

CLEONICE ALVES DE CASTRO ANTUNES

**CULTURA E IDENTIDADE BRASILEIRAS NA ANIMAÇÃO: UM ESTUDO
SOBRE *IRMÃO DO JOREL***

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para a obtenção do título de *Magister Scientiae*.

VIÇOSA
MINAS GERAIS - BRASIL
2019

**Ficha catalográfica preparada pela Biblioteca Central da Universidade
Federal de Viçosa - Câmpus Viçosa**

T

A636c
2019
Antunes, Cleonice Alves de Castro, 1993-
Cultura e identidade brasileiras na animação : um estudo
sobre *Irmão do Jorel* / Cleonice Alves de Castro Antunes. –
Viçosa, MG, 2019.
vii, 81 f. : il. (algumas color.) ; 29 cm.

Orientador: Joelma Santana Siqueira.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.
Referências bibliográficas: f. 76-81.

1. Estudos literários. 2. Animação (Cinematografia).
3. Desenho animado. 4. Características nacionais. 5. Cultura
popular. I. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de
Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. II. Título.

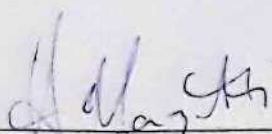
CDD 22. ed. 800

CLEONICE ALVES DE CASTRO ANTUNES

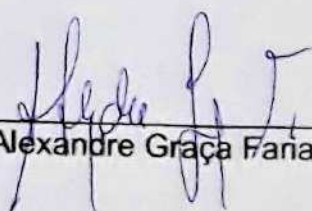
**CULTURA E IDENTIDADE BRASILEIRAS NA ANIMAÇÃO:
UM ESTUDO SOBRE *IRMÃO DO JOREL***

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

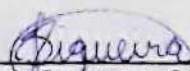
APROVADA: 27 de março de 2019.



Henrique Moreira Mazetti



Alexandre Graça Faria



Joelma Santana Siqueira
(Orientadora)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) a concessão da bolsa que apoiou meus estudos de pós-graduação; à professora Joelma Santana Siqueira, a orientação sempre atenta e o trabalho dedicado; e aos meus pais, o extremoso cuidado ao longo de minha formação.

RESUMO

ANTUNES, Cleonice Alves de Castro, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, março de 2019. **Cultura e identidade brasileiras na animação: um estudo sobre *Irmão do Jorel***. Orientadora: Joelma Santana Siqueira.

Os artefatos produzidos pela indústria cultural contemporânea são frequentemente simbólicos, de natureza linguística. Transmitidos pelos meios de comunicação de massa, se tornam repositórios das referências culturais de uma sociedade e estimulam uma disciplina de consumo – não somente de bens, mas também dos próprios símbolos e das culturas a eles agregadas. Dentre os objetos de maior destaque dessa indústria está o desenho animado. Historicamente dominado por produções estrangeiras, o cenário da animação no Brasil permite recordar conceitos como o de alienação cultural, a introjeção de uma cultura que serve a interesses alheios em outra. Quando se assume que cultura nacional é um discurso conscientemente construído a fim de orientar as ações e percepções de um povo a respeito de si, os discursos massivos têm sido interpretados na América Latina como parte de um sistema globalizado homogenizador, que apagaria manifestações culturais locais e, assim, suas identidades. Diferentemente da tendência à difusão da produção estrangeira, *Irmão do Jorel* (2014) é uma série animada brasileira, assumidamente inspirada em famílias suburbanas do país no fim do século XX, que representa a própria cultura em que se insere. O foco dessa pesquisa é identificar na narrativa de *Irmão do Jorel* elementos constituintes de uma cultura e identidade brasileiras – cotidianas, popular e não academicizadas – a fim de discutir seu papel na representatividade do Brasil. Para a contextualização adequada da pesquisa na perspectiva dos estudos literários, são revisadas, em seus dois primeiros capítulos, a situação dos estudos em literatura na contemporaneidade e as relações entre o texto literário e o audiovisual. Analisando-se em sequência um *corpus* de episódios levantados, nota-se a recorrência de um caráter memorial na narrativa, que aborda a transição da organização social brasileira entre as décadas de 1980 e 1990, ao mesmo tempo em que se destaca a influência dos meios massivos e da sociedade de consumo, consequentes do processo de globalização. Observa-se, assim, a representação da própria nação em uma narrativa do tipo massificado que, anteriormente, era acusada de

promover o apagamento das identidades nacionais. O diálogo com o local, entretanto, não é imprescindível para a construção do sentido em nenhum dos episódios analisados, nos quais se evidencia o caráter sincrético – local e global, presente e passado – que parece ser central em *Irmão do Jorel*.

ABSTRACT

ANTUNES, Cleonice Alves de Castro, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, March, 2019. **Brazilian culture and identity in animation: a study in *Jorel's Brother***. Adviser: Joelma Santana Siqueira.

The artifacts produced by the contemporary cultural industry are often symbolic, with a linguistic nature. Transmitted by mass medias, they become cultural reference repositories of any given society, stimulating consumption habits – not only of goods, but also of the symbols and cultures linked to them. The animated cartoon is among the highlights of this industry. Historically dominated by foreign productions, the Brazilian animation scene allows us to recall concepts such as cultural alienation, the introjection of a culture that bows and answers to outside interests. When one assumes that national culture is a consciously constructed discourse that guides people's actions and perceptions about themselves, massive discourses have been interpreted in Latin America as part of a global and homogenizing system that intends to erase local culture, hence their identities. Moving away from the tendency of foreign production diffusion, *Jorel's Brother* (2014) is a Brazilian animated series, openly inspired by suburban families of this country at the end of the twentieth century, mirroring the culture in which it is inserted. The focus of this research is to identify the elements of Brazilian popular and non-academic culture and identity in the narrative of *Jorel's Brother*, aiming to discuss its role in the representativeness of Brazil. Contextualizing the research in the perspective of literary studies, the first two chapters review the production on contemporary literature studies and the relations between literary and audiovisual texts. Afterwards, a *corpus* of episodes is analyzed. The recurrence of a memory-based narrative can be observed, addressing the transition of the Brazilian social organization between 1980s and 1990s, which highlights the influence of consumer society and globalization. Thus, the representation of the nation in a popular narrative format, previously accused of promoting the erasure of national identities, can be attested. The dialogue with the local culture, however, is not essential for constructing the meaning of any of the analyzed episodes, in which the syncretic character – local and global, present and past – appears to be central in *Jorel's Brother*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1: Logo de Irmão do Jorel.....	50
Ilustração 2: Quadro de "O fenomenal capacete com rodinhas" (1).....	51
Ilustração 3: Quadro de "Os incríveis Lateenagers".....	53
Ilustração 4: Quadro de "A caneta de 250 cores".....	54
Ilustração 5: Quadro de "Embarque nessa onda".....	55
Ilustração 6: Quadro de "Jornada matinal implacável" (2).....	57
Ilustração 7: Quadro de "O pequeno mestre do gigitsu" (1).....	59
Ilustração 8: Quadro de "O pequeno mestre do gigitsu" (2).....	60
Ilustração 9: Quadro de "Meu segundo amor" (1).....	61
Ilustração 10: Quadro de "Meu segundo amor" (2).....	62
Ilustração 11: Quadro de "Meu segundo amor" (3).....	63
Ilustração 12: Quadro de "Então é Natal" (1).....	67
Ilustração 13: Quadro de "Então é Natal" (2).....	67
Ilustração 14: Quadro de "Jornal do Quintal"	70

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1 DA LITERATURA E DAS NOVAS MANIFESTAÇÕES CULTURAIS.....	4
1.1 Os Estudos Literários Na Passagem Para O Século XXI.....	4
1.2 A Literatura E As Mídias do Último Século.....	15
2 DO DISCURSO AUDIOVISUAL E ANIMADO.....	26
2.1 Relações Entre Literatura E Filme.....	26
2.2 Animação E Seu Histórico No Brasil.....	34
3 A REPRESENTAÇÃO BRASILEIRA EM IRMÃO DO JOREL.....	43
3.1 <i>Irmão do Jorel</i>	43
3.2 Análise.....	47
3.2.1 Vinhetas.....	47
3.2.2 “O Fenomenal Capacete Com Rodinhas” (T01E01).....	50
3.2.3 “Jornada Matinal Implacável” (T01E12).....	54
3.2.4 “O Pequeno Mestre do Gigitsu” (T01E24).....	58
3.2.6 “Shostners Shopping” (T02E03).....	64
3.2.7 “Então É Natal” (T02E09).....	65
3.2.8 “Shostners Burger” (T02E16).....	69
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	71
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	75

INTRODUÇÃO

O projeto de pesquisa que deu origem à presente dissertação foi iniciado em 2016, e tinha como objetivo geral a leitura crítica de elementos culturais e identitários brasileiros presentes no desenho animado *Irmão do Jorel* (Juliano Enrico, 2014). A proposta desse estudo advém de um interesse pessoal pelo desenho animado enquanto formato narrativo, com o qual tive contato tão próximo quanto com a literatura durante toda minha formação – acadêmica e humana.

A narrativa animada tem destaque na cultura contemporânea, sendo no Brasil objeto cultural de produção crescente, abraçando diferentes gêneros e temáticas. Apesar de sua projeção e relevância, a animação continua distante dos estudos literários, que tradicionalmente evitam o contato com outras tipologias narrativas menos canônicas, só recentemente tendo se aberto para modalidades como os quadrinhos, por exemplo. Também essa problemática foi de influência no trajetória do projeto.

O enquadramento dos desenhos animados como objetos de uma indústria cultural justifica em parte seu ostracismo nos meios acadêmicos, tradicionalmente focados na cultura erudita. Nesse sentido, foram resgatadas no projeto inicial dessa pesquisa perspectivas como a Fábio Akcelrud Durão (2006), que propõe que meios de comunicação massivos coarçam ao consumo de objetos que são também linguísticos, e não mais somente materiais. Por outro lado, como também o projeto atentava, Umberto Eco, já em 1964, ressaltava que a validade desses materiais não pode mais ser o foco da discussão a respeito da cultura de massa. Essa cultura existe, e sua crítica deve apontar não para a sua eliminação, mas para sua reelaboração a fim de que ela também cumpra a função humanizadora da cultura.

Irmão do Jorel pertence à uma cultura que pode se considerar massificada. Nacional, o desenho animado, que é exibido pelo canal a cabo Cartoon Network e está disponível na plataforma de *streaming* Netflix, apresenta aspectos da cultura brasileira ao lado de outros globalizados, o que o destaca dentre as produções animadas estrangeiras. Esse ponto também tornou-se crucial para a sua escolha enquanto objeto.

Os elementos da cultura brasileira representada em *Irmão do Jorel* parecem não fazer parte de uma cultura de massa cuja influência é completamente estrangeira, embora tampouco se enquadre em uma cultura brasileira academicamente canonizada.

Propôs-se inicialmente que essa brasilidade assemelha-se, assim, à definição de Alfredo Bosi (1992) para a cultura popular. Esta é caracterizada precisamente por seu caráter difuso, que se configura:

mesclado intimamente com toda a vida psicológica e social do povo. Exatamente o oposto da prática acadêmica [...] No mundo extra-universitário, os símbolos e os bens culturais não são objeto de análise detida ou de interpretação sistemática. Eles são *vividos* e pensados, esporadicamente, mas não tematizados em abstrato. (BOSI, 1992, p.320. Grifo do autor.)

A perspectiva de que subjazem incógnitas muitas das bases culturais que fundamentam parte integral do comportamento de um povo não é exclusiva da cultura brasileira. De maneira mais geral, Raymond Williams (2011) descreve que grande parte daquilo que chamamos de cultura, nossos comportamentos comuns, é de fato inconsciente. Assim, “uma religião, um código moral, um sistema legal, um conjunto de obras artísticas – deve ser visto apenas como uma parte – a parte consciente – daquela 'cultura' que é 'todo um modo de vida'.” (WILLIAMS, 2011, p.263. Grifo do autor.)

Tal contexto impõe dificuldades metodológicas para a análise crítica de qualquer objeto cultural com o foco no modo como este efetivamente problematiza sua cultura. Destarte, Bosi afirma que, se uma teoria da cultura brasileira existir, “terá como sua matéria-prima o cotidiano físico, simbólico e imaginário dos homens que vivem no Brasil” (BOSI, 1992, p.324). A partir desse ponto, também esses aspectos são orientadores da análise, na qual se observa como esses elementos – físicos, simbólicos e imaginários –, difusos, compõem a ação narrativa, a caracterização das personagens e a ambientação da trama. Busca-se, assim, observar essa cultura que é também “todo um modo de vida” (WILLIAMS, *ibidem*).

O estudo de tal objeto cultural – um desenho animado – no contexto dos estudos literários, na linha de pesquisa em “Literatura, Cultura e Sociedade”, demanda antes a reflexão a respeito das formas de cultura surgidas no último século e sua relação com a literatura. Tais exigências têm resultado na estrutura da dissertação.

Assim, o primeiro capítulo dessa pesquisa divide-se em duas partes, tratando em um primeiro momento da atual perda da centralidade dos estudos literários nas humanidades, suas causas e justificativas. Na sequência, são pensadas as relações que as formas culturais do século XX e XXI têm com a literatura, e o papel social que agora

exercem em seu lugar. São referenciados autores como Aurbach (1952), Todorov (2007), Pécora (2015) e Franchetti (2015).

No segundo capítulo, caminha-se para uma leitura contextualizada do objeto na perspectiva dos estudos das Letras. São ressaltadas então as aproximações e os distanciamentos entre literatura e o audiovisual. Traça-se, portanto, um panorama do histórico da linguagem fílmica e de seus estudos, em paralelo com os da linguagem literária. Também são recuperados os pouco mais de cem anos de criação de desenhos animados no Brasil, com ênfase nos momentos que possibilitaram seu maior desenvolvimento. Citam-se entre os pesquisadores dessa área Pelegrini (1999), Xavier (2008), Martin-Barbero (1991) e Milton Santos (2002)

Enfim, o terceiro capítulo inicia-se com a leitura particularizada da obra. Na sequência, a análise é feita a partir de um *corpus* de episódios de *Irmão do Jorel*, selecionado das duas primeiras temporadas, no qual a representação nacional parece ter destaque. Além disso, para fins de melhor compreender o texto em seu conjunto, também se procede à leitura da vinheta, do primeiro episódio, e do episódio cujo roteiro originou-se do episódio piloto. O recorte inclui, portanto, os capítulos, “O fenomenal capacete com rodinhas” (T01E01), “Jornada matinal implacável” (T1E12), “Pequeno mestre do gigitsu” (T1E24), “Meu segundo amor” (T1E26), “Shostners Shopping” (T2E03), “Então é Natal” (T2E09) e “Shortners burger” (T2E16).

A leitura de cada episódio individual evoca às vezes referências a outros, os quais se incluem na análise conforme sua pertinência, a fim de garantir uma visão abrangente da narrativa seriada e priorizar o objeto como orientador da análise. Ao longo de toda a leitura é também utilizada uma bibliografia, tanto teórico quanto descritiva, sobre a cultura brasileira buscando, quando possível, o respaldo bibliográfico desse modo de vida que, como comentado, não costuma ser ponderado de maneira abstrata. Destacam-se entre as fontes a respeito desse momento Melo e Novais (1998).

No encerramento do trabalho, as considerações propostas são organizadas na conclusão. Nesta, retoma-se a reflexão a sobre a problemática das novas manifestações culturais oriundas dos meios massivos no Brasil e seus modos de representação da identidade nacional, considerando enfim o papel de *Irmão do Jorel* nesse contexto.

1 DA LITERATURA E DAS NOVAS MANIFESTAÇÕES CULTURAIS

1.1 Os Estudos Literários Na Passagem Para O Século XXI

Um dos aspectos mais discutidos, atualmente, no âmbito dos estudos literários, é a perda da centralidade da literatura nas humanidades. Diversos são os pensadores que se dedicaram à questão, e ela é tema recorrente de textos publicados tanto nacional quanto internacionalmente. Falar da mudança do cenário da cultura implica compreender também a transição em todo sistema de pensamento humano que ocorre desde o fim do século passado. De um paradigma de modernidade presente até o século XIX – e o moderno tem sido um termo utilizado recorrentemente na história sempre que uma sociedade quer diferenciar-se da anterior, retomando os fundamentos da cultura clássica – passou-se hoje a mundo pós-moderno, ou mesmo para alguns, hipermoderno (COSTA, 2016).

Esta transição haveria de levar também a uma mudança dos objetos culturais em destaque na cultura, como de fato se observa aplicado ao contexto da literatura. Na primeira metade do século passado, Erich Auerbach (2007) pondera os desafios para se proceder com estudos de literatura no fim da modernidade em “Filologia da Literatura Mundial” (1952), parte da coletânea *Ensaio de Literatura Ocidental*. No início deste século, Tzevetan Todorov (2007) pensa o mesmo problema nos seus escritos reflexivos sobre sua trajetória acadêmica e, ao mesmo tempo, sobre a trajetória dos estudos literários ocidentais, em *A Literatura em Perigo*. Já nessa década e no espaço da língua portuguesa, professores e pesquisadores como Paulo Franchetti (2015) e Alcir Pécora (2015) continuam a manifestar seus receios sobre o enfraquecimento dos estudos literários, em ensaios proferidos em instituições como a Academia Brasileira de Letras e a Universidade de Coimbra, respectivamente.

Mesmo livros que não tratam exclusivamente do tema terminam por abordá-lo em algum momento, e não é difícil encontrá-lo em pauta, por exemplo, nos cadernos culturais dos jornais. O que transparece desse repertório é a permanência do problema central – a literatura perde sua força na cultura atual –, para o qual são fornecidas justificativas que, quaisquer que sejam seus autores, também tendem a permanecer as mesmas. Como compartilham da herança da modernidade em suas formações, pode-se mesmo afirmar que as ponderações que esses estudiosos traçam a respeito do cenário

atual da cultura são igualmente reflexo do contraste entre os objetos simbólicos do seu momento de formação e do atual.

De modo geral, as discussões da perda da relevância social da literatura se constroem ao redor de alguns temas principais. De acordo com os autores citados, primeiramente, existe o problema da má formação do sujeito leitor a partir da escola. Dessa problemática, os autores passam à questão da educação superior dos futuros professores. Essa última invariavelmente leva também à crítica dos tipos de análise às quais o texto literário está hoje sujeito na academia. Por fim, outra linha de justificativa encontrada abrange a suposta concorrência da literatura com as novas formas de cultura e a instabilidade das culturas nacionais no cenário mundial globalizado, possibilitando a reflexão histórica sobre o que de fato garantia no passado a ascensão da literatura enquanto manifestação cultural. Cada um desses fatores merece ser analisado mais à fundo.

Os eixos centrais da análise do porquê do ofuscamento atual sofrido especificamente sobre a crítica da produção literária, que retomam o problema da perda da centralidade da literatura de modo geral, são elencados por Paulo Franchetti em seu ensaio “Crítica Literária: algumas reflexões intempestivas”:

o deslocamento dos debates sobre a nação para outras esferas da produção intelectual, a onipresença da indústria cultural, o baixo nível de escolarização e a má preparação para a leitura e para o acesso ao mundo da cultura [...] não só o interesse pela literatura do passado diminui brutalmente a cada ano, mas a escola – que sempre foi o lugar de preservação e de disseminação da literatura – passou a ser pautada, no Brasil, por uma agenda rigorosamente antiliterária. (FRANCHETTI, 2015, s/n)

Confirmando a recorrência das justificativas propostas pelos diferentes pensadores, o problema da perspectiva errônea da escola para com a literatura é citado também pelos críticos de outros países. Como os autores brasileiros, Todorov afirma que no sistema educacional francês “não aprendemos acerca do que falam as obras, mas sim do que falam os críticos” (TODOROV, 2007, p.27). De igual modo, Auerbach já observava, décadas antes, que “o que antigamente se tomava como dado quando do ingresso na universidade [...] tornou-se hoje matéria universitária, e nem sempre suficientemente aprendida” (AUERBACH, 2007, p.365).

