender, a gente não precisa estar no lugar que as pessoas querem que a gente esteja. Não é por que ele mandou você estar no lugar de subalterno, que você tem que estar no lugar de subalterno. Você tem que estar aonde seu pensamento alcança, e aí é literatura, é estudar. A internet está aí para isso, para não ficar vendo só memes. Pegar o conhecimento e colocar na caixola. Você só pode sonhar com que você pode ver, é igual ao Noturno, cara. Noturno se teletransporta de um lugar para um lugar... Ele conheceu e se teletransporta para lá. A gente é a mesma coisa, se a gente não sabe que existe, como é que a gente vai sonhar com a parada? E eu sonho grande, irmão. E tem umas coisas que irão acontecer agora e o mercado vai explodir, cara. Mais uma vez vai ter muita gente falar... “Filho da mãe, esse moleque!”.

Sandro - Como você vê o futuro da animação negra?

Valu – Se depender de mim e das coisas que eu estou fazendo agora, vai ser maneiro! Mas, se depender só do mercado ou só de quem está fazendo animação agora...Nem rola um dedo apontado para ninguém, porque cada um quer ganhar o seu dinheiro. Se depender do *mainstream*, será mais do mesmo. Se depender de mim, com relação a disseminar informações relevantes para que outras pessoas, que tenham o mesmo perfil que eu tenho possam chegar, a gente vai tomar de assalto.

E não é para tomar o lugar de ninguém, vagabundo vai consumir o que tiver. Pode ser *Pepa Pig* ou pode ser *Nana e Nilo*. Eu prefiro que seja o *Nana e Nilo*. Sabe aquela musiquinha clichê da Globo “Depende de nós!”? Depende muito, cara. A gente tem que começar a pensar algumas coisas mais sérias e almejar algumas coisas mais sérias. Tem umas coisas que o mercado deixa a gente fazer, mas a gente tem que começar a pensar se é isso que a gente tem que fazer de fato. Se é só isso que a gente quer fazer e se é essa limitação que é nossa. A realidade do Brasil não é fácil, ela é muito desigual para tudo. Até para você ser um Office Boy.

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, JAMILE DOS SANTOS COELHO, declaro, por meio deste termo, que concordei em ser entrevistada (o) na pesquisa intitulada **“Design Afirmativo em contextos afrodiaspóricos na animação seriada brasileira”** desenvolvida pelo doutorando **Sandro Lopes dos Santos**, do curso de pós-graduação em Design da PUC-Rio, que pode ser contatado pelo e-mail sandroslopex@yahoo.com.br.

Fui informada (o), ainda, de que a pesquisa é orientada pela Professora Doutora Vera Lúcia Nojima (DAD / PUC-Rio). Caso haja alguma dúvida ou consideração sobre a ética desta pesquisa, posso acionar o Comitê de Ética da PUC-Rio através do Departamento de Arte e Design no telefone (21) 3527-1596 ou através do e-mail ppgdesign@puc-rio.br .

Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa.

Estou ciente que o objetivo é consignar o Design Afirmativo como agente difusor de ações reparativas em prol da resignificação do que é ser negro em um contexto afrodiaspórico. Destaca a importância deste Design como meio de trazer equidade para superar a violência simbólica nas séries de animações produzidas no país para os principais canais infantis da TV Paga, reduzindo assim, a violação aos direitos da infância negra nesse meio.

Fui também esclarecida (o) de que os usos das informações por mim oferecidas estão submetidos às normas éticas do Comitê de Ética da PUC-Rio.

Minha colaboração se fará por meio de entrevista semiestruturada a ser gravada a partir da assinatura desta autorização, em condições e locais adequados e seguros. Autorizando também o uso de minha imagem e/ou imagem de trabalhos por mim desenvolvidos exceto obras que tenham contrato de exclusividade. Essa participação se fará de forma identificada por meu nome, formação e função.

Sei que, apesar dos riscos serem considerados como mínimos, caso sinta algum desconforto emocional posso me retirar dessa pesquisa a qualquer momento, sem sofrer quaisquer sanções ou constrangimentos.

Atesto recebimento de uma cópia assinada deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Salvador, 06 de agosto de 2020



Assinatura da participante:

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, JEFFERSON BATISTA DE ANDRADE, declaro, por meio deste termo, que concordei em ser entrevistada (o) na pesquisa intitulada "**Design Afirmativo em contextos afrodiaspóricos na animação seriada brasileira**" desenvolvida pelo doutorando **Sandro Lopes dos Santos**, do curso de pós-graduação em Design da PUC-Rio, que pode ser contatado pelo e-mail sandroslopex@yahoo.com.br.

Fui informada (o), ainda, de que a pesquisa é orientada pela Professora Doutora Vera Lúcia Nojima (DAD / PUC-Rio). Caso haja alguma dúvida ou consideração sobre a ética desta pesquisa, posso acionar o Comitê de Ética da PUC-Rio através do Departamento de Arte e Design no telefone (21) 3527-1596 ou através do e-mail ppgdesign@puc-rio.br.

Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa.

Estou ciente que o objetivo é consignar o Design Afirmativo como agente difusor de ações reparativas em prol da ressignificação do que é ser negro em um contexto afrodiaspórico. Destaca a importância deste Design como meio de trazer equidade para superar a violência simbólica nas séries de animações produzidas no país para os principais canais infantis da TV Paga, reduzindo assim, a violação aos direitos da infância negra nesse meio.

Fui também esclarecida (o) de que os usos das informações por mim oferecidas estão submetidos às normas éticas do Comitê de Ética da PUC-Rio.

Minha colaboração se fará por meio de entrevista semiestruturada a ser gravada a partir da assinatura desta autorização, em condições e locais adequados e seguros. Autorizando também o uso de minha imagem e e/ou imagem de trabalhos por mim desenvolvidos. Essa participação se fará de forma identificada por meu nome, formação e função.

Sei que, apesar dos riscos serem considerados como mínimos, caso sinta algum desconforto emocional posso me retirar dessa pesquisa a qualquer momento, sem sofrer quaisquer sanções ou constrangimentos.

Atesto recebimento de uma cópia assinada deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

CARPINA, 27 de JUNHO de 2020

Assinatura da participante:

Jefferson Batista de Andrade

Assinatura do pesquisador:

Sandro Lopes dos Santos

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, **Karolina Roberta Costa Pacheco**, declaro, por meio deste termo, que concordei em ser entrevistada (o) na pesquisa intitulada **“Design Afirmativo em contextos afrodiaspóricos na animação seriada brasileira”** desenvolvida pelo doutorando **Sandro Lopes dos Santos**, do curso de pós-graduação em Design da PUC-Rio, que pode ser contatado pelo e-mail sandroslopex@yahoo.com.br.

Fui informada (o), ainda, de que a pesquisa é orientada pela Professora Doutora Vera Lúcia Nojima (DAD / PUC-Rio). Caso haja alguma dúvida ou consideração sobre a ética desta pesquisa, posso acionar o Comitê de Ética da PUC-Rio através do Departamento de Arte e Design no telefone (21) 3527-1596 ou através do e-mail ppgdesign@puc-rio.br .

Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa.

Estou ciente que o objetivo é consignar o Design Afirmativo como agente difusor de ações reparativas em prol da ressignificação do que é ser negro em um contexto afrodiaspórico. Destaca a importância deste Design como meio de trazer equidade para superar a violência simbólica nas séries de animações produzidas no país para os principais canais infantis da TV Paga, reduzindo assim, a violação aos direitos da infância negra nesse meio.

Fui também esclarecida (o) de que os usos das informações por mim oferecidas estão submetidos às normas éticas do Comitê de Ética da PUC-Rio.

Minha colaboração se fará por meio de entrevista semiestruturada a ser gravada a partir da assinatura desta autorização, em condições e locais adequados e seguros. Autorizando também o uso de minha imagem e e/ou imagem de trabalhos por mim desenvolvidos. Essa participação se fará de forma identificada por meu nome, formação e função.

Sei que, apesar dos riscos serem considerados como mínimos, caso sinta algum desconforto emocional posso me retirar dessa pesquisa a qualquer momento, sem sofrer quaisquer sanções ou constrangimentos.

Atesto recebimento de uma cópia assinada deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Camaragibe, 9 de junho de 2020

Assinatura da participante: Karolina R. Costa Pacheco

Assinatura do pesquisador: Sandro Lopes dos Santos

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, Vagner Luciano Leite Vasconcelos, pseudônimo Valu Vasconcelos, declaro, por meio deste termo, que concordei em ser entrevistada (o) na pesquisa intitulada **“Design Afirmativo em contextos afrodiaspóricos na animação seriada brasileira”** desenvolvida pelo doutorando **Sandro Lopes dos Santos**, do curso de pós-graduação em Design da PUC-Rio, que pode ser contatado pelo e-mail sandroslopex@yahoo.com.br.

Fui informada (o), ainda, de que a pesquisa é orientada pela Professora Doutora Vera Lúcia Nojima (DAD / PUC-Rio). Caso haja alguma dúvida ou consideração sobre a ética desta pesquisa, posso acionar o Comitê de Ética da PUC-Rio através do Departamento de Arte e Design no telefone (21) 3527-1596 ou através do e-mail ppgdesign@puc-rio.br.

Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa.

Estou ciente que o objetivo é consignar o Design Afirmativo como agente difusor de ações reparativas em prol da ressignificação do que é ser negro em um contexto afrodiaspórico. Destaca a importância deste Design como meio de trazer equidade para superar a violência simbólica nas séries de animações produzidas no país para os principais canais infantis da TV Paga, reduzindo assim, a violação aos direitos da infância negra nesse meio.

Fui também esclarecida (o) de que os usos das informações por mim oferecidas estão submetidos às normas éticas do Comitê de Ética da PUC-Rio.