Para esses autores, uma educação que se preocupa apenas com a técnica e a produtividade ignora propositalmente os textos literários, cuja análise exige

reflexividade e, muitas vezes, não tem função pragmática. Quando muito, a literatura apareceria como campo de aplicação de teorias externas a ela, um espelho talvez do que também é tendência a nível universitário. Conforme elabora Todorov:

A análise das obras feita na escola não deveria mais ter por objetivo ilustrar os conceitos recém-introduzidos por este ou aquele linguista, este ou aquele teórico da literatura, quando, então, os textos são apresentados como uma aplicação da língua e do discurso; sua tarefa deveria ser a de nos fazer ter acesso ao sentido dessas obras — pois postulamos que esse sentido, por sua vez, nos conduz a um conhecimento do humano, o qual importa a todos. (TODOROV, 2007, p.89)

Para Todorov, os currículos escolares, quando abrem espaço para a disciplina, propõe em sua ementa um estudo da literatura que ignoraria a sua função formadora e humanizadora, observada quando esta é fruída em sua complexidade. Além disso, parte da formação literária precária oferecida pelas escolas seria consequência, por sua vez, da trajetória que, na universidade, marcou aqueles que hoje ocupam os papéis de professores. Criar-se-ia assim um círculo vicioso que leva à necessidade de se pensar, no contexto geral do problema, a influência do estado dos estudos literários a nível universitário.

Na década de 1950, Auerbach apontava o problema da especialização excessiva dos estudos literários na universidade. Ela resultaria de uma abundância de material que, não permitindo a qualquer estudioso dominá-lo, impulsionaria o pesquisador à escolha de um nicho de pesquisa. Essa especialização acarretaria a ruptura da comunicação entre as diferentes áreas de pesquisa, e a irrelevância de muito do que é estudado em uma perspectiva universal. Assim, no ponto de vista do autor, a promoção desses estudos fora de seus nichos, não contribuiria para a formação humana mais ampla que a literatura poderia oferecer.

Um dos meios de especialização dos estudos literários de maior vigência foi por décadas o próprio estruturalismo. Imprescindível para a formação da Teoria da Literatura como a conhecemos. Mesmo Todorov, um dos formadores da disciplina, reconhece seu papel na perda do interesse social pelo livro. Em um primeiro momento, Todorov descreve uma Teoria da Literatura de tendência estruturalista, que tentava a abordagem do texto literário mais aproximada da precisão científica e afastada de outras questões a ele externas. Essa abordagem levou, enfim, ao afastamento do texto literário do gosto social.

Uma abordagem exclusivamente formal do texto transposta dos estudos universitários para o contexto leigo afasta leitores em potencial. Esse método de trabalho é o que Todorov chama de abordagem interna do texto. De outra parte, surgem como resposta estudos que buscam exclusivamente estudar o conteúdo desses textos com base em questões externas à obra, como seus contextos históricos e ideológicos. O principal problema entre essas duas perspectivas estremadas, discriminadas pelo pensador como “era da Teoria” e “Pós-teoria”, permaneceria sendo a falta de diálogo entre elas. Abordagens internas e externas, que deveriam ser trabalhadas em conjunto, continuariam hoje compartimentadas.

Pela tendência atual da análise externa, mais do que isso, ao longo do último século, tantas Teorias – que ironicamente são às vezes grafadas em maiúsculas e eximidas do seu complemento – acabariam também por se tornar excessivas. O objeto artístico seria então relegado a uma segunda ordem de importância frente ao que realmente tem destaque – a aplicabilidade dos mais diversos princípios teóricos no texto, impondo ao olhar do examinador uma ótica interpretativa que é prévia à própria experiência de leitura.

Ainda sobre o tema a nível universitário, Alcir Pécora dá destaque ao papel da pesquisa e da publicação acadêmica ao expor o cenário da desvalorização da literatura no ensaio “Musa Falida: perda da centralidade da literatura na cultura globalizada”. Assim como Franchetti denuncia que “na universidade afirma-se uma modalidade discursiva acadêmica que não é sobre a literatura, mas 'a pretexto' de literatura” (FRANCHETTI, 2015, s/n. Grifo do autor.). Pécora anuncia que, comum a todos teóricos de destaque nas humanidades hoje, em suas mais variadas linhas de pesquisa, haveria o fato de que “nenhum deles tem qualquer importância como autor de obra literária, mas todos eles têm a literatura como campo incidental de suas reflexões.” (PÉCORA, 2015, p.228)

Surge então a crítica à introdução de outras áreas do conhecimento nos estudos literários, e da presença da literatura em áreas como a sociologia e os estudos culturais, cuja relevância conquistada no fim do século XX continua a existir. Também nesses casos, os autores consideram que o texto literário voltaria a se apresentar como conteúdo a ser analisado, sendo considerado relevante apenas por aquilo que ele comunica, e não a forma como o faz.

Tratar dos estudos culturais faz recordar os comentários de Terry Eagleton, em *Depois da Teoria* (2005), quanto aos estudos de cultura contemporâneos. Hoje, o intelectual da cultura pode dedicar-se a virtualmente qualquer assunto. É importante ressaltar, porém, que assim como Auerbach, Eagleton não descarta esses estudos com base em seus objetos. Reconhecendo que o entretenimento é também um tópico de reflexão sério, a problemática recai sobre o próprio tema da pesquisa e sua relevância enquanto ferramenta para a mudança social.

É contra o panorama das leituras externas ao texto que Pécora se posiciona ao descrever que, perdendo-se por completo o foco do juízo estético, a literatura tornar-se-ia hoje apenas um segundo local de análise da sociedade nela representada. Se os conflitos nela narrados são então homólogos à realidade, logo:

nesse quadro de determinações, quem pode ler melhor as obras são os mesmos que estão preparados para interpretar as lutas sociais: os sociólogos, portanto, e não os críticos de arte ou de literatura, que permanecem tateando, como cegos, as simples formas dos objetos. (PÉCORA, 2015, p.229)

A crítica de conteúdos, afastada da materialidade dos textos, é acusada também de não se atentar para seus próprios contextos, e de tender enfim ao rechaço ideológico das obras. Para Pécora, ainda que o cânone seja hoje objeto de crítica sistemática, ele deveria permanecer nas classes de literatura – e a sua ausência seria um dos motivos para a perda da sua relevância. A escola, orientada pelo objetivo da formação crítica do aluno e da sua reflexão a respeito da organização de mundos diferentes dos seus, seriam também um espaço de reflexão a respeito dessas obras. Não obstante, Pécora interpreta que esses textos seriam hoje considerados inconvenientes no processo educativo.

A partir dessa leitura ampla, observam-se assim múltiplos fatores que, em consonância, contribuiriam hoje para o ofuscamento da leitura do texto em sua complexidade. Conforme os autores, se a nível superior o leitor professor de literatura não se desenvolver de maneira ampla, também não será capaz de formar leitores no nível básico. Se há o foco em apenas um aspecto dos textos literários, sua apreciação é muito limitada e, sem o prazer do texto, tampouco o leitor se formaria.

Além dos problemas de formação acadêmica, ainda outra justificativa para a perda da centralidade da literatura no contexto cultural global é comum nos textos citados. As próprias mutações de uma sociedade contemporânea e globalizada teriam

como consequência a nova configuração de cultura, na qual a literatura não poderia continuar a ocupar o mesmo espaço que anteriormente lhe era legado. Esse ponto em particular é de extrema relevância para a discussão que aqui se tentará orientar.

A partir de uma perspectiva histórica, na realidade, a posição central dos estudos literários nas humanidades é bastante recente. Podendo ser localizada no século XIX, com o processo de formação dos Estados-nação, a ascensão do valor imbuído ao texto literário deu-se simultaneamente ao crescimento da necessidade de se forjar um espírito nacional. Também nesse período, seu maior destaque na cultura se relaciona à expansão dos cursos universitários na área das humanidades.

No caso do Brasil, a abertura massiva de faculdades de Letras na década de 1930, em consonância com a expansão da imprensa, também concorreu para que o objeto literário se marcasse como central na vida cultural do país. Alcir Pécora descreve esse período decisivo para a literatura nacional:

Apenas nesse momento preciso, quando se trata de conduzir um processo de construção de uma ideia de comunidade diversa daquela que se tinha por legítima e natural até então —, diversa, portanto, daquela associada à região de origem, à fides, às excelências individuais, às práticas consuetudinárias, às linhagens e seu complexo de compromissos, às relações familiares e aos ofícios —, é que a literatura surgiu como a grande hipótese de reforço do sentimento de ligação entre as pessoas que participavam do novo Estado-nação. Da literatura, mais do que qualquer outra área do conhecimento, esperou-se a evidência desse sentimento nacional. [...] (PÉCORA, 2015, p.207)

O modo como a identidade de uma nação se forma é atualmente descrito por teóricos da cultura como um processo de representação, cuja dimensão discursiva tem sido muito apropriadamente destacada. Stuart Hall (2015, p.29), em *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, reafirma essa dimensão ao propor que “as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação”. Nesse sentido, Alcir Pécora observou que a literatura “é cúmplice decisiva desse sentimento nacional que se sedimenta historicamente”. (*ibidem*)

As escolhas que levam à construção de um espírito nacional fazem parte de um complexo de decisões deliberadas. Estas podem ser provenientes de uma comunidade como um todo ou, como pode ser observado na formação dos Estados-nação, da influência daqueles que o governam. Consegue-se começar a perceber como se forma o

imaginário nacional na consciência de todo um povo, e a influência que nele pode ter a representação ficcional.

Segundo Hall, a criação da comunidade imaginada que é a nação pressupõe aparatos de comunicação que consigam, através do discurso, estabelecer a representação deste mesmo povo a partir de materiais simbólicos. Se ainda não houver a identificação da população com tais discursos, é exatamente pela exposição constante a ele que a identificação pretende ser construída. Nesse sentido, a literatura, no século XIX tornou-se uma ferramenta eficiente a para criação de uma cultura nacional “que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (*ibidem*, p.30).

O papel da literatura na construção das narrativas que representam a identidade da nação, no reforço da primordialidade da cultura vigente, e na criação e manutenção das tradições do Estado-nação foi inegável. Ocupar tal posição na defesa dos interesses nacionais também conferia ao texto literário um papel de destaque dentro da sociedade, justificando igualmente seu ocultamento na sociedade contemporânea.

Mesmo os autores que criticam a falta de presença do texto literário na atualidade admitem que a mudança dos paradigmas de reforço do discurso nacional pode ser tomada como uma das razões primordiais do declínio do seu estudo. Assim, por exemplo, Paulo Franchetti (2015), contextualiza historicamente o destaque social da literatura a partir da sua funcionalidade para a manutenção da identidade nacional:

quando tinha plena força o imperativo nacionalista, quando o norte da vida cultural era identificar, construir ou promover a identidade nacional, a literatura ocupava um lugar de primeira importância, sendo a educação literária considerada essencial para a formação do cidadão completo. [...] [literatura e crítica] integravam um esforço amplo, que se poderia definir como o esforço de construção de normas, de padrões civilizacionais que não só definissem, mas também promovessem a unidade nacional, enfrentando o fantasma da fragmentação cultural e política do vasto território. (FRANCHETTI, 2015, s/n)

Reconhecer que o texto literário tornou-se, em certo momento, objeto cultural central da erudição a partir de um projeto de culturalização nacionalista é essencial para se entender o local que ele ocupa hoje. A posição de destaque da literatura estava estritamente atrelada à necessidade de criação e de reforço de uma cultura nacional, e do seu respaldo através de uma comunidade universitária emergente.

O foco na função nacionalista do estudo da literatura, responsável pela sua predominância no passado, é igualmente responsável pelo seu ofuscamento atual. O mundo globalizado promove a instabilidade das identidades nacionais, destacando outras questões, como a identidade individual. A centralidade do Estado-nação no imaginário cultural do povo perde sua potência, e a literatura, a ela relacionada, também.

Hoje, uma política de educação cultural de um povo passa por vias diversas da acadêmica, facilitadora da relevância que o texto literário teve no passado. Os meios de comunicação globalizados ocupam parte desse espaço, com uma nova indústria cultural hipermediada – já uma evolução daquela primeira apontada por Adorno e Horkheimer – se responsabilizando pela expansão de muitas das narrativas formadoras dos costumes e ideias socialmente estimulados. Os valores que a movem, diferentemente daqueles que buscavam a integridade nacional, tendem entretanto ao caminho do mercado.

A questão nacional não deixou de existir. Como resposta à ameaça homogenizadora da globalização, observam-se já diversas manifestações culturais de nível local. Esses discursos não são mais exclusivamente literários. Antropofagicamente, como as formas estrangeiras foram uma vez reelaboradas pela literatura nacional, a produção cultural do país também ocupa agora novos formatos, mantendo sua diversidade de temas.

Frente a um cenário permeado por discursos globalizados, uma das possibilidades de retomada da valorização de aspectos da cultura local se encontra, talvez ironicamente, no esforço para a inserção do material nacional dentro desse mesmo modelo de mercado, tentando a partir dele disseminar vozes que coloquem esse discurso em diálogo com o globalizado.

É importante recordar que o que se toma como cultura local não significa necessariamente aquela cultura nacional que uma vez foi propagada pelos textos literários. Conforme Alfredo Bosi recorda em *Dialética da Colonização*, a cultura de uma nação será tão heterogênea quanto a sua sociedade. Assim:

Estamos acostumados a falar em *cultura brasileira*, assim, no singular, como se existisse uma unidade prévia que aglutinasse todas as manifestações materiais e espirituais do povo brasileiro. Mas é claro que uma tal unidade ou uniformidade parece não existir em sociedade moderna alguma [...] (BOSI, 1992, p.308. Grifo do autor.)

No contexto brasileiro, algumas camadas da cultura são elencadas pelo crítico. A literatura estudada nas universidades estaria incluída no que chama de cultura erudita, cujo principal órgão de reforço é o sistema educacional. Além dela, também valorizada pelas classes privilegiadas, no Brasil haveria influência de uma cultura intelectual urbana não necessariamente ligada à academia, cujos principais produtos se incluem no âmbito das artes, chamada de cultura criadora.

A cultura popular, transmitida por meios diferentes das letras, teria existência através dos “materiais e simbólicos do homem rústico, sertanejo ou interiorano, e do homem pobre suburbano ainda não de todo assimilado pelas estruturas simbólicas da cidade moderna” (BOSI, 1992, p.309). Essa em muito difere da cultura de massa, acusada de ameaçar a vigência do texto literário, produto da cultura erudita. Conforme o próprio autor sugere, a cultura de massa trabalharia para a extinção não somente da cultura erudita, mas também da cultura popular.

O sociólogo colombiano Jesús Martín-Barbero, que se dedicou ao estudo da inserção na América Latina dos meios de comunicação de massa, também ressalta em *Oficio de Cartógrafo* (2002) a diferenciação entre as culturas massiva e popular. Afirma que:

la cultura masiva es negación de lo popular en la medida en que es una cultura producida para las masas, para su masificación y control, esto es, una cultura que tiende a negar las diferencias verdaderas, las conflictivas, reabsorbiendo y homogeneizando las identidades culturales de todo tipo. Lo masivo es entonces la imagen que la burguesía se hace de las masas, o mejor la imagen de sí mismas que éstas deben interiorizar para que cotidianamente sea legitimada la dominación que aquélla ejerce. (MARTÍN-BARBERO, 2002, p.119)

O mesmo autor justifica a frequente confusão de se pensar a cultura de massa como, necessariamente, uma cultura produzida por um povo – múltiplo em suas identidades, mas agrupado sob o signo unificador da massa. Explica assim Martín-Barbero que, no terreno da cultura “la masificación consiste en el proceso de inversión de sentido mediante el cual pasa a denominarse popular, en el siglo XIX, la cultura producida industrialmente para el consumo de las masas” (MARTÍN-BARBERO, 2002, p.129-130).

A solução para o poder de apagamento cultural dessa indústria talvez não esteja na sua eliminação completa. De posicionamento dialético, Martín-Barbero ressalta que,

em um cenário da cultura latino americano que parece dominado pela produção estrangeira que advém dos meios de comunicação de massa:

Hay recuperación y deformación pero también hay réplica, complicidad pero también resistencia, hay dominación pero ésta no llega nunca a destruir la memoria de una identidad que se gesta precisamente en el conflicto que la dominación misma moviliza. Lo que necesitamos pensar entonces es lo que hace la gente con lo que hacen de ella, la no simetría entre los códigos del emisor y el receptor horadando permanentemente la hegemonía y dibujando la figura de su otro. (MARTÍN-BARBERO, 2002, p.113-134)

Se a sociedade se encontra estratificada e, por consequência, a cultura, deve-se promover o diálogo entre todas as suas diferentes camadas a fim de que exista a real mobilidade social. É o que reflete Antonio Candido em seu ensaio “O Direito à Literatura”, ao expor que “o que há de grave numa sociedade como a brasileira é que ela mantém com a maior dureza a estratificação das possibilidades.” (CANDIDO, 1995, p.186)

Para Candido, a cultura literária é um bem que não pode ser negado a ninguém, a risco de cercear sua própria humanidade. Mas esse direito, de fato, se expande até o direito ao acesso a todos os níveis de cultura. Desse modo:

A distinção entre cultura popular e cultura erudita não deve servir para justificar e manter uma separação iníqua, como se do ponto de vista cultural a sociedade fosse dividida em esferas incomunicáveis, dando lugar a dois tipos incomunicáveis de fruidores. (CANDIDO, 1995, p. 191)

Negar o acesso às múltiplas formas de cultura pode ser considerado particularmente cruel quando se considera que a própria ideia de cultura, embora possa ser dividida em vários estratos, se origina sempre que um povo se organiza socialmente. O termo tem origens essencialmente agrárias, muito mais ligado ao popular do que ao erudito. A etimologia da palavra é bem documentada por Bosi:

Como adjetivo deverbal, *cultus* atribuía-se ao campo que já fora arroteado e plantado por gerações sucessivas de lavradores. *Cultus* traz em si não só a ação sempre reproposta de *colo*, o cultivar através dos séculos, mas principalmente a qualidade resultante desse trabalho já incorporada à terra que se lavrou. (BOSI, 1992, p.13)

O significado original de cultura carrega a ideia de repetição e de aprimoramento, de uma atividade na qual o homem, através das técnicas disponíveis no

seu contexto, altera esse contexto e com ele as suas possibilidades técnicas. Ao mesmo tempo em que a cultura existe na história, que a circunscreve, ela também é responsável pela formação dessa própria história. A fronteira incerta entre liberdade e determinismo, entre o que se é previamente e o que se cria posteriormente, a partir do que já existia, é a dialética fundamental da questão da cultura.

O ser humano produz cultura sob a influência da sua realidade, e sua produção cultural, em retorno, torna-se parte dessa realidade, com a qual não necessariamente concorda. Sumariza Raymond Willians, no seu panorama dos significados da expressão através da história ocidental traçado em *Cultura e Sociedade*:

Ou as artes são passivamente dependentes da realidade social, [...] ou as artes, como criadoras da consciência, determinam a realidade social, [...] ou, finalmente, as artes, embora dependentes em última instância, com tudo mais, da estrutura econômica verdadeira, operam em parte para refletir essa estrutura e sua conseqüente realidade, para ajudar ou *atrapalhar* o trabalho constante de mudá-la. (WILLIANS, 2011, p.299. Grifo do autor.)

A problemática que nasce a partir do ofuscamento da cultura literária e da sua substituição por uma cultura industrial e de massa diz respeito ao seu posicionamento quase nunca desfavorável à manutenção do sistema vigente. Esse ponto dialoga com a conhecida crítica dos estudiosos da escola de Frankfurt quanto à perda do cariz de verdade negativa da arte nas obras da indústria cultural.

O potencial para a formação crítica do leitor que a literatura carrega é um dos traços essenciais para que Antonio Candido a considere um direito inalienável, uma vez que a literatura “confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (CANDIDO, 1995, p.175). Se ela é substituída por uma forma de cultura cujo posicionamento é sempre favorável à manutenção do sistema vigente, apenas perdas existiriam nessa mudança.

A partir das ponderações de Martín-Barbero surge-nos, porém, a questão: não seriam as obras locais, hoje pertencentes à cultura de massa e fruto de uma sociedade dominada pela influência exterior, potencialmente críticas nas suas próprias existências dialéticas? Inseridas em um sistema que propaga a homogenização e o consumo, a originalidade das produções locais merece ser avaliada como objeto potencial de estudo.

Como já se afirmava em *De lo Medios y las Mediaciones* (MARTÍN-BARBERO, 1992), muito da cultura das classes populares expressa-se hoje através dos meios de difusão da cultura massificada, que ao mesmo tempo que a deforma e

instrumentaliza, permite que essa cultura anterior seja lembrada nos novos meios de comunicação. Atualmente, não se pode continuar a pensar as formas de cultura das últimas décadas como algo puramente exterior à cultura local, pois:

no sólo que la cultura masiva no ocupa una sola y la misma posición en el sistema de las clases sociales, sino que en el interior mismo de esa cultura coexisten productos heterogéneos, unos que corresponden a la lógica del arbitrario cultural dominante y otro a demandas simbólicas que vienen del espacio cultural dominado. (MARTÍN-BARBERO, 1991, p. 247- 249)

A negação da literatura é sem dúvida uma lacuna da formação cultural de qualquer ser humano, mas o acesso a todas as camadas de cultura, em todas as suas potencialidades interpretativas, também deve ser garantido. Dentre as obras de uma indústria cultural se encontram também trabalhos originários desse povo supostamente alienado. Mais do que discutir o destaque que elas recebem, um estudo das narrativas nacionais, como resultado de todo o contexto de modificação da centralidade dos objetos culturais já expostos, nos leva a propor que hoje estes novos objetos culturais sejam também estudados.

1.2 A Literatura E As Mídias do Último Século

O avanço nos meios de comunicação que se acentua desde a metade do último século altera todo o cenário do que era então conhecido como cultura a partir da criação e expansão de novas mídias – processos culturais que criam novos objetos discursivos, viabilizados por aparatos técnicos de velocidade e abrangência incrivelmente extensas, quando em comparação com a literatura. Assim, desde os princípios da radiodifusão até o momento atual da conexão em rede, as novas mídias revolucionam os meios de transmissão da cultura tanto pela forma quanto pelo alcance de suas obras. No primeiro caso, justificada pelas novas possibilidades comunicativas, no segundo, pelo poder de influência que os meios de comunicação massivos detêm.

Esther Hamburger (2011), pesquisadora dedicada à indústria cultural brasileira, reporta que ela está integrada à consciência nacional desde os seus primórdios, seja no formato impresso, no radiofônico ou audiovisual. Principalmente a partir da implementação da televisão no país, em 1950, essa cultura, em suas diversas manifestações se constitui de:

uma prática, um ritual, que indivíduos realizam em diversas localidades de um mesmo território, independentemente de se conhecerem pessoalmente ou estarem no mesmo espaço ao mesmo tempo. Indivíduos leitores compartilham o ato de ler o jornal e o respectivo repertório com outros que vivem nos limites de determinadas fronteiras geográficas, que assim se naturalizaram como fronteiras nacionais. (HAMBURGER, 2011, p.62)

Ainda a respeito de comunicação que veicula um discurso formador de identidades, Hamburguer aponta que também em outros países, como o Egito e a Índia, objetos de uma cultura de massa audiovisual assumiram papéis nacionalistas. Assim:

Nos Estados Unidos, o cinema – e só muito recentemente, a televisão – afirmou um senso de comunidade nacional que funcionou para o público interno e externo [...] como vitrine da emergente nação americana frente ao mundo ocidental dividido pelas guerras mundiais (HAMBURGER, 2011, p.63).

No Brasil, por sua vez, “a rádio Nacional, uma emissora estatal, cumpriu o papel de 'integração nacional' que, nos anos de governo militar, coube à televisão comercial desempenhar.” (HAMBURGER, 2011, p.63. Grifo da autora.)

A real dimensão do alcance da indústria audiovisual pode ser percebida a partir dos dados do censo dos domicílios fixos privados brasileiros do ano de 2016, divulgados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) no ano de 2018. Em 2016, existiam no Brasil 102.633 milhões de televisores, praticamente um aparelho para cada dois habitantes. Dos 69.3 milhões dos domicílios brasileiros, 67 milhões possuíam televisão, o que significa que em apenas 2.8% dos lares não havia pelo menos um televisor. Além disso, nos domicílios com TV, 1.9 milhões estavam conectados à TV paga.

Os números são expressivos, mas receio com relação à concorrência que literatura agora enfrenta, quando comparada às ofertas dos novos meios de transmissão de cultura, ignora a complexidade do fenômeno literário. A escrita literária tem também sua própria materialidade, e tem historicamente se desdobrado em novos formatos sempre em face às mudanças dos contextos em que se insere. Assim, por exemplo, a revolução midiática criada pelo avanço da imprensa e o acesso maior da população à alfabetização, teve sua parcela de responsabilidade na formação do romance de folhetim. De igual modo, a tendência estética realista dos documentários

cinematográficos no fim do século XIX não foi ignorada pela literatura (HAIDUKE, 2017).

Deve-se lembrar, portanto, que o condicionamento da forma do texto a questões que envolvem inclusive seus meios de transmissão e produção é reconhecido no âmbito dos estudos literários. A literatura nunca esteve realmente confinada à palavra impressa, e hoje ela se expande ainda mais. Paralelamente ao registro textual por escrito, ela pode ser encontrada em outros suportes, como meios digitais que emulam a experiência do livro – como os *ebooks* ou as páginas na *internet* com esse fim.

Pesquisadores como Evando Nascimento (2016), ao mesmo tempo que questionam a efetiva transgressão de limites das literaturas ditas expandidas, recordam desde logo uma heteronomia do literário que sempre existiu. Assim:

Desde sempre a literatura se viu outrada, para recorrer a um verbo intensivo do poeta Fernando Pessoa, pelo que não era ela. Inclusão e expansão, em movimentos de sístole e diástole, performam, assim, o ritmo binário dos estudos literários hoje, impedindo que a literatura (se ela ainda existe) se feche sobre si mesma a partir de valores estéticos ultrapassados. [...] A cultura, espaço-tempo onde atua o literário por excelência, é um lugar e uma temporalidade de tensões, de avanços, recuos, retardos e antecipações. (NASCIMENTO, 2016, p.9)

Ainda argumenta Nascimento, com pertinência, que “o porvir do literário, em suas múltiplas formas e temas, dependerá do modo como as novas gerações de leitores reprocessarão o legado, hibridizando-o cada vez mais” (NASCIMENTO, 2016, p.26). Hoje, a textualidade literária pode aproveitar-se de novos suportes que possibilitam mesmo que ela se torne multimodal. O consumo do texto através desses meios implica uma experiência de leitura diferente da hoje tomada como tradicional. Esse último tipo de leitura, por sua vez, nem sempre foi considerado o padrão e, ao longo de toda a história, as técnicas de produção do livro alteraram a sua recepção.

Dos pesquisadores pioneiros das novas mídias, Marshall McLuhan reflete sobre a relação particular dos artistas com os meios disponíveis para a transmissão das suas mensagens:

Os efeitos da tecnologia não ocorrem aos níveis das opiniões e dos conceitos; eles se manifestam nas relações entre os sentidos e nas estruturas da percepção, num passo firme e sem qualquer resistência. O artista sério é a única pessoa capaz de enfrentar impune a tecnologia, justamente porque ele é um perito nas mudanças da percepção. (MCLUHAN, 1969, p. 34)

Ao mesmo tempo, os novos caminhos que podem ser escolhidos pelo autor de literatura atual não são incontornáveis. Continua a existir a possibilidade de publicação nos meios tradicionais, como pode ser percebido a partir dos dados do mercado editorial. Tais resultados não deveriam ser surpreendentes, uma vez que não existe uma relação de concorrência e exclusão entre literatura e novas mídias.

A pesquisa de Produção e Vendas do Setor Editorial Brasileiro para o ano de 2017, encomendada pela Câmara Brasileira do Livro e pelo Sindicato Nacional de Editores de Livro, atesta a resiliência do formato do livro. Segundo a pesquisa, em 2017 foi observado decréscimo no número geral de publicações no país, mas esse número é impulsionado pela menor venda de livros em dois grupos, o dos livros didáticos, e o dos livros científicos, técnicos e profissionais. De fato, os dois outros setores do mercado, de livros religiosos e de literatura em geral, obtiveram crescimento no seu número de vendas.

A mudança nem sempre é recebida positivamente, e não faltariam exemplos de estudiosos de outras épocas preocupados com o fim da literatura – ou da arte, ou da cultura. Essa reação humana a novos paradigmas pode ser importante para o desenvolvimento daquilo que se revela no porvir, uma vez que tampouco as novas manifestações culturais se beneficiam ao tentar negar completamente as conquistas da cultura que lhe precede. O que se comprova aqui, ao menos quando se aceita o mercado como dado de análise, é a sobrevivência certa do livro em coexistência com a expansão de outros meios de comunicação.

Quando o tema em questão é a cultura de massa, há já espaço para perspectivas menos maniqueístas. Todorov, em suas últimas reflexões, observa os estratos culturais contemporâneos sem dicotomia, consideraram que não existem boas e más formas de cultura:

cava-se um abismo entre a literatura de massa, produção popular em conexão direta com a vida cotidiana de seus leitores, e a literatura de elite, lida pelos profissionais – críticos, professores e escritores – que se interessam somente pelas proezas técnicas de seus criadores. De um lado, o sucesso comercial; do outro, as qualidades puramente artísticas. Tudo se passa como se a incompatibilidade entre as duas fosse evidente por si só, a ponto de a acolhida favorável reservada a um livro por um grande número de leitores tornar-se o sinal de seu fracasso no plano da arte, o que provoca o desprezo ou o silêncio da crítica. (TODOROV, 2007, p.67)

As transformações da sociedade alteram também a literatura e, mais do que isso, a mudança social muda a própria definição do que é uma obra literária, uma vez que “literatura não nasce no vazio, mas no centro de um conjunto de discursos vivos, compartilhando com eles numerosas características; [...] ao longo da história, suas fronteiras foram inconstantes” (TODOROV, 2007, p.22). A atração por obras nos limites dessas fronteiras, como propõe o professor, não trabalhariam em detrimento da literatura, mas a seu favor.

No que diz respeito à adaptação de obras da literatura para o cinema e para a televisão, também é comum a crença de que estas funcionem como eventuais substitutas à leitura do seu livro fonte. Esse receio, contudo, merece ser relativizado. Tânia Pellegrini, no final de década de 1990, no ensaio “A literatura e o leitor em tempos de mídia e mercado”, ao comentar sobre o êxito na montagem de obras literárias para a televisão, destaca que o intercâmbio entre o meio literário e audiovisual:

se não ajuda a despertar uma sensibilidade propriamente literária, é eficiente estratégia de estímulo ao consumo do livro, da peça, 'bens culturais' equivalentes aos inúmeros produtos vendidos nos intervalos comerciais da televisão ou do rádio. O importante é que um desperta o interesse pelo outro e, nessa troca de códigos, o leitor/espectador vai formando um tipo de percepção muito mais ligado à imagem, mais imediata (num período em que a televisão aumenta seu poder), que à palavra escrita. (PELLEGRINI, 1997).

Se parece não haver risco da literatura deixar de existir, seu destaque dentro do panorama da cultura tem de fato sido perdido, como já foi comentado. A maior oferta de obras, ou objetos simbólicos, da indústria cultural, cria uma inevitável concorrência de material que o público pode consumir. Uma vez que não se pode estar atento a tudo o que hoje se produz na cultura, há a necessidade de seleção. Sobre a real possibilidade de escolha do que se consome reside uma das principais críticas a esse novo modelo de disseminação da cultura.

Arauto da perspectiva da falta de valor estético das obras da indústria cultural, mesmo Adorno reconhecia potencial para a libertação humana da barbárie permitido pelo avanço técnico da comunicação. O filósofo inicialmente depositava certa esperança no poder educativo da televisão, conforme se percebe no ensaio “Educação após Auschwitz” (1966) – que primeiro veio à público em uma transmissão de rádio. É

apenas quando passa a se reconhecer que a indústria cultural opera formas de dominação já conhecidas através de meios diferentes que seu grupo a rechaça.

O sociólogo Hauke Brunkhorst (2008), no ensaio “A Teoria Crítica e a análise da sociedade contemporânea de massa”, retoma a questão e o modo como ela se configurava para a escola de Frankfurt:

o progresso social democrático permanece como *a pressuposição indispensável* de toda tentativa crítica da cultura no ciclo de Horkheimer [...] A partir da perspectiva do acontecimento histórico, o *potencial para a liberdade e para a solidariedade*, que se desenvolve com a disseminação ilimitada de meios sempre mais novos de comunicação, é acompanhada pela sombra de um não menos considerável *potencial para a repressão e para a manipulação*. (BRUNKHORST in RUSH, 2008, p.302 – 303. Grifo do autor.)

Nessa análise, a liberdade que a indústria cultural oferece seria ilusória, uma vez que não haveria a possibilidade do público escolher nada que dela diferisse. Posição similar a dele têm o estudioso brasileiro de cinema Ismail Xavier (2008), ao explicar que essa indústria tem seu funcionamento a partir do excesso da mensagem, que impossibilitaria a fuga do espectador. Destaca:

a situação atual privilegia um senso de controle pela via da saturação e não pela ocultação das imagens. O “complexo-exibicionário”, pelo qual os poderes sociais oferecerem em espetáculo um mundo construído à sua imagem, é um dispositivo eficiente de doação-administração de pontos de vista (quando sou um suposto sujeito a olhar mas cumpro um programa que não escolhi). (XAVIER, 2008, p.180. Grifo do autor.)

Esse complexo exibicionário é analisado por Esther Hamburger, no ensaio “Diluindo fronteiras: as televisões e as novelas no cotidiano”, que se foca no maior produto audiovisual nacional. Para a pesquisadora, a imensa adesão à telenovela cria uma espécie de espaço público entre as diferentes camadas da população. Mais do que isso, a televisão “dissemina a propaganda e orienta o consumo que inspira a formação de identidades” (HAMBURGER, 1998, p.442), aproximando identidade de mercadoria.

A própria ideia de identidade, uma vez que “o controle de formação e dos repertórios disponíveis mudou de mãos, deixou de ser monopólio dos intelectuais, políticos e governantes titulares dos postos de comando nas diversas instituições estatais” (*ibidem*), passando ao comando das grandes empresas, é então dominada por interesses de mercado. Como consequência, a formação cultural da nação torna-se

também industrializada.

Enquanto a segregação social, econômica e cultural segmenta e divide a sociedade brasileira, a televisão acena a possibilidade de conexão, mas essa é em grande parte virtual. O maior acesso aos meios de comunicação não pressupõe diretamente o progresso democrático. Há de se questionar, é claro, quem comunica o que e a quem. Por outro lado, descartar a possibilidade de acesso às comunicações, como podia e ainda pode ser observado em certas regiões, constitui um regresso na disposição social, reincidindo em formas de exclusão ainda mais antigas.

Brunkhorst, no ensaio já citado, reconstrói tal dialogismo, e adiciona ainda outro pormenor na crítica à cultura de massa. Impedindo qualquer desvio ou resistência, “a tendência dominante do capitalismo tardio é em direção a um sistema de identidade que assimila tudo o que ainda não é assimilado” (BRUNKHORST in RUSH, 2008, p.308). O sociólogo resalta um problema crucial da indústria cultural, não a sua abrangência, mas sua capacidade para desdiferenciar culturas.

Nesse sentido, quando se reflete em paralelo à literatura, embora seja sabida a influência dos estilos em voga em diferentes países dentro das literaturas nacionais, por exemplo, o imperialismo dessa influência em geral não ofuscava a produção local ou a tentativa de manutenção do já explicado caráter nacional.

Novamente procurando a contextualização da influência dessa nova cultura globalizada no Brasil, a professora e pesquisadora Tânia Pellegrini (1999) reitera alguns temas já aqui discutidos, como a própria ligação da literatura com o mercado da cultura, que remonta ao folhetim europeu do século XIX, e mesmo às relações de mecenato do século XVI, se analisadas pela lógica da troca de bens. Pellegrini conclui que a novidade na aproximação de cultura e mercado no Brasil, atualmente:

é a amplitude desse jogo que, ultrapassando qualquer fronteira espacial ou temporal, via satélite, tenta efetuar um consciente e inelutável nivelamento da produção e do consumo de bens culturais, processo muito semelhante ao ocorrido décadas atrás nos países do Primeiro Mundo, especialmente os Estados Unidos. Temos, então, definitivamente instalada, a indústria cultural brasileira. (PELLEGRINI, 1999, p.187)

O que se observa hoje no contexto da indústria cultural, dentro e fora do país, seria a homogeneização. Seu caráter não seria propulsor de uma igualdade positiva, mas de uma pretensa equalização que, ofuscando as diferenças de poder e estimulando o

consumo de um só discurso, ainda que apresentado de maneiras diferentes, coibiria também impulsos revolucionários.

Sobre a televisão, Martín-Barbero reflete, como Ismail Xavier, que é exatamente através da exibição excessiva que ela efetua sua dominação. Sob sua perspectiva, entretanto, a exibição do diferente o desloca a tal extremo da cultura daquele que o assiste que novamente se reforça o etnocentrismo propagado pela própria indústria cultural. Desse modo:

Al enchufar el espectáculo en la cotidianidad el modelo hegemónico de televisión imbrica en su modo mismo de operación un paradójico dispositivo de control de las diferencias: de acercamiento o familiarización que, explotando los parecidos superficiales, acaba convenciéndonos de que si nos acercamos lo suficiente hasta los más "lejanos", los más distanciados en el espacio o en el tiempo, se nos parecen mucho; y de alejamiento o exotización que convierte lo otro en lo radical y absolutamente extraño, sin relación alguna con nosotros, sin sentido en nuestro mundo. Por ambos caminos lo que se impide es que lo diferente nos rete, nos cuestione minando el mito mismo del desarrollo; el de que existe un único modelo de sociedad compatible con el progreso y por tanto con futuro. (MARTÍN-BARBERO, 1991, p.196)

Ainda assim Martín-Barbero, como já foi exposto, reforça que não se deve tomar a alienação cultural como inevitável. Outro modo de se reconhecer a atual configuração da cultura é através de processos como o de hibridização. As novas mídias, atenuando a distância entre local e global, rompem também com outras oposições, como entre a baixa e a alta cultura, entre o tradicional e o moderno.

O antropólogo argentino García Canclini (2013) afirma ainda que esse fenômeno aponta para a necessidade das humanidades prestarem-se a um estudo mais horizontalizado da cultura, em que a interdisciplinariedade tenha destaque. Essa proposta deve ser tomada como reflexo de uma penetração do global no local que não produziria o isolamento da cultura com menos poder de mercado, mas sim abriria espaço para a criação de locais culturais intermediários. Descortina-se, então, a possibilidade de interação e enriquecimento de ambas as partes.

As culturas populares também seriam capazes de se apropriarem dos mecanismos da indústria cultural implementados exatamente para seu controle, renovando-se em heterogeneidade. As culturas nacionais estariam assim em locais

diferentes dos museus ou, no caso, dos livros – porém ainda bem longe de estarem extintas. Podem ser encontradas, em maior ou menor grau, em tudo o que localmente ainda se produz, estando apenas reestruturadas em adequação aos novos meios em que se inserem.

É claro, também essa perspectiva deve ser adotada com cautela, uma vez que depende da possibilidade não só de produção, mas de poder de divulgação e sobrevivência dos produtos culturais locais em concorrência com os externos que, muitas vezes, são mais apelativos. Desse modo, Canclini ressalva que os circuitos de produção local são “cada vez mais condicionados por uma hibridização heterônoma, coercitiva, que concentra as iniciativas combinatórias em poucas sedes de transnacionais de geração de mensagens e bens.” (CANCLINI, 2013, p.XXXVII. Grifo do autor.)

A reflexão de Canclini recorda uma das teses do cineasta Glauber Rocha em seu manifesto “A Estética da Fome”, também grafado como “Eztetyka da fome”, de 1965. No texto, proferido na Resenha do Cinema Latino Americano e depois publicado na *Revista Civilização Brasileira*, Rocha afirma que para que as culturas do “Terceiro Mundo” sejam ouvidas pela “cultura civilizada”, é necessário que esta primeiramente queira as ouvir. A realidade local, com todas as suas misérias, não poderia ser efetivamente comunicada para o colonizador, uma vez que para esses objetos culturais conquistarem voz, devem ser descaracterizados para se tornarem palatáveis. Assim, o estrangeiro apenas saborearia pelas obras uma ideia de primitivismo que, como Martin-Barbero propõe, não o aproxima de fato da experiência latino-americana.

O produtor de cultura local, que procura que sua obra tenha alcance fora do país, se força a uma universalização de suas experiências que é frustrada, uma vez que fingida para a leitura alheia. Arelada ao problema da colonização cultural está ainda a questão da dependência econômica. Se a economia dos países que procuram produzir formas de arte industriais não é livre, lhe possibilitando tanto a sua produção quanto a sua distribuição, o desenvolvimento dessas artes também não o será – trajetória que pode ser observada no caso da animação brasileira.

Apesar dessa realidade de dominação de uma voz ativa externa no interior do país, no início do século o geógrafo brasileiro Milton Santos já entrevia a possibilidade da retomada da voz das camadas populares exatamente como resultado dos processos

globalizantes. Para ele, a classe privilegiada que detém o poder sobre a comunicação massiva dentro da nação colonizada seria a população alienada a partir do momento em que produz e tenta vender modelos que, por sua vez, lhes foram vendidos por terceiros. As camadas populares, por outro lado, sob maior influência de sua própria cultura, realçada a partir do contraste com os ideais da cultura de massa, poderiam se apropriar das mesmas ferramentas de difusão da cultura dominante para suas manifestações, produzindo o que Santos chama de formas mistas sincréticas.