Minha colaboração se fará por meio de entrevista semiestruturada a ser gravada a partir da assinatura desta autorização, em condições e locais adequados e seguros. Autorizando também o uso de minha imagem e e/ou imagem de trabalhos por mim desenvolvidos. Essa participação se fará de forma identificada por meu nome, formação e função.

Sei que, apesar dos riscos serem considerados como mínimos, caso sinta algum desconforto emocional posso me retirar dessa pesquisa a qualquer momento, sem sofrer quaisquer sanções ou constrangimentos.

Atesto recebimento de uma cópia assinada deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Rio de Janeiro, 06 de Agosto de 2020



Assinatura da participante: _____

Anexo

Dados do Pedido

Protocolo	01590000807201840
Solicitante	Sandro Lopes dos Santos
Data de Abertura	11/09/2018 06:49
Orgão Superior Destinatário	MinC – Ministério da Cultura
Orgão Vinculado Destinatário	ANCINE – Agência Nacional do Cinema
Prazo de Atendimento	11/10/2018
Situação	Respondido
Status da Situação	Acesso Parcialmente Concedido (Parte da informação demandará mais tempo para produção)
Forma de Recebimento da Resposta	Pelo sistema (com avisos por email)
Resumo	Solicito a Listagem de Obras Brasileiras Veiculadas na TV Paga no período de 2011 a 2018 e o CRT das séries animada brasileiras do mesmo período. Além do nome das produtoras, diretores, roteiristas e produtores das obras e seus respectivos estados
Detalhamento	Sou Sandro Lopes estudante de doutorado na Pós-Graduação em Design da PUC-Rio e estou realizando uma pesquisa sobre as séries de animações brasileira exibidas na TV Paga. O título da tese é "A nova demanda de produção de animação seriada e seus dilemas com relação a representatividade étnico-racial brasileira", para o desenvolvimento da pesquisa solicito a Listagem de Obras Brasileiras Veiculadas na TV Paga no período de 2011 a 2018 e o CRT das séries animada brasileiras do mesmo período. Além do nome das produtoras, diretores, roteiristas e produtores das obras e seus respectivos estados de produção.
Origem da Solicitação	Internet

Dados da Resposta

Data de Resposta	11/10/2018 11:46
Tipo de Resposta	Acesso Parcialmente Concedido
Classificação do Tipo de Resposta	Parte da informação demandará mais tempo para produção

Resposta

Prezado Solicitante,

Os dados disponíveis no Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual - OCA referem-se apenas à Listagem de Obras Brasileiras Veiculadas na TV Paga anos de 2016 e 2017.

A área técnica nos informou que os dados relativos ao CPB (diretores, roteiristas e produtores das obras e seus respectivos estados de produção) serão gerados apenas em relação aos CPBs constantes nas planilhas disponibilizadas pelo OCA (anos de 2016 e 2017).

Seguem arquivos:

Listagem de Obras Brasileiras Veiculadas na TV Paga por ano 2017 - https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/excel/listagem_de_obras_brasileiras_veiculadas_na_tv_paga_por_ano_2017.xlsx

Listagem de Obras Brasileiras Veiculadas na TV Paga por ano 2016 - https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/excel/listagem_obras_br_tv_paga_por_ano_2016_0.xlsx

A Coordenação de Registro de Título para Comercialização e Comunicação Pública - CRC respondeu à demanda sobre a Listagem de CRT das séries animada brasileiras, conforme arquivos anexos:

CRTs de Séries Brasileiras de Animação 2011 a julho de 2018.xlsx

Relatório informações CPB - obra exibidas 2016 2017 (27.09.2018).xlsx

Esclareceu também que "requerente" na tabela é o detentor dos direitos de exploração comercial ou licenciamento da obra no Brasil, e por isso nem sempre é a empresa produtora responsável pela produção da obra.

De acordo com o Decreto nº 7.724/2012, o prazo para recorrer da presente resposta é de 10 (dez) dias, e a autoridade competente para apreciar eventual recurso é o Superintendente de Registro.

Atenciosamente,

SIC/ANCINE

Responsável pela Resposta

Coordenação de Registro de Título para Comercialização e Comunicação Pública

Destinatário do Recurso de Primeira Instância:

Superintendente de Registro

Prazo Limite para Recurso

24/10/2018

Classificação do Pedido

Número de Perguntas 2
 Contém informações pessoais ou protegidas por outras hipóteses de sigilo? Não

Histórico do Pedido

Data do evento	Descrição do evento	Responsável
11/09/2018 06:49	Pedido Registrado para para o Órgão ANCINE – Agência Nacional do Cinema	SOLICITANTE
01/10/2018 15:16	Pedido Prorrogado	MinC – Ministério da Cultura/ANCINE – Agência Nacional do Cinema
11/10/2018 11:46	Pedido Respondido	MinC – Ministério da Cultura/ANCINE – Agência Nacional do Cinema