Em um período em que o poder da população sobre as novas mídias ainda era menor do que hoje, Milton Santos apontava que, juntamente ao processo de massificação da cultura:

há também – e felizmente – a possibilidade, cada vez mais freqüente, de uma revanche da cultura popular sobre a cultura de massa, quando, por exemplo, ela se difunde mediante o uso dos instrumentos que na origem são próprios da cultura de massas. Nesse caso, a cultura popular exerce sua qualidade de discurso dos “de baixo”, pondo em relevo o cotidiano dos pobres, das minorias, dos excluídos, por meio da exaltação da vida de todos os dias. Se aqui os instrumentos da cultura de massa são reutilizados, o conteúdo não é, todavia, “global”, nem a incitação primeira é o chamado mercado global, já que sua base se encontra no território e na cultura local e herdada. Tais expressões da cultura popular são tanto mais fortes e capazes de difusão quanto reveladoras daquilo que poderíamos chamar de regionalismos universalistas, forma de expressão que associa a espontaneidade própria à ingenuidade popular à busca de um discurso universal [...] (SANTOS, 2002, p.144. Grifo do autor.)

A realidade de tal “revanche da cultura popular” pode ser confirmada referindo-se aos dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual para o ano de 2017. Nesse ano, a ANCINE emitiu certificado de produto brasileiros a 3.425 obras, número similar ao dos anos anteriores que, desde 2013, se encontram na faixa dos 3 mil. Além disso, o público total do cinema nacional no período da pesquisa foi de 17.358.513 pessoas, que assistiram a 160 lançamentos nacionais, 34,56% de um total de 463 filmes lançados.

Mais recentes, os resultados mensais da TV paga, encomendados pela mesma instituição, reafirmam um cenário positivo para a produção nacional. Os crescentes números da produção nacional nos canais por assinatura têm relação direta com medidas legislativas voltadas ao audiovisual que abrangem desde o financiamento de novas obras quanto o estabelecimento de determinada porcentagem de programação brasileira nesses meios. Desse modo, apenas nos quatro primeiros meses de 2018, já foram

veiculados na TV paga nacional um total de 1.763 títulos brasileiros. Ainda mais relevante, esse número é em maior parte preenchido por obras independentes. Hoje, a produção independente brasileira na TV paga ocupa 13,80% de toda a programação. Esse contexto é similar quando se analisa especificamente a animação nacional, conforme se observará.

No cenário atual da cultura massificada no Brasil, pode ser entrevisto um desenvolvimento favorável em prol da autonomia dos novos objetos culturais nacionais que compartilham espaço com a literatura. Novos espaços culturais, mundialmente conectados, visibilizam a diversidade de culturas antes ignoradas, acessíveis tanto à cultura dominante quanto a outras culturas menores, por intermédio dela. Mesmo que parte da subjetividade local modifique-se no processo de transmissão, ela se torna mais amplamente visível do que jamais foi.

2 DO DISCURSO AUDIOVISUAL E ANIMADO

2.1 Relações Entre Literatura E Filme

Assim como as diferentes camadas da cultura não são tão bem delimitadas, fluindo em diálogo, os novos processos comunicativos que tiveram seu desenvolvimento no último século também mantêm relações de diálogo entre si. De nosso interesse, pode ser vista com clareza a relação entre a literatura, que carrega consigo a égide da alta cultura por conta de seu papel histórico nacionalista recente, e o audiovisual, muitas vezes interpretado levemente por conta de seu protagonismo na cultura de massa no fim do século XX.

Desde o surgimento do filme enquanto objeto cultural de destaque, sua proximidade com as obras literárias é reconhecido. Já nos anos 1940, o cineasta Sergei Eisenstein afirmava que a estética do filme americano se formou a partir de Charles Dickens e do romance vitoriano. Em 1951 o historiador da arte Arnold Hauser publica *História Social da Arte e da Literatura*, no qual dedica seu último capítulo para “A era do cinema”, sem necessidade de explicar as justificativas para a sua inclusão.

Em verdade, na reflexão de Hauser, a ascensão dos novos objetos mediados é um inevitável desdobramento de mudança dos paradigmas de percepção da realidade que acompanha a modernidade e sua sequência, conforme também observado em outras artes e nas considerações já aqui elencadas. Segundo o pensador, a simultaneidade da consciência, encontrada nas belas-artes em exemplos como a pintura cubista e a literatura moderna, poderia ser observada na própria técnica que permite a produção cinematográfica. Pelo binômio do som e da imagem, do tempo e do espaço na narração, o filme conseguiria traçar dimensões temporais e espaciais quase simultâneas a partir da alternância de planos, assumindo através da técnica a nova percepção da realidade.

Ao aproximar os mais diversos tempos dos espaços, acaba-se por espacializar a própria temporalidade, que não é verbalizada. Para Hauser (p.970, 2003), assim, esses motivos demonstram como o audiovisual estaria em concordância com toda a consciência de época de seu surgimento, consolidando-o como o objeto mais evidente do cenário da cultura contemporânea – processo que já dura mais de meio século.

Gerard Genette fornece um exemplo do reconhecimento dessa relação no âmbito dos estudos literários. Em seu livro *Discurso da Narrativa* (1979), o autor dá destaque

para a definição do ato de narrar elaborada pelo teórico do cinema Christian Metz, exposta por sua vez em *Essais sur la Signification au Cinéma* (1968). Ainda Christian Metz – que trabalha de maneira interdisciplinar, tendo inspiração de Saussure no desenvolvimento da sua pesquisa – revela o diálogo sempre presente entre as letras e o cinema ao ressaltar a relação entre as duas artes, para ele inseparáveis.

O pensamento de Metz é explicado pela pesquisadora inglesa Kamilla Elliot (2009), em *Rethinking the Novel/Film Debate*, no qual chega a afirmar que o filme é descendente muito mais direto das grandes narrativas do que as formas literárias contemporâneas. Assim, parece unânime o modo como a narrativa se estabelece enquanto elemento comum entre as duas mídias.

O filme clássico tomou para si o lugar antes ocupado pelo romance do século XIX, que por sua vez originou-se a partir da épica. O filme, segundo Elliot:

fills the same social function, a function which the twentieth-century novel, less and less diegetic and representational, tends partly to abandon. [...] This aesthetic history place film in the literary family tree, giving the nineteenth-century novel filmic as well as literary progeny. (ELLIOT, 2009, p.3)

Observa-se que a descrição se assemelha ao que hoje ainda se presencia no entrave entre a literatura e as novas narrativas, que têm por suporte tecnologias de comunicação – em todo seu processo – mais recentes. Enquanto a literatura contemporânea explora novas formas de representação em um suporte comunicativo não muito diferente do que antes possuía, o audiovisual, por sua vez, a partir de uma linguagem relativamente nova, cumpre com um discurso representativo mais clássico ao se assemelhar estruturalmente a narrativas de tradição ligada ao enredo e ao texto literário.

Antes mesmo de se estabelecer a relação da literatura com uma imagem móvel como a do cinema, e eventualmente com a da televisão, já se observavam as possibilidades de sua interseção com as imagens estáticas a partir da fotografia. A preocupação quanto à perda do valor da arte com a possibilidade de mecanização dos processos de reprodução das imagens e a reprodutibilidade técnica são conhecidas, com destaque para as reflexões de Walter Benjamin, que traz à tona o valor do objeto a despeito das suas novas circunstâncias de produção.

Com o avançar do cinema como meio de comunicação e entretenimento, seus produtores observaram o potencial em se recuperar, de maneira ainda mais direta, as narrativas literárias na nova mídia. Essa estratégia é utilizada inclusive com o fim de expandir as possibilidades de público – e de mercado – do filme, desviando-o das críticas que a nova mídia sofria ao associá-la a uma manifestação cultural respeitada como a literatura.

Conforme relata Timothy Corrigan (2007) no artigo “Literature on screen, a history: in the gap”, parte de *The Cambridge Companion to Literature on Screen*:

By 1903 movies are establishing themselves as an entertainment industry moving definitively out of their vaudevillian heritage towards the promise of the higher cultural position associated with theater and literature [...] the movies begin to adapt literary subjects to suggest and promote a kind of cultural uplift that would presumably curb many of the social and moral suspicions about their power over children, women, and the putatively uneducated. (CORRIGAN, 2007, p.34)

Como consequência dessa tentativa de mudança dos paradigmas associados ao cinema que emergia, constituíram-se com mais força nesse momento também os trabalhos adaptativos. Estão em questão a partir de então não só as semelhanças internas entre os dois tipos de estruturas narrativas, mas também, e principalmente, um fator exterior ao texto fílmico: a maior facilidade de venda e de consumo oferecida pelas histórias já conhecidas a partir do material literário.

A própria semelhança interna das estruturas das narrativas fílmicas que adotam então a adaptação do enredo do romance tradicional é conscientemente reforçada por aqueles envolvidos na produção fílmica, aproximando-as ainda mais. Corrigan complementa:

the widespread shift to classical narrative structures after 1910 describes a crucial turn in the cultural alignment of the movies, whereby the movie’s choice of and increasing reliance on narrative literature results in the standardization of so-called classical film narrative. (CORRIGAN, 2007, p.34)

A assimilação e ressignificação das estruturas narrativas do século XIX pela linguagem do filme têm até hoje implicações no que se define como cinema. A adoção de um modelo narrativo romanesco expandiu o público cinematográfico, resultando na consolidação do modelo fílmico – e audiovisual narrativo, de modo geral – conhecido

atualmente. Esse projeto foi reforçado, afinal, “longer, more artistically ambitious movies will expand audience demographics and the larger box office receipts by offering more lavish movies to an audience base that now extends into the middle and upper classes.” (CORRIGAN, 2007, p.34-35).

A similaridade intrínseca entre as estruturas narrativas em prosa e cinematográfica, no que diz respeito ao tempo e a ação, será também responsável pelo afastamento do cinema do drama e, principalmente, da poesia. A singularidade da linguagem filmica não é completamente esquecida, entretanto. O específico do audiovisual sempre esteve em discussão por produtores independentes e do cinema alternativo e, no meio acadêmico, a existência de uma linguagem própria da forma cinematográfica, a ser estudada de maneira aprofundada e desvinculada da literatura, é usada como justificativa para criação de disciplinas dedicadas aos estudos de cinema nas universidades norte-americanas e inglesas na década de 1960.

Essa perspectiva, contudo, não deixa de ressaltar a proximidade entre as duas mídias. Uma vez que tanto seus processos produtivos quanto seus objetos finais têm semelhanças, nessa época, as recém-formadas disciplinas de cinema nas universidades estrangeiras são frequentemente incluídas em departamentos de estudos de língua inglesa. De igual modo, modelos de estudos da linguagem literária são adotados para a análise da linguagem filmica. Ainda hoje assume-se bastante essa prática, que abraça a interdisciplinariedade, embora com o risco de ignorar o que há de próprio em cada uma das linguagens.

Ao fim, ainda que o filme tenha historicamente se desenvolvido ao lado da literatura, cabe a cada um suas características particulares. Mesmo no processo de adaptação, que mais explicitamente une os dois tipos de texto, noções antes em pauta, como fidelidade de reprodução, já se tornaram obsoletas. É geral o consenso de que se transcrever um texto verbal em imagens, de maneira absolutamente literal, é uma tarefa impossível. As duas obras, aquela que é adaptada e aquela que adapta, não deixam de ter existência autônoma e características próprias que resultam de fatores tanto internos quanto externos a seus textos.

Conforme Corrigan também faz lembrar, deve-se levar em conta as condições de produção e recepção de cada uma das mídias – afinal, nela se inclui todo o processo comunicativo –, e como elas influenciam a obra final, uma vez que:

mediating the grounds between specificity and fidelity, moreover, are the different industrial and commercial structures that reinforce the textual differences dividing a literary work and its filmic adaptation, such as the technologies of production (print versus moving images, for instance) and the mechanisms of reception (reading versus viewing). (CORRIGAN, 2007, p.31)

Sobre a experiência daquele que assiste a um filme adaptado de uma obra literária, o professor Brian Mcfarlane propõe uma leitura igualmente abrangente. O modo como respondemos a um filme – ou a qualquer outro texto, diga-se –, é resultado de um conjunto de outros textos a ele associados. Quando se trata da adaptação, isso indica que ela pode produzir relações intertextuais com outros textos que não o texto fonte. Desse modo, na leitura do filme adaptado:

We need to have in mind, for instance, the parameters of cinematic practice at the time of the film's production, the proclivities of the film's director and writer, the auras that attach to the film's stars. [...] the anterior novel or play or poem is only one element of the film's intertextuality, an element of varying importance to viewers depending on how well or little they know or care about the precursor text. (MCFARLANE, 2007, p.26-27)

Além das questões contextuais de produção e recepção, como já comentado, o próprio meio comunicativo diferencia o modo como se configuram as mensagens no livro e no filme. Se, no caso do texto literário, a palavra pode ser interpretada como sua unidade mínima de representação, quando se trata de audiovisual, sua menor forma é a imagem e, eventualmente, o som.

Os principais temas na discussão a respeito da epistemologia da palavra foram descortinados a partir do binômio da natureza de signo, cujo conteúdo significado é representado por uma forma significativa arbitrária, mas tacitamente contratual, entre aqueles que compartilham do mesmo sistema linguístico no qual a palavra se insere. O funcionamento da imagem na comunicação é bastante diverso. A imagem fílmica, representando outro conceito que não a si, não tem uma relação arbitrária com aquilo que representa.

A crença de que as imagens móveis configurariam a mais fiel forma de se capturar o real, ainda mais quando acompanhadas de som, foi o que esteve por trás de muito da filosofia do cinema documentário no século passado. Essa propriedade foi

também responsável pelo utópico e já superado ideal de que a câmera capturava de tal forma a realidade na foto que tornaria a pintura obsoleta. Deve-se destacar que o mesmo contexto de alarme por parte dos estudos literários ocorreu no surgimento do cinema, que levou ao já comentado presságio do fim da literatura.

A despeito do ideal da representatividade plena da imagem, Ismail Xavier (2008) conceitua esta como algo que “distingue e estabelece um tipo de experiência visual que não é a experiência de um objeto ou pessoa real” (p.17). Há sempre uma relação indireta quando se trabalha com um conceito que será transmitido a partir de uma mensagem, seja qual for sua dimensão.

Ainda mais distante da experiência direta da realidade é a imagem que não é instantaneamente capturada, como o desenho. Também Xavier pondera:

Uma pintura não é, fundamentalmente, algo semelhante ou a imagem de um cavalo; ela é algo semelhante a um conceito mental, o qual pode parecer um cavalo ou pode, como no caso da pintura abstrata, não carregar nenhuma relação visível com o objeto real. (XAVIER, 2008, p.17)

No âmbito do audiovisual, a animação merece destaque dentro dessa perspectiva. A ser mais trabalhada à frente, essa modalidade de filme é ainda mais livre no seu potencial representativo. Não por isso se deve pensar, entretanto, que os filmes cujas imagens são capturadas da realidade não são montados. A própria denominação da mesa de montagem, ferramenta que permite a manipulação da sequência das imagens fílmicas, isso explicita.

O processo de montagem reaproxima novamente o autor de literatura do de filmes. Esse modo de trabalhar sobre o filme, unido à já subjetiva e não-arbitrária captura das imagens, garante ao cineasta o potencial para manipular a representação, tendo como fim um efeito no público. Ismail Xavier também trabalha a comparação entre os estilos de autoria nos dois tipos de obra:

O escritor expressa sua visão de mundo selecionando e combinando palavras num certo estilo; o cineasta, realizando as mesmas operações com imagens. O estilo define-se pela maneira como ele trabalha o material plástico do cinema, conferindo unidade aos planos separados e agindo de modo claro sobre a consciência do espectador: emocionalmente, pelo ritmo controlado das imagens e pela pulsação dos próprios episódios mostrados; ideologicamente, pela força conotativa de seus enquadramentos e pelo poder de inferência contido na sua montagem. (XAVIER, 2008, p.53-54)

Para além dos processos de escrita e montagem, outras características são compartilhadas entre a literatura e o filme. Estruturalmente, ambos, quando organizados em tipologias narrativas, se condicionam às mesmas ordens do espaço e o do tempo, assim como de ação e de personagens. Embora suas modalidades de narração difiram, a narrativa aproxima os dois tipos de obras.

Pode ser dito que existem, assim, dois pontos principais que afastariam literatura e filme em suas estruturas. Quando se trata do audiovisual, o tempo é construído através da sequencialidade dos fatos, no livro, através da sequência das palavras. Somado a esse fator, permanece o distanciamento entre a imagem diretamente reproduzida da realidade, mesmo que essa imagem não seja efetivamente uma captura do real, e a natureza completamente arbitrária do signo linguístico. Afirma Ismail Xavier que:

Em ambos os casos trata-se da representação dos fatos construída através de um processo de decomposição e síntese dos seus elementos componentes. Em ambos afirma-se a presença da seleção do narrador, que estabelece suas escolhas de acordo com determinados critérios. O fato de um ser realizado através da mobilização de material linguístico e de outro ser concretizado em um tipo específico de imagem introduz todas as diferenças que separam a literatura do cinema. Diferenças que, em geral, são associadas ao suposto contraste entre o "realismo" da imagem e a flagrante convencionalidade da palavra escrita. (XAVIER, 2008, p.33. Grifo do autor.)

Reconhecer a diferença intrínseca entre as duas formas narrativas em questão é extremamente importante para que haja o recuo nos juízos de valor negativos sobre experiência de leitura do audiovisual. A crença de que o texto fílmico demandaria menos do seu leitor do que o texto literário deveria já estar ultrapassada, e ignora a complexidade que também forma todo o seu sistema semiótico. Assim como ocorre com relação à literatura, a profundidade de leitura será resultado da demanda específica de cada obra e do interesse particular dos leitores.

Reforça-se a argumentação de que a existência desses textos em uma nova mídia, que opera de modo diverso da literatura, não implica sua inferioridade. Expondo brevemente a complexidade envolvida na apreciação do audiovisual, McFarlane elenca que o filme que pretende qualquer impacto mais sério no seu espectador, requer necessariamente atenção para:

the intricate interaction of mise-en-scène (what is visibly there in the frame at any given moment), the editing (how one shot of a film is joined-to/separated-from the next) and sound (diegetic or non-diegetic, musical or otherwise). Each of these three categories of film's narrational arsenal has numerous subdivisions, and a full response to the film will ask the viewer, at various levels of consciousness, to take them all into account, sometimes separately, more often in concert. (MCFARLANE, 2007, p.16)

Explicitamente sobre a relação entre o cinema e a literatura, especificamente, o mesmo autor afirma:

There are two utterly different semiotic systems at issue here, and I want to claim that there is at least as much at stake in the informed response to the codes at work in film, both cinema-specific and extra-cinematic codes, as there is in the acts of visualization and comprehension enjoined on the reader. (*ibidem*)

Na sua explicação do sistema de linguagem do filme, MacFarlane recupera a dicotomia entre o significado mediado pelo significante da literatura em contraste com a relação mais direta que o filme estabelece entre realidade e imagem. O seu entendimento exige a interpretação de um código que é múltiplo. Desse modo, para responder corretamente aos estímulos do filme:

viewers must take cognizance of linguistic codes (including, for instance, the accents and tones of voice employed by actors, which will enable them to reach conclusions relating to, say, class, ethnicity, and temperament), to nonlinguistic codes (in matters of musical and other sound effects), to visual codes (we don't merely look; we see and interpret what we see), and to cultural codes that have to do with, say, costume and décor. [...] These all signify differently; they are not just haphazardly chosen and they are all part of the complex business of film narration. (MCFARLANE, 2007, p.20)

Também na perspectiva de McFarlane, o espaço entre as formas de representação literária e cinematográfica não seria tão grande quando se prega, uma vez que, em ambas, há a participação ativa do consumidor na criação do mundo representado. Ao fim, sejam os signo palavras na página ou estímulos visuais e auditivos organizados na tela, a presença do esforço interpretativo do leitor é sempre essencial na conceptualização da mensagem, independentemente do seu processo de produção.

2.2 Animação E Seu Histórico No Brasil

Das modalidades audiovisuais, ainda mais do que o filme tradicional, a animação exige alto nível de conceptualização e criatividade do leitor. Conforme relata a animadora e acadêmica portuguesa Marina Estela Graça em sua obra *Entre o Olhar e o Gesto – Elementos para uma poética da imagem animada* (2006), até o momento inexistia uma grande teoria que oriente o estudo da animação em particular dentro do grande panorama dos estudos audiovisuais. Algumas considerações, contudo, podem ser feitas para determinar em parte suas especificidades.

Enquanto a sequência de imagens fotografadas e justapostas através da câmera recria o movimento no filme *live action*, na animação sequências com mais de 12 imagens manipuladas individualmente criam a ilusão de movimentos no desenho. Nascida das histórias em quadrinhos e do cinema – a primeira forma narrativa hoje já incluída na área de estudos do texto literário – a animação dependeu igualmente de ambas. Essa relação justifica-se, uma vez que “estruturalmente, o desenho animado é o quadrinho dinamizado por meios mecânicos [...] no entanto, o desenvolvimento do cinema [...] proporcionou um meio verdadeiramente prático para mover os desenhos.” (MORENO, 1978, p.29)

O animador brasileiro Antonio Moreno recolhe uma das primeiras definições de animação em seu livro, encomendado pela Embrafilme e publicado em 1978, *A Experiência Brasileira no Cinema de Animação*. Resgatando o primeiro boletim da Association Internationale du Film d'Animation (SIFA), publicado em 1961, cita o animador brasileiro que, define-se por cinema de animação:

toda criação cinematográfica realizada imagem por imagem. Difere do cinema de tomada direta pelo fato de proceder de uma análise mecânica, por meio da fotografia, de fatos semelhantes àqueles que serão reconstituídos na tela, enquanto o cinema de animação cria os fatos por outros meios além do registro automático. Num filme de animação, os fatos têm lugar, pela primeira vez, na tela. (MORENO, 1978. p.8)

Atualmente muitas técnicas abarcam os filmes animados, desde a animação tradicional à lápis, a animação em 3D por computador, ou o *stop motion*, feita com objetos reais manipulados quadro a quadro. Em qualquer um dos casos, ainda é

relevante a definição do boletim. Marina Estela Graça ressalta a questão da intervenção autoral no discurso animado, uma vez que, na animação:

Todos os modos de fabrico e codificação de um imagem integram obrigatoriamente procedimentos de seleção, ênfase e exclusão de porções do real que lhe serve de referente. Uma das condições prévias à representação gráfica é saber que, porquanto fiel à realidade, proporcionada e precisada nos pormenores, particularizada em cada uma de suas partes, aquela procede sempre de uma interpretação sendo, por isso e também, uma tentativa de explicação da própria realidade. (GRAÇA, 2006, p.54)

Esteticamente, a animação se libertou da necessidade de reprodução do real de maneira realista no desenho. Desde a década de 1940, estabeleceu-se que:

a adoção de um modelo único de animação, que buscava verossimilhança com representantes imediatos no “mundo real”, fora da animação, pode ser entendida como um fator limitador de exploração de suas potencialidades criativas, estéticas e de linguagem. [...] a animação não deve obrigatoriamente observar as mesmas regras de um universo que lhe é exterior, ficando assim livre para explorar novos e infinitos estilos que incluam representações mais estilizadas. (NESTERIUK, p.50, 2011)

A animação assume assim a sua existência enquanto forma de representação, e não de reprodução. Em sua complexidade, não se pode deixar de observá-la como manifestação cultural que somente existe porque teve origem nas outras artes que a precederam, como a pintura e a literatura.

Arnold Hauser (2003) recorda que colocar em questão a própria natureza de representação, que viola o real ao lhe transformar em discurso, duvidando do valor da expressão mediada, são características pós-impressionistas e dadaístas, respectivamente. Em consonância com essa afirmação, a forma de produção do desenho animado descrita por Graça e Nesteriuk, que torna o autor extremamente autônomo com relação ao mundo exterior no seu fazer, abarcaria de igual modo toda essa problemática.

A relação indireta que há entre imagem pictórica e realidade, que a aproximava da literatura, transita agora na animação para um meio narrativo que se configura na dimensão temporal, tornando texto literário e animado igualmente afins. Os dois tipos de obras, que também manifestam representações da identidade nacional, poderiam

assim ser estudados em paralelo, e a necessidade demonstrada de se refletir criticamente os discursos narrativos surgidos nas mídias globalizadas impulsiona nossa análise.

Em todos os seus aspectos, assim como o cinema *live action*, a história da animação está intimamente ligada ao modo como as novas tecnologias alteraram não apenas os meios de produção, mas os próprios contextos de exibição de suas obras. Ligada ao mercado, muito do seu desenvolvimento se deve a ele. Assim, expondo a origem do segmento das séries animadas em particular, Sérgio Nesteriuk (2011), em *Dramaturgia de Série de Animação*, explica que essas surgiram a partir do sucesso dos filmes curta-metragem de animação exibidos nas primeiras sessões de cinema.

Ao invés de se assistir a um curta unitário, a ideia era que universos e personagens que tivessem boa aceitação pudessem cativar o público e fazê-lo retornar e assistir a um novo episódio. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento de uma série, ao invés de vários curtas unitários, permite a otimização de seu processo de produção por meio do aproveitamento de elementos previamente elaborados. (NESTERIUK, 2011, p.27)

A série animada somava, então, características favoráveis tanto ao barateamento da produção quando ao aumento do público. Na trajetória dos desenhos animados, momentos como o da introdução da película de acetato, criada por Earl Hurd em 1914; do desenvolvimento das técnicas de animação limitada pelo United Productions of America e popularizada pelos estúdios Hanna-Barbera; e da ampliação do acesso aos programas de computação gráfica foram também marcantes (NESTERIUK, 2011). Esse último ponto, em particular, influenciou quantitativamente a situação da animação no Brasil, barateando os custos de produção de animações no início do século.

De fato, as questões técnicas sempre se impuseram como um desafio à animação nacional. Desde o primeiro longa metragem brasileiro, *Sinfonia Amazônica* (Anélio Latini Filho, 1953), sabe-se desse problema. No espaço dedicado à divulgação do lançamento do filme no *Jornal do Brasil*, pelo crítico teatral Mário Nunes, encontra-se uma descrição do contexto do desenho animado no país na primeira metade do século passado. Relata-se que, no filme:

tanto desperta nossa irrestrita admiração a fatura artística como a paciência e a pertinácia que o produziram. Walt Disney, em obras semelhantes, emprega 400 desenhistas: Anélio fê-lo sozinho, através de 500.000 desenhos, trabalhando durante anos! (NUNES in JORNAL DO BRASIL, 1953, p.10)

O primeiro longa-metragem de animação brasileiro surge, assim, do esforço hercúleo de um indivíduo isolado, sem apoio pessoal ou financeiro. Isso justifica o porquê da demora da existência de um filme animado no país, cuja história na animação começou em 1917 com o curta *O Kaiser*, charge animada de Álvaro Martins.

As duas próximas animações nacionais têm também estreita relação com a mídia impressa, *Traquinagens de Chiquinho e seu inseparável amigo Jagunço* (1917), creditado apenas à Kirs Filmes, e *Aventuras de Bille e Bolle* (Gilberto Rossi e Eugênio Fonseca Filho, 1918), histórias de populares personagens de revistas da época. (MORENO, 1978)

No intervalo até a década de 1930, a produção animada brasileira que se tem registro limitou-se à publicidade, que será de grande importância para a formação de animadores que atuarão em projetos do fim do século (MENDES, 2014). No período de 1930 a 1950, ainda que tenha havido mais produção animada, essa ainda não era sistemática. Cartunistas como o próprio Álvaro Martins, Luiz Seel, João Stamato e Luiz Sá produzem então um total de quatro animações, que tiveram dificuldade de distribuição.

O cineasta de Cataguases, Humberto Mauro, conhecido pela sua ligação com Instituto Nacional de Cinema Educativo, inaugurado em 1936 e transformado no Instituto Nacional do Cinema em 1966, também se destaca nesse período. Trabalhando técnicas de bonecos em *stop-motion*, Humberto Mauro lança em 1942 *Dragãozinho Manso*. Embora nunca tenha se dedicado exclusivamente ao trabalho de animador, este é um exemplo das várias explorações de segmentos animados em seus filmes documentais. (MORENO, 1978)

Em 1960, um grupo de animadores brasileiros cria o Centro Experimental de Ribeirão Preto, que conta com artistas como Rubens Francisco Luchetti, Bassano Vaccarini, Ypê Nakashima e Roberto Miller, que havia estagiado na National Film Board do Canadá sob a tutela de Norman McLaren. A organização dos trabalhadores em animação se torna recorrente no período, quando também se cria a Associação Brasileira de Cinema de Animação. Nos anos seguintes é criado Centro de Estudos de Cinema de Animação e, logo depois da sua dissolução, o Grupo Fotograma.

Conjuntamente, os movimentos a favor da articulação entre os produtores de animação no país gera bons resultados, sendo um momento profícuo para animações

experimentais (ATHAYDE, 2013). Ainda na década de 1970, o desenvolvimento da animação publicitária continua, e algumas figuras importantes são animadas pela primeira vez: Mônica e Jotalhão, criações de Maurício de Souza, do famoso comercial de massa de tomate CICA. (MENDES, 2014)

O segundo longametrage animado do Brasil é lançado em 1971, *Presente de Natal*, de Álvaro Henrique Gonçalves. Além de o artista ter produzido o filme sozinho, o longa teve problemas de distribuição, ficando sua exibição limitada à cidade de Santos, e dele não sobrando muitos registros. Com uma situação um pouco melhor, Ypê Nakashima produz o terceiro filme longametrage de animação brasileiro, *Piconzé* (1972). (MORENO, 1978)

Se a animação nacional se voltava à publicidade por questões de retorno financeiro e de distribuição, essa situação muda em 1975, com a recém-criada Lei 6.481, que estabelece:

Art. 13. Nos programas de que constar filme estrangeiro de longametrage, será estabelecida a inclusão de filme nacional de curta-metrage, de natureza cultural, técnica, científica ou informativa [...]

Art. 14. Todos os cinemas existentes no território nacional são obrigados a exibir filmes brasileiros de longametrage, durante determinado número de dias por ano.

A esse fator favorável à difusão do audiovisual nacional se associa em 1985 à sua inclusão nas Leis de Incentivo Fiscal. Assim, nos anos 1970 e 1980 produz-se dezenas de curtas animados para o cinema.

Ainda nos anos 1970 é vista a primeira animação brasileira para televisão, *O Natal da Turma da Mônica* (1976), de Maurício de Souza, curta exibido no horário nobre da Rede Globo. O sucesso da franquia da *Turma da Mônica* é uma exceção no contexto dos desenhos animados brasileiros, protagonizando seis filmes durante os anos 1980, além de diversos curtas para televisão, e, mais tarde, migrando para o mercado de *home-video*.

Além de possuir seu próprio estúdio, uma das estratégias de produção que orientaram o êxito de Maurício de Souza foi a delegação de parte dos processos de animação a estúdios publicitários, ou mesmo a empresas de países estrangeiros, diminuindo significativamente os custos de produção dos desenhos (MENDES, 2014). Por outro lado, a ausência de crítica social e facilidade de consumo da franquia fez com

que ela fosse considerada um conteúdo familiar, que recebeu financiamentos governamentais durante o regime militar através da EMBRAFILME. (MENDONÇA, 2017)

A produção de desenhos animados para o cinema cai na década 1990, com o fim da Lei 6.481. Contrabalanceando esse cenário, as Leis de Incentivo Fiscais, extintas, são substituídas em 1991 pelo Programa Nacional de Apoio à cultura, que cria o Fundo Nacional de Cultura, que abrange as produções audiovisuais animadas.

Nesse momento há a criação no Brasil do festival internacional de Animação Anima Mundi, mas a inscrição de filmes brasileiros é escassa. Entre os longas metragens do período, se destacam *Rocky & Hudson, os Cowboys Gays* (Otto Guerra, 1994), adaptação dos quadrinhos de Iturrusgatai, e *Cassiopéia* (Clóvis Veira, 1996), primeiro filme de animação feita em computador no país.

A situação na televisão é um pouco mais expressiva. Na TV Cultura de São Paulo, animadores formados em todas as associações que surgiram na região trabalham em segmentos de *Rá-tim-bum*, *Glub glub*, *Castelo Rá-tim-bum*. Curtas com personagens conhecidas como *Xuxinha* e *Seninha* são exibidos na TV aberta, e diversos *mockbusters* – paráfrases de grandes produções, animadas com tecnologia de baixo custo – são produzidos pela Videobrinquedo e lançados para o mercado de *home-video*. (MENDES, 2014)

Na contracorrente da animação computadorizada, são lançados no cinema *Grilo Feliz* (Waltencir Ribas, 2001) e *Garoto Cósmico* (Alê Abreu, 2007) e, na televisão, a série *Juro que Vi* (Humberto Avelar, 2003). No mesmo ano é criada no Anima Mundi a Associação Brasileira de Cinema de Animação, que hoje já conta com centenas de associados (ATHAYDE, 2013).

A popularização da animação em flash e de sites de hospedagens de vídeo leva ao aumento da animação independente. A tecnologia também é usada nas primeiras séries animadas brasileiras regulares, com episódios de longa duração, desde *Anabel* (Lancast Mota, 2002), da Nickelodeon, à *Megaliga de Vjs Paladinos* (Marco Pavão, 2004), da MTV Brasil.

O maior acesso às técnicas de produção abre espaço, assim, a uma variedade de estilos de animação que ainda é característica do Brasil. Tal heterogeneidade é resultado de um processo de formação muitas vezes intuitivo por parte de seus artistas, que

trabalhavam de forma não sistemática e não estiveram sob a influência maior de um suposto padrão da animação brasileira (RIBEIRO, 2012). Isto é observado também no fim da década, quando cresce o número de inscrições nacionais de curtas autorais no Anima Mundi.

É importante ressaltar que, em todos os seus contextos, comerciais ou não, a animação continua a ser um meio para experimentação artística. Em todos os seus estratos, influencia e é influenciada pelas novas possibilidades comunicativas e de linguagem alcançadas nos outros. Retomando Marina Estela Graça, pode-se destacar que, mesmo no âmbito das produções comerciais, varia-se a adesão que os autores têm pelas convenções da linguagem animada estabelecida. Para o autor independente, esses filmes:

São a base a partir da qual é possível tentar percursos. Não há, portanto, filme animado de autor sem filme animado comercial ou, em sentido lato, cinema de massas, compreendido esse na totalidade de seu aparato técnico e ideológico. (GRAÇA, 2006, p. 19)

Perspectivando, portanto, também a animação comercial de maneira positiva, destaca-se o progresso da animação brasileira do início do século a partir de diversas co-produções canadenses de sucesso, como *Meu Amigãozinho* (Andrés Lieban, 2008), *Escola pra Cachorro* (Marcelo Fernandes de Moura, 2008), *Peixonauta* (Célia Catunda, Kiko Mistrorigo, 2009) e, mais recentemente, *O Show da Luna* (Célia Catunda, Kiko Mistrorigo, 2014).

No mesmo período origina-se *Princesinhas do Mar* (Fábio Yabu, 2000), co-produzida entre Brasil e Austrália. Em comum, todas essas obras se beneficiam também de diversas fontes de fomentos internas, como o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), criado em 2006 como incentivo aos diversos segmentos de produção, distribuição e exibição das obras audiovisual do país.

Além dele, o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) também tem investido no setor. O interesse pelo desenho animado é estratégico: a própria estatal divulgou em 2018, com base em dados da ANCINE do ano de 2016, que o mercado da animação brasileira movimentava atualmente 4 bilhões de reais. Esses cálculos dizem respeito apenas às obras diretamente, sem contar lucros com licenciamento de personagens, por exemplo.

Na sequência de tantas medidas de apoio à animação nacional, o Programa Nacional de Desenvolvimento da Animação Brasileira (PROANIMAÇÃO), lançado em 2008, pode aproveitar tudo o que se desenvolveu na trajetória animada do país, consolidando enfim o desenho animado brasileiro. No momento já extinto, o programa propunha especificamente medidas de capacitação profissional, produção, exibição e pesquisa a respeito das animações nacionais, principalmente através dos editais do ANIMATV. Sérgio Nesteriuk (2011) destaca como o PRONIMAÇÃO conciliava aos interesses econômicos preocupações culturais, partindo de algumas premissas iniciais, como:

o crescimento do setor em nível internacional; a elevada capacidade do setor em gerar empregos, rendas e divisas; o volume de material inédito exibido no Brasil (cerca de 1.800 horas apenas considerando o público infanto-juvenil); a criação de toda uma cadeia de negócios por meio do licenciamento de produtos diversos; o elevado nível técnico e artístico dos animadores brasileiros (reconhecido nacional e internacionalmente) e a contribuição para a formação de um imaginário nacional numa perspectiva de pertencimento e valorização da cultura brasileira. (NESTERIUK, 2011, p.125)

No primeiro edital do ANIMATV foram recebidos 257 projetos de 17 estados brasileiros. Este garantiu a 17 propostas de desenhos animados seriados nacionais a produção de episódios piloto, com exibições nas TV Cultura e TV Brasil. De maneira ainda mais abrangente, na primeira versão do PROANIMAÇÃO, foram contemplados com financiamento para a co-produção, e exibição de temporadas completas, as séries animadas *Carrapatos e Catapultas* (Almir Correia, 2010) e *Tromba Trem* (Zé Brandão, 2010). (GOMES, 2013)

Todas essas medidas de incentivo de produção, associadas à Lei 12.485 de 2011, a “lei da TV por assinatura”, que, entre outras coisas, estabelece um total de três horas e meia de exibição de programação nacional no horário nobre em determinados canais da rede privada de televisão, impulsionaram o interesse das emissoras pela programação animada nacional. Essa nova demanda tem influenciado o avanço não só quantitativo, mas também qualitativo das obras animadas brasileiras para a televisão.

Desde então, séries produzidas completamente no Brasil, como as animadas pelo Copacabana Studio *Tromba Trem*, *Historietas Assombradas (Para Crianças Malcriadas)* (Victor-Hugo Borges, 2013) e *Irmão do Jorel* (Juliano Enrico, 2014), se encontram frequentemente entre os programas infantis mais assistidos da televisão brasileira aberta

ou por assinatura, e já têm transmissão em outros países latinoamericanos. Zé Brandão, responsável por *Tromba Trem*, comenta que, agora, a narrativa já é planejada pensando na dualidade entre manter a sua identidade cultural, mas garantir que não exista prejuízo na sua leitura internacional.

O criador de *Irmão do Jorel*, Juliano Enrico, destaca mesmo uma alteração no papel social do desenho animado no contexto contemporâneo. Em entrevista, afirma:

A função do desenho animado foi mudando com o tempo, e acho que o Cartoon Network é responsável por um estilo de desenho animado muito autoral. [...] Hoje o desenho animado não tem tanto o intuito de vender coisas [...] O desenho tem um objetivo que vai muito além, que é formar, trazer cultura. Isso é muito valioso. Os desenhos não são muito produtos; são obras. (ENRICO *in* PROVOSTE, 2018)

Apenas em 2017 foram lançados sete longametragens animados brasileiros, e cerca de 40 séries nacionais foram regularmente exibidas na televisão. Ainda maiores são os números de obras em produção. De toda essa jornada se observa que consolidação da animação no Brasil dependeu fundamentalmente do desenvolvimento de técnicas de produção, mas também da organização dos seus artistas, com a criação de uma consciência de projeto para a animação nacional. Além disso, como se constata no crescimento das séries na última década, do intervencionismo estatal.

O incentivo à produção, e o quase protecionismo para as exposições, acabam por ser medidas necessárias à manutenção de uma manifestação cultural que desde seu surgimento tem existido com dificuldades no país, mas que não poderia prosperar de maneira autônoma no contexto da indústria cultural vigente. De exclusivos importadores de desenhos animados, agora os exportamos, possibilitando a afirmação de nossa identidade cultural na nova mídia.

O reconhecimento de obras como *O Menino e o Mundo* (Alê Abreu, 2013), que concorreu ao Oscar de melhor filme de animação em 2016, e a homenagem prestada ao centenário dos desenhos animados do Brasil no maior festival do gênero, em Annecy, na França, em 2018, revelam uma aguardada mudança da posição do país no cenário da animação mundial.

3 A REPRESENTAÇÃO BRASILEIRA EM IRMÃO DO JOREL

3.1 *Irmão do Jorel*

O *Irmão do Jorel* é uma série animada brasileira, co-produzida pelo Cartoon Network Brasil e pelo estúdio carioca Copa Studio. Resultado de um concurso para aquisição de novas séries de animação organizado em 2009 pelo canal no Fórum Brasil de Televisão, realizado pela Converge Comunicação, em São Paulo, o projeto faturou um prêmio no valor de US\$ 20 mil para a produção do episódio piloto e melhor desenvolvimento da proposta da série. Em 2012, no mesmo fórum, houve a exibição do piloto produzido, seguido do anúncio do lançamento de *Irmão do Jorel*. Sua estreia para o público ocorreu em 22 de setembro de 2014, no bloco do horário nobre do canal, toda segunda, às 20h45. É então a primeira série original da rede em toda a América Latina.

O desenho animado segue o cotidiano de um pequeno garoto conhecido apenas como o Irmão do Jorel¹ que, ofuscado pela popularidade do irmão mais velho, chamado Jorel, busca a sua identidade. Ao longo da série o protagonista lida com problemas do cotidiano, com questões a respeito do crescimento, e também com situações insólitas, utilizando sempre sua marcante imaginação. Elementos da decoração e do espaço permitem contextualizá-la com alguma clareza no Brasil das duas últimas décadas do século XX. A cidade na qual se desenvolve a trama, entretanto, não fica explícita.

Inicialmente a emissora havia feito a encomenda de 13 episódios, mas logo após uma estreia bem sucedida há o pedido de produção de mais 13 episódios, totalizando uma primeira temporada de 26 capítulos. Em fevereiro de 2015, *Irmão do Jorel* já havia passado a ser distribuída pela América Latina através das emissoras ligadas à rede do Cartoon Network, obtendo também bons números de audiência.

Em 10 de outubro de 2016, a segunda temporada da série teve sua estreia, com mais 26 episódios, exibidos semanalmente no horário nobre, sendo depois reprisados durante a programação. A partir dessa temporada os capítulos, além de poderem ser assistidos de maneira independente por possuírem enredos completos, constroem uma narrativa maior quando assistidos em sequência. Essa autorreferência depende, assim, da fidelidade do público à série (ROSALES, 2015).

¹ Pradonizar-se-hão as referências ao protagonista pela grafia de Irmão do Jorel em maiúsculas, sem itálicos, diferenciando-as do título da animação.

Em maio de 2017, antes do encerramento da exibição da segunda temporada, a terceira temporada de *Irmão do Jorel* foi confirmada. De igual modo, antes da estreia da terceira temporada, a produção da temporada seguinte já havia sido anunciada. Em julho de 2018, 13 dos novos 26 episódios foram exibidos no horário nobre do canal, por quatro dias da semana, durante três semanas em sequência, com reprise dos episódios de cada semana aos sábados. Não coincidentemente, essas estreias ocorreram no intervalo das férias escolares brasileiras. No fim do mesmo ano, a série passou a ser disponibilizada pela plataforma de *streaming* Netflix.

O apelo ao contexto de exibição original – o próprio Brasil – é uma estratégia recorrente de propaganda de série, que também tem a participação de figuras brasileiras de sucesso público, como o cantor Emicida (“MC Juju”, “Jardim da pesada”). Desse modo, a série tem elementos particulares e locais, usados como justificativa de seu sucesso na América Latina, em especial. Esses traços são associados também a elementos da cultura internacionalizada, formando a identidade dialógica da série.

No seu ano de lançamento, *Irmão do Jorel* já foi o programa mais assistido entre crianças de 4 a 11 anos na TV por assinatura segundo o IBOPE, se aproximando do resultado de programas da TV aberta. Em medições mais recentes, relativas ao primeiro semestre de 2017, atingiu novamente essa marca (VEJA, 2018).

Apesar das particularidades nacionais, é interessante observar também como o formato e escolhas de estilo de *Irmão do Jorel* se aproximam das outras animações originais do Cartoon Network, com uma espécie de humor com apelo para o surreal e episódios com duração de 11 minutos. Entre as temporadas, mesmo a identidade visual do desenho animado se modifica, passando a adotar uma paleta de cores mais vibrante e um design de personagens mais arredondado. A animação se torna assim mais coesa com as outras produções do canal, recordando as discussões a respeito da homogeneização da cultura.

Tematicamente, *Irmão do Jorel* também trabalha em praticamente todos os seus episódios a comicidade em referências à cultura *pop* estrangeira. A construção do humor intertextual já se revela em títulos como “Clube da luta livre”, “A história sem começo, meio e fim” ou “Os caçadores da figurinha perdida” que, através de alteração de poucas palavras, parodiam os títulos de seus textos inspiradores, a saber: *Clube da Luta* (David Fincher, 1999), *A História Sem Fim* (Wolfgang Petersen, 1984), *Os Caçadores da Arca*

Perdida (Steven Spielberg, 1981).

A condição de exportação exige da narrativa certa adequação a seu novo público, para que a sua leitura não seja prejudicada, e os exemplos expostos lhe servem de exemplo. Coexistindo com essa tal demanda, o criador da série, Juliano Enrico, não se abstém de revelar o cariz local que é fonte principal da composição, afirmando que inspirou-se em famílias suburbanas do Brasil e da América Latina do período entre 1980 e 1990 (ENRICO in COVERGE TV, 2012).

Essa inspiração, não se pode negar, se relaciona com a sua experiência de vida, dialogando com o período da sua infância. Comenta o autor que “as primeiras ideias e histórias de *Irmão do Jorel* vieram da lembrança de fotos, eventos de família, desenhos e filmes de *Sessão da Tarde* que eu gostava” (ENRICO in PEREIRA, 2017). E complementa: “quero que o desenho sirva para qualquer fase da vida, para se divertir ou se lembrar de experiências pessoais”. (*ibidem*)

A origem dos personagens e das estruturas gerais do enredo de *Irmão do Jorel*, na realidade, foram elaboradas bem antes da sua apresentação enquanto proposta para o Cartoon Network. Juliano Enrico trabalhava, paralelamente ao seu emprego formal, em quadrinhos da série, que divulgava na internet e em revistas independentes, já desenvolvendo as personagens nessas pequenas histórias autônomas. Desse modo, outros tipos de alterações também foram exercidas sobre o projeto original para que fosse aceito pela emissora.

O criador comenta a necessidade de se “jogar com o canal”, entendendo também suas necessidades e expectativas, e elaborando novas ideias com criatividade. A despeito das adequações que o canal pode vir a demandar, ressalta:

Creio que as pessoas sentem que o “Irmão do Jorel” é uma obra muito honesta [...] O Cartoon Network soube conduzir tudo de um jeito que a essência do desenho fosse mantida a qualquer custo. Isso é o mais importante. (ENRICO in PROVOSTE, 2018)

O público-alvo do projeto, enquanto este era produzido e divulgado de maneira autônoma, claramente se diferencia daquele que assiste ao canal, tanto nacional quanto internacionalmente. Exibido no Cartoon Network, o desenho animado tem classificação indicativa para maiores de dez anos, e se dirige primariamente à infância. Mesmo que se trate de uma animação que, como Juliano expõe, era pensada “para toda a família”, essa

expectativa, afirma, era “tão clichê que eu nem achava que isso de fato iria acontecer”. *Irmão do Jorel* acaba por atender a esse intuito inicial, e atualmente Juliano Enrico, revela:

são pessoas muito diferentes que me abordam. [...] E acredito que existem vários níveis de compreensão das piadas e das histórias. [...] E a gente também não se preocupa muito em agradar um perfil de telespectador. Nós escrevemos para nós mesmos, nós colocamos histórias muito pessoais que são potencializadas para que todos que assistam a elas possam se identificar. (ENRICO in PROVOSTE, 2018)

De fato, os episódios têm natureza relativamente autobiográfica – embora seja sempre ressaltado que não se trata estritamente de uma autobiografia, tanto porque também se encontram na animação traços memoriais dos outros criadores envolvidos no projeto. Juliano Enrico explica melhor o que lhe inspirou em sua empreitada na série, destacando sua dimensão subjetiva que, exatamente por ser tão pessoal, ressoa em uma coletividade que compartilha das mesmas experiências:

Meus pais se dedicaram muito na captura de imagens da família. Sempre me diverti com essas fotos apenas olhando pra elas. [...] Quando comecei a compartilhar essas fotos de família na internet, percebi que muita gente enxergava a própria família na minha família. [...] É uma série totalmente fictícia baseada em histórias, personagens e lugares reais. A ideia não é se basear em experiências pessoais pra contar histórias pessoais. É partir de experiências pessoais pra contar histórias de qualquer um. (ENRICO, 2014, in SAAD, 2015)

Essa proposta de construção de enredo é, sem dúvidas, inovadora do cenário das animações brasileiras, principalmente de grande projeção. Com frequência, são os temas de nossos desenhos animados aspectos da flora e fauna nacional, ou momentos históricos monumentalizados. São exemplos no cinema recente filmes como *Uma História de Amor e Fúria* (Luiz Bolognesi, 2013), ou mesmo *Rio* (Carlos Saldanha, 2011). Na televisão, séries como *Tromba Trem* e *Sítio do Pica Pau Amarelo* (Humberto Avelar, 2012) são igualmente focadas em uma representação da vida selvagem latino-americana, ou de um folclore já canonizado, respectivamente.

Configura-se, assim, com *Irmão do Jorel* uma situação atípica. Um desenho animado brasileiro, cuja produção começou já com a certeza de ser internacionalmente transmitido. Apesar da sua orientação enquanto produto de consumo, ele parece

construir muito da sua narrativa sobre certa experiência memorial cotidiana do país nas últimas décadas do século XX, não evocando imediatamente qualquer monumento cultural ou natural já canonizado do país e a ele associado na mídia internacional. *Irmão do Jorel* parece recuperar, portanto, o discurso identitário brasileiro nos meios de comunicação de massa a partir de uma perspectiva não estereotipada, deslocando o poder de fala sobre o país para si próprio, enquanto simultaneamente transforma essa mesma identidade em objeto cultural industrial exportável.

3.2 Análise

3.2.1 Vinhetas

Originária das iluminuras que decoravam os antigos pergaminhos medievais, a vinheta televisiva contemporânea é um segmento cuja função é delimitar, no fluxo televisivo, os intervalos de programação. Esse tipo de material pode ser encontrado no início, no fim e também no meio de um programa, no caso de obras com intervalo comercial. A vinheta contribui para a criação da identidade visual das obras, frequentemente discrimina seus produtores, e, em muitos casos, inclui também recapitulações de episódios anteriores ou prévias dos capítulos seguintes. (AZNAR, 2013)

As duas primeiras temporadas de *Irmão do Jorel* compartilham a mesma vinheta inicial, repetida em todos os episódios². Para demarcar o fim dos episódios, são exibidos pequenos segmentos de humor, de algum modo relacionados à história do capítulo, enquanto projetam-se na tela os créditos de produção. Nas exibições originais, o desenho não tem intervalos, dispensando outras vinhetas. Na terceira temporada, a vinheta de abertura é modificada³. Nas duas versões permanece, entretanto, o mesmo tema de abertura, composto por Chico Cuíca, Fábio Mazine e Juliano Enrico. Além disso, o logo da série é igualmente exibido ao fim das duas versões.

A melodia da música que compõe as vinhetas tem tempo rápido, que acompanha a animação veloz, com cerca de 15 segundos. Sua letra também não é extensa, sendo construída por poucas palavras, a saber: “Irmão do Jorel é irmão do Jorel/ que é irmão do irmão do Lino também/ e o Jorel é irmão do irmão do Jorel/ Jorel, Jorel, Jorel/ Irmão

2 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=p4uy4faQLgM>>. Acesso em: 23/08/2018.

3 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2mYYEPqNHR4>>. Acesso em: 23/08/2018.

do Jorel”. Parece em evidência o ofuscamento da identidade do protagonista, cujo nome não é mencionado, e cujo aposto – também sua principal forma de classificação na série, substituindo seu nome – faz referência a outra pessoa. Se o desenho possibilita a promoção da reflexão a respeito da identidade nacional, já na vinheta essa problemática é tratado no plano individual. A locução adjetivo “do Jorel” associa, invariavelmente, a identidade do protagonista com a existência de seu irmão.

Em ambas as vinhetas, Irmão do Jorel é a personagem que mais tem mobilidade na tela, indicando seu protagonismo. Outra caracterização que pode ser inferida do trecho é sua imaginação. Na primeira versão ela pode ser observada quando Irmão do Jorel usa uma raquete de tênis como guitarra, e pela interação – de maneira metalinguística – com os desenhos no caderno. Na segunda versão, nota-se sua imaginatividade quando o protagonista se encontra voando lado a lado com seus heróis.

O aspecto do heroísmo revela o desenvolvimento da personagem das primeiras temporadas para a última. Nas primeiras vinhetas, Irmão do Jorel cai ao encontrar Jorel e Ana Catarina. Levanta-se e tenta chamar-lhes a atenção, mas é ignorado. Na sequência, é derrubado novamente ao chão pelas letras do título, enquanto os dois permanecem de pé, inalcançáveis. Na vinheta mais recente, Irmão do Jorel e toda a sua família posam lado a lado em frente à casa, com o protagonista acenando sorridente no centro.

Nas duas versões da vinheta se observa Irmão do Jorel interagindo brevemente com as outras personagens da trama. Há um pouco mais de evidência conferida à personagens secundárias na segunda versão, em comparação com a primeira. Em ambas, as personagens que formam a família núcleo da série têm destaque, uma vez que formam o elenco central dos episódios.

Apenas na segunda versão há a presença da casa. Nela, habitam Irmão do Jorel, seus pais – Seu Edson e Dona Danuza –, seus irmãos – Nico e Jorel –, e suas avós – Vovó Gigi e Vovó Juju. Para além dessas personagens humanas, a criação de animais domésticos está representada nas duas aberturas por Toshi e Zaza – os cachorros –, e por Gesonel – o pato. Além deles, estão presentes nas duas versões Lara e Ana Catarina, amigas do protagonista e seus eventuais interesses amorosos.

Na caracterização da família, existem aspectos étnico que permitem a sua aproximação com a realidade social brasileira. Irmão do Jorel e seu pai têm cabelos

crespos e encaracolados. A pele da mãe aparenta ser de cor negra e a família seria, assim, miscigenada.

A configuração doméstica descrita é ainda típica no Brasil da década de 1980, que contrasta com os indicadores da recorrente redução do tamanho médio das famílias nas últimas décadas. Fatores como a inserção da mulher no mercado de trabalho – Dona Danuza é professora em sua própria escola de dança contemporânea – têm como consequência a queda na taxa de natalidade. A família de Irmão do Jorel está, assim, um pouco abaixo da média de filhos por mulheres de 1980, que era de 4.4., mas ainda assim acima do número em 2000, que indicavam 2.4 filhos por mulher.

O estreitamento das famílias também resulta do menor número de casos de coabitação – em que pessoas com relações de parentesco, mas que não constituem o núcleo familiar de pais e filhos, compartilham a mesma casa. A Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) do IBGE para os anos de 1981 e 2006 indica que, em 1981, as famílias estendidas compunham 16.3% dos arranjos familiares brasileiros, número que caiu para 14.2% em 2006. Além disso, reduziu-se o número de indivíduos dentro dessa mesma categoria: em 1981 ela era composta por cerca de 4.8 pessoas, contra 3.8 em 2016 (BALTAR; LEONI; MAIA, 2010). No desenho animado, essa configuração familiar é representada pela presença das avós no lar.

As implicações que as mudanças nos arranjos familiares têm na educação doméstica recebida pelas crianças é bem documentada por Zélia Biasoli-Alves (1995, 1998). Através de um trabalho de entrevistas com famílias constituídas no intervalo de quase todo século XX, a pesquisadora aponta que há então uma marcante reelaboração da rotina das crianças na década de 1980. Configura-se, por exemplo, uma nova centralidade conferida ao ambiente da casa, em oposição à rua, e, a despeito do novo direito de fala que os filhos pequenos adquirem no lar, um maior rigor em termos de horários para o cumprimento de suas tarefas – questões enfrentadas pela personagem em “Uma odisseia no espaço recreativo”.

Em *Irmão do Jorel*, a casa também é a ambientação central da história. Sua presença nos episódios só se compara com a da escola. As principais representações da rua ocorrem no pequeno estabelecimento comercial próximo à casa, o mercado do Seu Adelino, “Adelino's”. Fora esse caso, a maioria das ocorrências da rua têm relação com o traslado para a escola. Outros espaços, como o *shopping center* (“Shostners

Shopping”), o cinema (“Perdido no Cinema”), ou o parque aquático (“Natureza totalmente selvagem”), são apenas episódicos, não se repetindo na série.

Nas vinhetas, a centralidade da casa e da escola ficam claras. Na sua segunda versão há o já comentado foco na casa em seus quadros finais. Na primeira versão, embora a casa não esteja presente, toda a ação se passa dentro do caderno do protagonista, e os rabiscos do caderno escolar interagem com a pequena narrativa. Assim, metaforicamente, a escola também se faz presente.

Cabe ainda ressaltar o próprio caderno, encapado em plástico colorido, que compõe o logo (abaixo). O objeto, como um ícone, carrega consigo conotações específicas da experiência escolar brasileira das últimas décadas do século passado. Para fins de ilustração que vão além da declaração anedótica, imagens similares podem ser encontradas entre os primeiros resultados de pesquisas do gênero “material escolar nos 80” em mecanismos de busca na internet. Esse tipo de referência memorial construída a partir de objetos cotidianos será retomada à frente, na análise de episódios específicos.

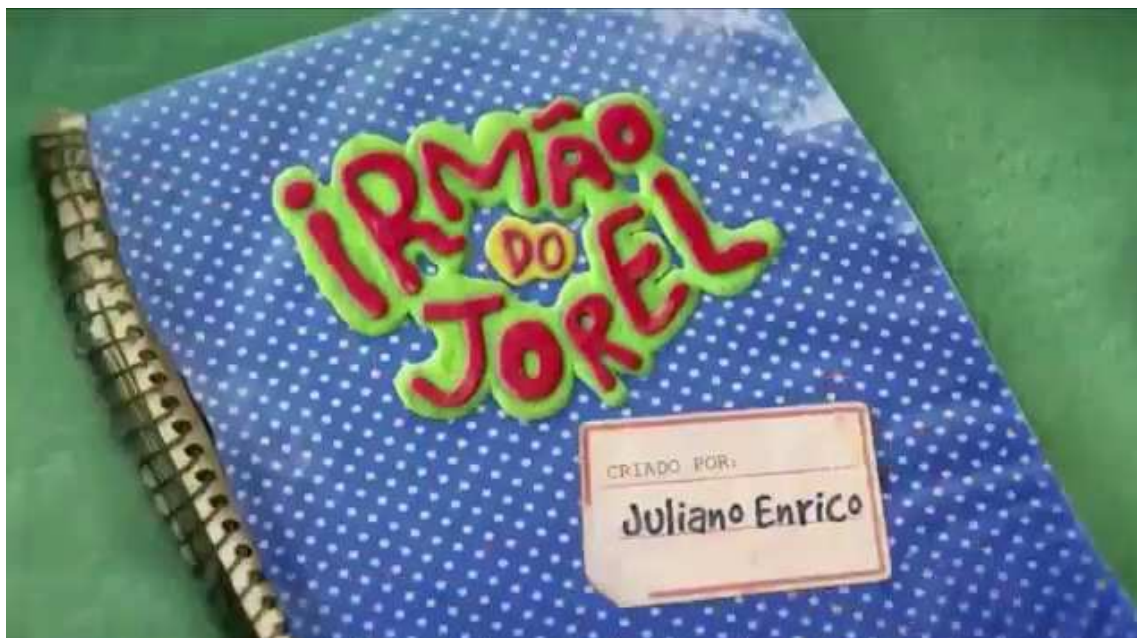


Ilustração 1: Logo de Irmão do Jorel

3.2.2 “O Fenomenal Capacete Com Rodinhas” (T01E01)

Primeiro episódio da série, teve sua estreia em 22 de setembro de 2014. Com roteiro de Caio Mainier e Juliano Enrico, “O fenomenal capacete com rodinhas”⁴ narra a tentativa de Irmão do Jorel de conseguir a permissão de seus pais para andar de bicicleta sem as rodas de segurança. Ao mesmo tempo, seu pai tenta recuperar seu projeto de veículo sustentável, roubado por uma grande corporação.

O cenário pode ser apontado como representativo de certa identidade nacional. Ao longo dos episódios, elementos da decoração da casa referenciam a realidade urbana brasileira, com objetos conhecidos do cotidiano do país, populares nas décadas passadas. Entretanto, junto a eles, a composição do cenário de fundo também é profícua em intertextualidades com outras obras das mais diversas mídias. Em um mesmo episódio pode-se encontrar referências a artes consideradas eruditas, populares, e mesmo massivas.

Embora seja visível a expressão da brasilidade para quem lê a obra atentamente a partir de uma perspectiva nacional, o conjunto do cenário de fundo resulta antes surrealista do que tipicamente brasileiro. Isso se reforça por outros pormenores da ambientação, que não são necessariamente intertextuais ou nacionais. Assim, no recorte abaixo, convivem o popular jarro plástico de abacaxi (frente), a pintura de René Magritte “O filho do homem” (1964) (fundo), e uma mesa de bilhar.



Ilustração 2: *Quadro de "O fenomenal capacete com rodinhas" (1)*

4 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oVC-qeDIIGc>>. Acesso em: 27/08/2018.

Por outro lado, tal mixórdia característica do cenário não é comum em outros desenhos animados do canal, de cuja estética *Irmão do Jorel* supostamente tentaria se aproximar. Desse modo, pode ser argumentado que a presença de elementos que não são tipicamente brasileiros, em uma dissonante cacofonia visual, contribuiria para a representação de um aspecto apontado desde Gilberto Freire como fundamental da brasilidade: seu sincretismo – associado, mais uma vez, à miscigenação nacional.

“O fenomenal capacete com rodinhas” permite também o aprofundamento na caracterização de algumas personagens, como Seu Edson e Vovó Gigi. É possível fazer uma leitura de ambos com base em alguns aspectos da sociedade brasileira retratados em estudos históricos e antropológicos a seu respeito. Como esses traços são recorrentes na narrativa seriada, merecem ser destacados.

Vovó Gigi, com seu vício pela televisão, simboliza um tipo de experiência cultural apontada como típica do brasileiro das classes média e baixa da segunda metade do século. Os indivíduos desse grupo social, sem contato aprofundado com os estratos de cultura erudita – de acesso restrito – ou popular – ofuscada pela crescente homogeneização provocada pela cultura de massa –, acabam por ter suas experiências culturais dominadas por essa última.

Em “Capitalismo tardio e sociabilidade moderna”, capítulo de *História da Vida Privada no Brasil*, João Manuel de Mello e Fernando Novais documentam o célere avanço dos seriados e filmes norte-americanos na sociedade brasileira a partir dos anos 1970. A partir desse período:

a televisão se integra à vida privada dos brasileiros como a principal forma de lazer, de entretenimento e de informação, nos estratos “inferiores” quase única. Ficava ligada, em 1980, o Rio de Janeiro e em São Paulo, cerca de seis horas por dia, de segunda à sexta. No domingo, em São Paulo, atingia a média de oito horas diárias. Tornou-se grande “auxiliar” dos pais na “educação” dos filhos. (MELLO; NOVAIS in NOVAIS, 1998, p.642. Grifo dos autor.)

Mello e Novais também descrevem um processo de “generalização do consumo” influenciado pela “maquinaria capitalista”, através da propaganda. Identifica-se então o progresso com os padrões de consumo dos países desenvolvidos, e tem início a criação de uma forma de consciência social “peculiar à periferia, onde é possível [...] sentir-se moderno mesmo vivendo em uma sociedade atrasada” (MELLO; NOVAIS in NOVAIS,

1998, p.605). Essa ambivalência que marca a modernização nacional se faz presente *Irmão do Jorel*, por exemplo, quando o programa de televisão estimula o telespectador a adquirir uma bicicleta e a jogar fora seu carro “no rio mais próximo”.

Assim como a da avó, a caracterização do pai da família, Seu Edson, é marcada por traços que podem ser associados a figuras típicas do contexto brasileiro do fim de século. No episódio, Edson rebela-se contra as grandes corporações, comportamento comum à personagem ao longo da série. A representação dessa rebeldia em sua juventude faz referência clara à história nacional. Conforme se observa abaixo, em um quadro capturado de “Os incríveis Lateenagers”, mesmo no design da personagem essa referência se materializa, quando constrói-se a intertextualidade entre suas roupas e maquiagem com as do intérprete Ney Matogrosso.



Ilustração 3: Quadro de "Os incríveis Lateenagers"

Membro da contracultura, que “incluía a atuação na imprensa, na área cultural, especialmente em teatro e música” (ALMEIDA; WEIS in NOVAIS, 1998, p.328-329), Edson também coincidentemente compartilha seu nome com Edson Luís, secundarista assassinado durante um protesto no Rio de Janeiro em 1968. No desenho, a personagem relata em diversos episódios que lutava, através da música, do teatro e da poesia, contra o autoritário e ilegítimo governo dos palhaços, que ao longo da série são representados como a força militar do desenho. No mesmo momento da difusão da cultura de massa

no país, surgia outro movimento experimentalista nas artes. Ainda em “O fenomenal capacete com rodinhas”, outro trecho em *flashback* representa o período dos anos 1960 e 1970, caracterizando o pai com vestimentas associadas ao modelo *hippie*.

Por fim, pode-se também observar como um fator que contribui para contextualização brasileira da animação seus textos verbais. Em “O fenomenal capacete com rodinhas”, em particular, todos se encontram em língua portuguesa, e, no quadro final do caderno do protagonista, indicam ainda a data de “outubro de 1985”. De pouco destaque, é outro pequeno marcador – local e temporal – da representação de caráter memorial do desenho, construída sobre em enredo cujas temáticas principais – a sustentabilidade e o desejo de autonomia da criança – não são restritas a esse tempo.

3.2.3 “Jornada Matinal Implacável” (T01E12)

Décimo segundo episódio da primeira temporada de *Irmão do Jorel*, “Jornada matinal implacável”⁵ foi originalmente exibido dia 2 de fevereiro de 2015 – uma segunda-feira que coincidiu com o início do ano letivo de parte do país. O roteiro de Arnaldo Branco e Juliano Enrico faz referência a produções audiovisuais que exploram a simultaneidade entre o tempo narrativo e o tempo extra-diegético, como a franquia *24 Horas* (Joel Surnow e Robert Cochran, 2001). No episódio, *Irmão do Jorel* tenta chegar à escola mais cedo no primeiro dia de aula para escolher uma carteira perto de Ana Catarina, sendo constantemente interrompido por seus familiares.

A escolha da carteira que se manterá fixa durante o semestre é o mote do episódio. Assim como o arranjo das carteiras em fileiras, em um sistema de ensino centralizado no professor, é igualmente comum em nossas escolas públicas a autonomia da criança na escolha do local onde se sentará no início do ano letivo e a permanência da distribuição das carteiras até o início do próximo. Esse costume contraria o que é comum em outros países onde, via de regra, o aluno tem seu assento discriminado pelo professor ou mesmo, no ensino básico, as carteiras se organizam de maneira não enfileirada. O episódio se apoia, assim, em um aspecto típico da cultura escolar brasileira para desenvolver sua ação narrativa.

Embora a escola não seja o ambiente central do episódio, alguns pontos devem se ressaltados a seu respeito. Instituição de importância paralela à da família, muito da

5 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tqw59I3Szd0>>. Acesso em 27/08/2018.

construção discursiva a seu respeito contribui para as representações do Brasil em *Irmão do Jorel*. De maneira similar ao ambiente da casa, a decoração da sala de aula não só utiliza a referida configuração de cadeiras, mas possui elementos que revelam, às vezes explicitamente, o contexto do desenho animado em sua intra-diegese. A exemplo, na imagem seguinte, capturada do episódio “A caneta de 250 cores”, se observa à direita um típico cartaz de campanhas escolares de conscientização a respeito da dengue.



Ilustração 4: Quadro de “A caneta de 250 cores”

O cenário externo da escola também se destaca na perspectiva da representação nacional. Em episódios como em “Embarque nessa onda”, fica mais clara sua fachada, obstruída em “Jornada matinal implacável”. O muro que a cerca, é coberto de pichações. Estas representam figuras típicas da cultura popular brasileira, muitas vezes também estudadas nos colégios, como as personagens folclóricas. No quadro seguinte, da esquerda para a direita, podem ser identificadas as figuras do curupira, do boto-cor-de-rosa, do saci-pererê e, aparentemente, de uma capivara.

Juliano Enrico comenta a respeito especificamente do tópico do muro escolar em entrevista, destacando sua participação no caráter brasileiro da representação, mas também a sua irrelevância para a compreensão dos episódios. A explicação do autor vai ao encontro das considerações propostas na análise de “O fenomenal capacete com rodinhas”, quando foi ressaltado o surrealismo da obra.



Ilustração 5: Quadro de "Embarque nessa onda"

O surreal, entretanto, só pode ser concretizado através do deslocamento do discurso do desenho para um público ao qual esse elementos não são, eles próprios, a realidade. Como “cada cultura é percebida pelos seus detentores como o modo natural e necessário de serem homens em face dos membros de seu próprio grupo e em face de outros grupos humanos” (RIBEIRO, 1975, p.140), a cultura brasileira lida em local estrangeiro é antinatural. O que seria humorístico para o público interno – enxergar-se a se próprio na animação –, continua a ter comicidade para o telespectador sem contato com a realidade brasileira, mas justificada pelo absurdo da representação.

No sentido de construir uma narrativa abrangente, Enrico salienta a importância maior de elementos comuns em diferentes culturas, que ampliariam o alcance de *Irmão do Jorel*. Afirma:

É incrível: todo mundo ri igual. [...] Eu nunca pensei em fazer um desenho exclusivo do Brasil; eu queria que ele fosse do mundo. A ideia era ter elementos da nossa cultura que ficassem *nonsense* de um jeito engraçado, e não que quem não fosse brasileiro não conseguisse entender. A série é baseada nas relações, e relações são universais: a criança argentina, a dos EUA, a da França vai olhar o cenário, ver casa com telhado de telhas, a escola com pichação, e vai achar estranho – mas vai entender a história. É como os cenários loucos da *Hora da Aventura*: quem entende aquilo? Ninguém, mas a gente gosta, porque é universal. (ENRICO in D'ANGELO, 2016)

Esse episódio também é funcional para a leitura mais clara do núcleo familiar do protagonista. Estão presentes todos os membros da família já descritos na análise da vinheta, além dos animais. Os bichos de estimação, juntamente com as plantas, são descritos por DaMatta como marcantes da identidade brasileira exatamente por sua ausência justificativa pragmática. No cenário urbano massificado, são introduzidos no ambiente doméstico para nos diferenciar e:

são como nós e nos ajudam a estabelecer nossa mais profunda identidade social, [...] podem transformar esse local onde moram em algo único, especial, singular e “legal”. [...] Como espaço moral importante e diferenciado, a casa se exprime numa rede complexa e fascinante de símbolos que são parte da cosmologia brasileira, isto é, de sua ordem mais profunda e perene. (DAMATTA, 1986, p.27)

Ainda conta-se nesse episódio com a presença de uma última personagem, sem destaque na primeira vinheta, com design metafórico: Rose, a empregada doméstica que se apresenta na forma de um polvo cor-de-rosa, com sotaque entre o francês e o leste europeu (imagem seguinte). João Manuel de Mello e Fernando Novais (1998) destacam a importante presença da figura da empregada doméstica no período de ascensão da classe média urbana da segunda metade do século XX. Tão marcante no status desse grupo quanto a inserção da mulher no mercado de trabalho – a mãe do protagonista é professora de danças, como já informado – e a ampliação do acesso às profissões liberais – seu pai, por sua vez, é jornalista – é a introdução no ambiente familiar de uma terceira pessoa, contratada, que cuida dos serviços da casa.



Ilustração 6: Quadro de "Jornada matinal implacável" (2)

O suposto “*nonsense*” desprovido de sentido, nesse caso, pode também ser questionado. Através da materialização da personagem em uma forma não-humana, a animação simultaneamente caracteriza a multiplicidade de funções que a empregada doméstica exerce no lar – muitos braços para trabalhar mais –, a diferencia do núcleo familiar humano central – ela é aquela que vive no lar, como a família, mas ainda assim, sem ser parte dela –, e evita qualquer implicação negativa que poderia surgir da humanização da personagem, ao mesmo tempo que tece uma crítica a esse contexto.

Em outras personagens, a questão da intensidade do movimento funciona como metáfora animada representativa do Brasil que serve de fonte para a animação. Assim, ao longo da série *Dona Danuza* se movimenta de maneira ágil, como se estivesse dançando, sempre a cumprir múltiplas tarefas no lar. Por outro lado, *Vovó Gigi* tem movimentos mais vagarosos, além de na própria fala transmitir certa lentidão, verbalizada pelo uso de expressões repetitivas como “bem”.

Ainda nesse sentido, mesmo o ritmo frenético que trespassa toda a ação narrativa do episódio pode ser interpretado como metonímico da rotina das cidades no período da manhã, no momento em que a população urbana se dirige para o trabalho. A animação revela então como seus recursos estilísticos, muitas vezes ajuizados como pouco sofisticados porque frequentemente voltados ao público infantil, possibilitam leituras profundas no que tange à representação.

3.2.4 “O Pequeno Mestre do Gigitsu” (T01E24)

“O pequeno mestre do gigitsu”⁶ – título que alude à série infantil *O Pequeno Mestre* (James Fargo, 1986), transmitida no Brasil pela Rede Globo nas décadas de 1980 e 1990 – teve sua estreia em 2 de novembro de 2015. O episódio, vigésimo quarto da primeira temporada, conta com roteiro de Juliano Enrico e David Benincá, e foi baseado no piloto desenvolvido junto ao Cartoon Network Brasil. Na trama, a família de Irmão do Jorel tenta ajudá-lo após se envolver em uma briga na escola.

Tematicamente, algumas questões atuais podem ser levantadas ao se acompanhar o episódio, e interpretadas de maneira crítica. O *bullying* em contexto escolar é motivador da narrativa, que também se apoia na suposta fraqueza que meninas

6 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NDZfeOQ2StM>>. Acesso em 05/11/2018.

deveriam ter com relação aos meninos. Assim, o Seu Edson sente-se incomodado ao saber que o filho apanhou de uma garota e, no desfecho do episódio, sua agressividade é justificada pela obstrução de sua “glândula fofural”. As moças deveriam, portanto, agir com doçura.

O capítulo parodia de maneira mais explícita filmes como *Karatê Kid* (John Avildsen, 1984), com a imitação da sua icônica montagem de treinamento, com cortes rápidos do protagonista executando tarefas absurdas acompanhado de uma trilha sonora externa de letra motivadora. Ao mesmo tempo, “O pequeno mestre do gigtso” recupera a cultura urbana brasileira a partir do comportamento de suas personagens. Na referida cena do treino, Vovó Gigi tenta atacar Irmão do Jorel aplicando-lhe, literalmente, uma chinelada (imagem seguinte). Vovó Juju, por sua vez, fala com o protagonista através de um antigo telefone fixo e têm relevância a figura de Steve Magal, ídolo da televisão recorrente na série, cuja caracterização faz referência ao ator e mestre em artes marciais estadunidense Steven Seagal e ao ator e cantor brasileiro Sidney Magal. A personagem é um claro exemplo do sincretismo entre a cultura local e global em *Irmão do Jorel*.



Ilustração 7: Quadro de "O pequeno mestre do gigtso" (1)

Fora a participação das personagens na ação narrativa, outros pequenos elementos explicitam a contextualização brasileira do episódio. É o caso dos textos do caderno de Irmão do Jorel, que estão em língua portuguesa, exemplificados na imagem

seguinte. Eles não chegam a ocupar cinco segundos da animação e não são centralizados no enquadramento. Embora essas anotações pessoais revelem sentimentos do protagonista que não são expostos em outros momentos, novamente constata-se sua irrelevância para a compreensão da série. No episódio parece se reforçar, assim, uma assimilação dos tropos narrativos estrangeiros, apenas recontextualizados para o Brasil.

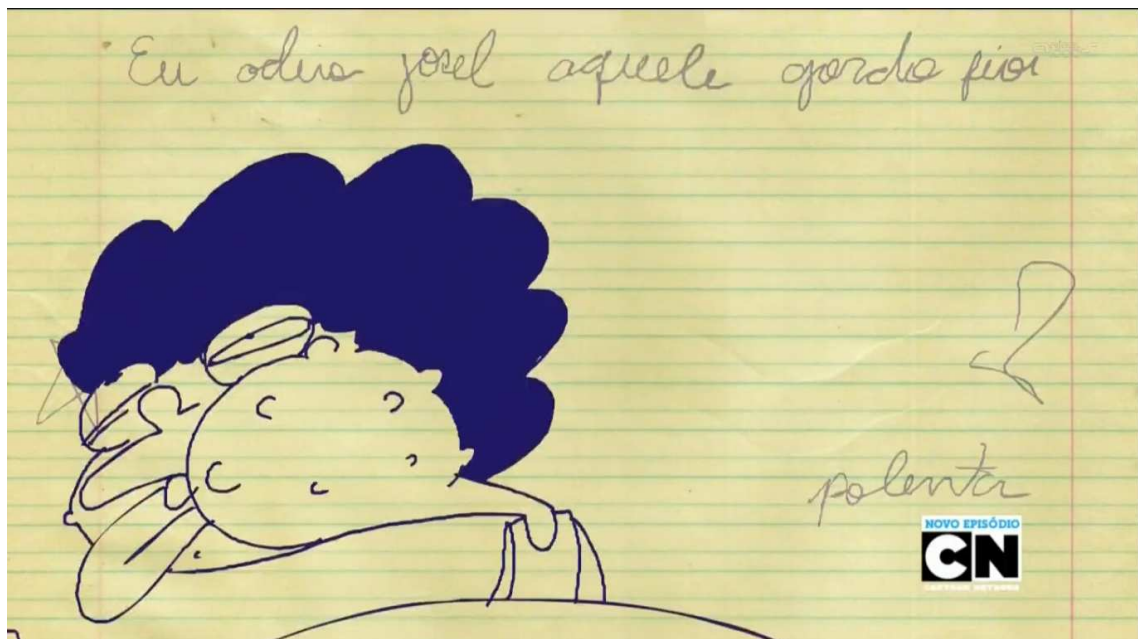


Ilustração 8: Quadro de “O pequeno mestre do gigitsu” (2)

Como já ponderado, a interação superficial entre a cultura de massa estrangeira e a cultura popular brasileira pode ser novamente tomada como um traço de sincretismo, ou ainda de hibridização da série. A hibridização, segundo Canclini, se constitui de “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. (CANCLINI, 2013, p.xix). Nessa perspectiva, a obra é híbrida, mesclado global e local a partir do deslocamento do discurso estrangeiro, produzindo um terceiro tipo de discurso, profícuo em intertextualidade.

3.2.5 “Meu Segundo Amor” (T01E26)

Episódio final da primeira temporada de *Irmão do Jorel*, “Meu segundo amor”⁷

⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Diq0uH2EzQ8>>. Acesso em 05/11/2018.

tem roteiro de Juliano Enrico, Daniel Furlan & Zé Brandão. Foi ao ar pela primeira vez em 16 de novembro de 2015. O enredo explora a busca de Irmão do Jorel e de sua amiga Lara por um anel que permitirá ao protagonista se casar com Ana Catarina na noite de festa junina.

Mais explícito dos episódios que tratam da cultura popular brasileira, todas as roupas, decorações, brincadeiras, danças, músicas e alimentos pertencem à tradição nacional. O detalhe na ambientação ultrapassa a modalidade visual e, no áudio, leva à inclusão da sanfona na faixa sonora do episódio. O instrumento, apesar de não desenhado, está presente no número da banda de rock que geralmente fornece o acompanhamento dos episódios – os Cuecas em Chamas (abaixo). Além disso, ela também pode ser ouvida na reinterpretação da marcha nupcial. Enquanto a sanfona não se encontra no desenho, o triângulo e a zabumba, não escutados, são tocados por duas das personagens.

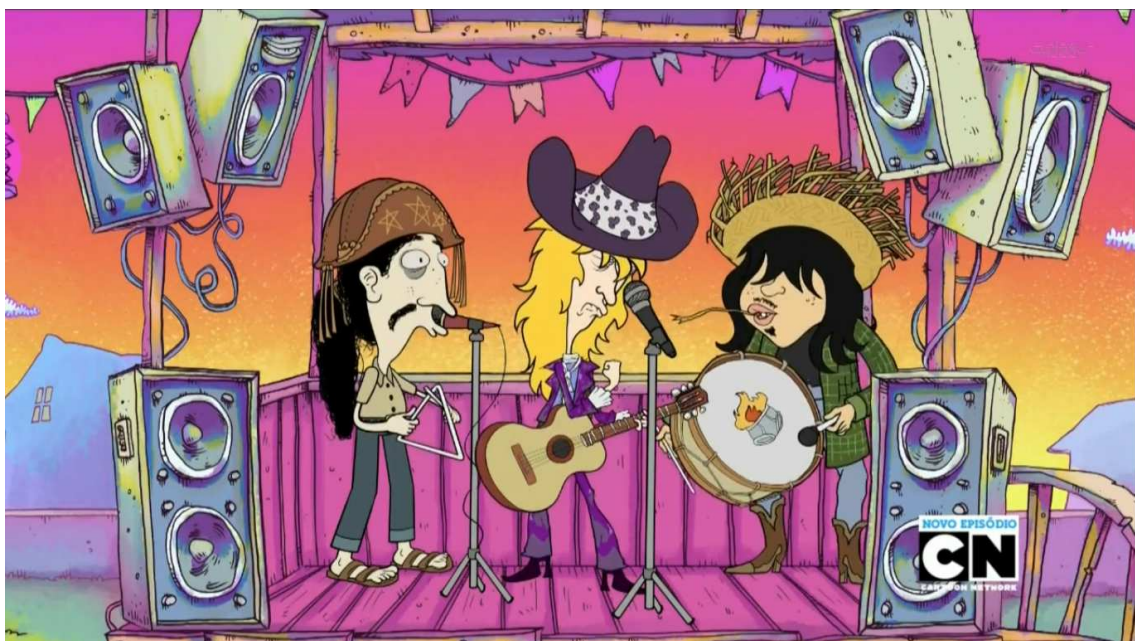


Ilustração 9: Quadro de "Meu segundo amor" (1)

Como elementos a cultura popular brasileira são orientadores centrais da ação narrativa do episódio, este seria conscientemente tornado pouco legível para o telespectador estrangeiro. Como estratégia para contornar tal situação, há a aproximação da cultura caipira com a temática do faroeste, novamente construída através da paródia. Se acompanha então à representação de uma tradição do Brasil mediada por outra

tradição, do *cowboy* do oeste norte-americano, que, graças à sua visibilidade adquirida com a indústria cultural, pode mediar o entendimento internacional do contexto brasileiro.

A atenção a um público que não compartilhe do conhecimento prévio das festas juninas fica também explícito quando há a inserção, no início do episódio, de um segmento educativo para a explicação das festividades. Esclarece-se que, nas festas juninas, todos se vestem “com lindas fantasias de caipira” para “saborear deliciosos quitutes, participar de brincadeiras típicas e outras divertidas atividades em grupo”. Parte do trecho é representada no quadro seguinte.



Ilustração 10: Quadro de "Meu segundo amor" (2)

Ainda outra justificativa para tal explicação pode ser inferida, tendo como público-alvo o próprio telespectador brasileiro. Assim como a festa junina do desenho parte já de uma ideia de fingimento da vida rural, o contato das regiões urbanas com as tradições do interior tem decaído nas últimas décadas, podendo a festa ser ignorada. Conforme registrado em *Modernização, ditadura e democracia: 1964 – 2010*, volume da coleção *História do Brasil Nação*:

Ainda rural nos anos de 1950 e primeira metade dos 1960, a sociedade rapidamente urbanizou-se. No início dos anos 1970 a maioria da população já vivia em cidades. Trinta anos depois, 80% residiam em centros urbanos. (LUNA; KLEIN in REIS, 2014, p.23)

O público infantil contemporâneo, nascido já neste século, pode então ser introduzido na ambientação do episódio, mesmo que desconheça a celebração dos santos e da colheita. A globalização que acompanha o processo de crescimento urbano, que para alguns apagaria as diferenças entre as nações de maneira homogeneizante, trabalha no episódio de outro modo. Os dois tipos de relato – o caipira e o *cowboy* – combinam-se de maneira pluralizada para que o primeiro, ainda que modificado, também seja transmitido a um novo público – externo e interno. A ambiguidade do caráter nacional e de exportação da série incita uma problemática paralela à da construção memorial e nostálgica do desenho, que se baseia em um passado cujo público-alvo primário não viveu.

Ainda em “Meu segundo amor”, por exemplo, é dramaticamente declamada a frase “nada vai me fazer desistir do amor”, verso icônico do refrão da canção de Jorge Vercilo “Que nem maré”, parte do álbum *Elo*, com mais de 1,5 milhões de vendas no início dos anos 2000. Deslocado no tempo e no espaço, o humor intertextual depende do conhecimento do texto fonte para se concretizar. Assim, só pode ser melhor compreendido por aqueles que compartilham das experiências de vida do Brasil nas últimas décadas no século XX e início do século XXI.



Ilustração 11: Quadro de "Meu segundo amor" (3)

Tal qual em outros capítulos, se observa também em “Meu segundo amor” a dimensão autobiográfica da obra através da inserção de fotos da família de seu criador. Na imagem anterior, retirada do episódio, Juliano Enrico (direita), posa caracterizado de jeca ao lado de seu irmão, Jor'el (esquerda). Desse modo, adaptado às demandas de exibição do Cartoon Network, *Irmão do Jorel* não deixa de manter presente sua característica principal enquanto obra independente – a subjetividade que busca atingir uma coletividade que compartilhe de seus referentes.

3.2.6 “Shostners Shopping” (T02E03)

Terceiro episódio da segunda temporada de *Irmão do Jorel*, “Shostners Shopping”⁸ tem roteiro de Raul Chequer, Daniel Furlan e Juliano Enrico. O episódio narra a ida da família de Irmão do Jorel ao *shopping center*, e as aventuras do protagonista para retornar à companhia da avó após terem se separado por acidente na escada rolante. O relato da experiência quase sublime do *shopping*, caracterizada tanto como maravilhosa quanto assustadora, é muito específico de um período em que esta ainda era uma novidade.

Conforme relatam Novais e Mello (NOVAIS, 1998), o primeiro *shopping* do Brasil foi inaugurado em 1966. Aqueles que se seguiram se expalhando pelos centros urbanos nas próximas décadas. É importante ressaltar que essa expansão foi gradual, e que ainda hoje muitas cidades do Brasil não possuem centros comerciais de grande amplitude. Segundo os dados da Associação Brasileira de Shopping Centers, em 2017 existiam no país 571 *shoppings*, número dez vezes inferior que o número de municípios brasileiros.

A partir de sua inserção no Brasil, o *shopping* modifica as antigas formas de consumo locais com o acesso a bens associados a multinacionais. O encantamento que trouxe impactou toda a nova classe média urbana que naquele momento também passava a ter condições financeiras para cumprir com a recém criada coerção ao consumo – conforme ocorre com a família de *Irmão do Jorel*.

Em “Shostners Shopping”, o plano da abertura já indica essa grandiosidade, com o ponto de vista da câmera se movendo lentamente de baixo para cima. Tal movimento se refere também à imensidão física do prédio, que no episódio segue um novíssimo

8 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aUDold5DrcI>>. Acesso em 05/11/2018.

modelo de “arquitetura comercial”. Esta, explica-se, ironizando estratégias da economia comportamental, torna necessário que o visitante passe por todas as vitrines antes de conseguir deixar o prédio.

É esta disposição do espaço que cria o conflito principal do episódio, quando Irmão do Jorel se perde de Vovó Juju. Durante sua jornada no *shopping*, novamente a câmera se move de maneira marcada, entretanto adquirindo velocidade na vertical. A hostilidade da cena se reforça também pela trilha sonora do episódio, com notas de tensão. Ao fim, a paz retorna quando Irmão do Jorel reencontra o abraço da avó, que o salva da perseguição do dentista.

A procura pela segurança dada pela presença familiar adulta, em contraste com os perigos do ambiente exterior, cria assim na ação e no espaço narrativos características referentes ao Brasil. Como já comentado, de acordo com a perspectiva de Roberto DaMatta, há na cultura brasileira uma oposição entre os espaços da casa e da rua. Para o antropólogo:

o universo da rua – tal como ocorre com o mundo da casa – é mais que um espaço físico demarcado e universalmente reconhecido. [...] a rua forma uma espécie de perspectiva pela qual o mundo pode ser lido e interpretado. Uma perspectiva, repito, oposta – mas complementar – à da casa, e onde predominam a desconfiança e a insegurança. [...] Um universo ou abismo que passa pela construção do espaço da casa, com seu aconchego e sua rede imperativa de relações calorosas, e o espaço da rua, com seu anonimato e sua insegurança, suas leis e sua polícia. (DAMATTA, 1986, p.30-31)

Como os outros episódios, não deixam de estar presentes alusões ao contexto brasileiro em pequenos detalhes da narrativa. Comenta-se, desse modo, que o *shopping* possui “a maior escada rolante da América Latina”. De igual modo, se observa em uma cena a mascote da marca de refrigerante Sprok Maçã, o Sprokinho, em intertextualidade com Dollynho, representante dos guaranás Dolly. Novamente, esses aspectos não trazem nenhuma contribuição essencial para a compreensão do episódio, cujas temáticas principais podem ser consideradas o consumismo na sociedade contemporânea e a segurança da presença familiar na vida da criança.

3.2.7 “Então É Natal” (T02E09)

Nono episódio da segunda temporada de *Irmão do Jorel*, “Então é Natal”⁹ tem roteiro de Juliano Enrico, Caio Mainier e Daniel Furlan. Com estreia em 12 de dezembro de 2016, foi lançado quando a programação do Cartoon Network se adequava ao período natalino, e retrata uma experiência do feriado próxima da tradição urbana brasileira. O próprio título do episódio já alude à canção homônima, interpretada pela cantora Simone no álbum *25 de Dezembro*, de 1995. Muito conhecida pelo país, a música é tocada constantemente nos estabelecimentos comerciais nessa época do ano.

O episódio se inicia com a montagem da árvore de Natal. Longe de ser um pinheiro, tipicamente associado às representações natalinas internacionais, a árvore das personagens é extremamente simples. Nesse plano, destacam-se como objetos de valor associados a uma cultura erudita apenas os quadros e estátuas de Jorel, que parodiam obras canônicas. Novamente, são reforçados através de detalhes na representação aspectos gerais da caracterização da série, como o destaque que Jorel tem no ambiente familiar.

Uma das peças que compõe a decoração, servindo de base para a árvore natalina, é, na realidade, uma vassoura do tipo piaçava. A proposta de leitura da cultura popular de Michel de Certeau em *A Invenção do Cotidiano* (1998) é aqui bem aplicada – o objeto tem uma função no momento em que foi produzido pela indústria, mas o povo que o consome lhe confere novos usos, de acordo com suas necessidades pessoais.

Em “Então é Natal”, os objetos que se inserem no espaço doméstico brasileiro são ressignificados pelas personagens, que conferem um uso diferente tanto à vassoura quanto à tradição natalina internacional. Em um plano extratextual, os criadores do desenho modificam a mídia massiva através das suas práticas, mostrando-se mais ativos no processo de uma construção narrativa nacional e não apenas consumidores de estrangeira. Intratextualmente, em consonância com a realidade popular, os indivíduos que se espera alienados também são agentes nos seus usos cotidianos das práticas importadas, conforme representado em *Irmão do Jorel*.

O episódio prossegue com uma profusão de alusões à cultura construída no país ao redor do Natal, como a popularizada piada sobre o excesso de uvas passas na comida nessa época do ano. De igual modo, ao longo do capítulo, Vovó Juju canta variações de canções de natalinas típicas do país. Todos esses aspectos podem ser reconhecido como

9 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OUCr5ck-rMs>>. Acesso em 05/11/2018.

parte de uma cultura popular que é vivida, mas não objeto de reflexão teórica, ao encontro da definição de Alfredo Bosi.

Além de expor uma tradição urbana do Natal brasileiro, a alienação de nossas tradições exatamente por influência da cultura de importação é colocada em foco quando as personagens assistem ao especial natalino na televisão, representado na imagem seguinte. Há uma intertextualidade clara com o tradicional show do artista Roberto Carlos, explícita no design do cantor Perdigoto cujas vestimentas são azuis e brancas, e no cenário do programa. Em “Então é Natal”, Perdigoto interpreta canções cujas letras descrevem “esquilos correndo saltitantes na neve do seu quintal”.



Ilustração 12: Quadro de "Então é Natal" (1)

O desenho animado, produto televisivo resultado dos avanços dos meios de comunicação de massa e de décadas de sua inserção na cultura brasileira, ironiza assim a perda do caráter nacional promovida pela própria mídia televisiva. *Irmão do Jorel* é capaz de problematizar a perspectiva brasileira sobre sua própria cultura, expondo mesmo que a tentativa de alienação é também parte dela. A profundidade da crítica se realça quando, ao plano do programa, contrasta-se o contraplano no qual Vovó Gigi assiste o especial ao lado de um ventilador, conforme a imagem seguinte.



Ilustração 13: Quadro de "Então é Natal" (2)

Tal uso do meio televisivo para a sua própria crítica recorda as considerações de Martín-Barbero, que afirma que, na experiência da cultura latinoamericana com a globalização, a cultura local ressurgiu como resultado e resposta da tentativa de seu apagamento:

Hay recuperación y deformación pero también hay réplica, complicidad pero también resistencia, hay dominación pero ésta no llega nunca a destruir la memoria de una identidad que se gesta precisamente en el conflicto que la dominación misma moviliza. Lo que necesitamos pensar entonces es lo que hace la gente con lo que hacen de ella, la no simetría entre los códigos del emisor y el receptor horadando permanentemente la hegemonía y dibujando la figura de su otro. (MARTÍN-BARBERO, 2002, p.113-134)

Em “Então é Natal”, por fim, a introdução de um novo personagem, Tio Valtinho, representa outra leitura da cultura nacional. A figura de Valtinho parece construída a partir da tradicional personagem tipo do malandro brasileiro, descrita em pormenor por Roberto DaMatta. Irmão de Dona Danuza, no episódio ele engana a família, a polícia e toda a infância da cidade, se esquivando dos imperativos legais através de suas relações pessoais e fachada estrategicamente simpática. Através do “jeitinho”, ele foge à posição institucionalizada do indivíduo que deve, como todos, obedecer às leis.

Ao mesmo tempo, a personagem não pode ser interpretada como completamente má, uma vez que também se preocupa em trazer para as crianças a alegria natalina. Ao fim do capítulo, Valtinho garante a manutenção da crença infantil na magia do Papai Noel quando foge em seu *skate* voador. Através de uma construção da personagem em múltiplas perspectivas, Tio Valtinho funciona como metáfora da cultura brasileira em sua própria ambiguidade.

3.2.8 “Shostners Burger” (T02E16)

Décimo sexto episódio da segunda temporada da série, sua estreia aconteceu em 24 de julho de 2017. Com roteiro de Marcus Ferraz, Daniel Furlan e Juliano Enrico, “Shostners Burger”¹⁰ narra uma incursão secreta de Seu Edson e Irmão do Jorel a uma rede de *fast food*, cuja comida provoca um súbito aumento de peso no protagosnita. Marca-se no episódio a crítica à impessoalidade da produção do *fast food*, cuja carne, no desenho animado, seria “exclusivamente modificada em laboratório”.

Segundo Novais (1998), a globalização vem acompanhada da inserção das redes estrangeiras de refeições rápidas na cultura brasileira. No episódio, como na realidade, elas conquistam a adesão dos consumidores a partir de diversas estratégias comerciais. Esse apelo, em parte, se deve aos bens de consumo duráveis que acompanham seus produtos. Critica-se assim igualmente a criação de uma cultura de consumo supérflua, muito voltada para o público infantil – observada na necessidade do protagonista ter a versão miniatura de um brinquedo que já possui em tamanho maior –, mas que também atinge o público adulto – quando Seu Edson escolhe seu sanduíche por conta do brinde de Shakespearito.

Assim que inseridas no ambiente nacional, como os *shoppings*, as recém-criadas lanchonetes são acompanhadas tanto pelo encantamento frente ao novo – na série, representado por Irmão do Jorel e Seu Edson – quanto pela repulsa do diferente em nosso contexto – conforme o julgamento de Dona Danuza. A concorrência entre duas formas de cultura alimentar pode ser observada na cena do pedido no restaurante, quando há referência ao prato nacional da feijoada, contrastado com a comida servida pela rede. O humor produzido pelo deslocamento do referencial cultural dos alimentos

10 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ufaTmuWlhRE>>. Acesso em 05/11/2018.

ressalta a presença estranha desse modo de comer importado no país.

Como já provou-se recorrente, alusões ao cotidiano brasileiro fazem também parte do episódio. A piada clichê “é para ver ou para comer” é feita pela família, por exemplo. Além disso, em “Shortners Burger”, as unidades monetárias exibidas são parte da história brasileira – a caixa registradora acusa o valor de “R\$5,00”. Igualmente, em “Jornal do Quintal”, o valor da câmera é registrado em cruzeiros, conforme a imagem seguinte.



Ilustração 14: Quadro de "Jornal do Quintal"

Em uma das poucas referências literárias do desenho, o boneco da personagem intradieética Shakespearito – jogo de palavras com nome do poeta Shakespeare e o nome original da personagem da homônima série mexicana de comédia Chapolim Colorado, *Chespirito* –, brinde da rede de lanchonetes, declama dois versos de *Os Lusíadas*. Assim, partes dos estratos culturais mais diversos, conforme a discriminação de Bossi, em “Shostners Burger”, permitem o reconhecimento da autorrepresentação nacional. Este, porém, não se configura necessário para a fruição da animação.

Em *Irmão do Jorel*, cria-se humor a partir da ativação no leitor de seus conhecimentos de cultura – seja popular, massiva ou erudita, seja nacional ou estrangeira –, levados a coexistir no mesmo espaço narrativo. A multiplicidade de referências evocadas se responsabiliza pelo sincretismo que compõe a obra, que lhe

garante outro cariz potencialmente brasileiro. No caso de “Shostners Burgers”, sua universalidade se manteria também na ação narrativa, crítica às grandes redes alimentícias, compreensível contemporaneamente tanto no Brasil quanto no exterior.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A experiência de vida do Brasil, do fim do século passado, em especial, permeia todo a narrativa de *Irmão do Jorel*. Não se encontrará a identidade brasileira da série caso se procure por sua exemplificação pitoresca, construída para o agrado do olhar estrangeiro. Os traços característicos do Brasil selecionados para a representação no desenho animado – objeto no qual a intervenção do produtor do discurso da representação é de grande intensidade – são específicos de uma cultura popular não acadêmica ou sistematizada.

Em *Irmão do Jorel* traços da identidade brasileira podem ser mais facilmente identificados do que explicados. Essa falta de rigor também se deve à dimensão memorial e híbrida do desenho, que o colocam em diálogo com aspectos da cultura massiva contemporânea, possibilitando o riso e a reflexão. As características populares de memoriais do objeto podem ser surpreendentes quando se considera seus contextos de produção e exibição, mas, como a pesquisa demonstra, a identificação de tais aspectos da animação é apenas complementar na sua fruição, uma vez que o conteúdo do desenho se revela misto e sincrético.

Irmão do Jorel representa aspectos de uma cultura popular e urbana brasileiras até então raramente encontrada em desenhos animados de tamanha projeção – tanto porque, até hoje, a maioria das obras do gênero no país é importada. A escolha da representação de aspectos do cotidiano brasileiro em uma rede de televisão fechada, mas ainda assim massificada, revela um comprometimento dos criadores com seu papel na reflexão a respeito da identidade nacional para o público brasileiro. Ao mesmo tempo, as circunstâncias que levaram à sua produção – de leis de incentivo fiscal às demandas de horários de exibição – tornam visível sua posição de produto cultural nacional, cuja concorrência com o objeto estrangeiro foi facilitada.

No momento contemporâneo, as identidades fragmentam-se, desestabilizando o sentimento de pertença à nação. Nesse processo de alheamento são reconhecidos como fatores de influência os discursos alienantes externos de um mundo supostamente sem fronteiras que ofuscaria as culturas locais. O que *Irmão do Jorel* pode exemplificar é o fato de que a formação de novos paradigmas de identificação do sujeito, a despeito de qual sejam suas justificativas, não precisa implicar que não se imagina mais uma

comunidade nacional. O desenho animado não evita referências à cultura globalizada, mas – quase antropofagicamente – constrói a partir dela uma imagem de seu Brasil passado e presente.

Mais do que perpetuar o passado, toda uma cultura corriqueira que é com frequência ignorada dos meios de difusão do conhecimento formais – e a falta de estudos a seu respeito isso atesta – é recuperada na animação. *Irmão do Jorel* poderia mesmo funcionar como resposta ao questionamento de Martín-Barbero (1991), que indaga seus leitores:

¿cuánto de lo que constituyen o hace parte de la vida de las clases populares, y que es rechazado del discurso de la Cultura, de la educación y la política, viene a encontrar expresión en la cultura de masa, en la industria cultural? Una expresión deformada, funcionalizada pero capaz sin embargo de activar una memoria y de ponerla en complicidad con el imaginario de masa. Lo que activa esa memoria no es del orden de los contenidos ni siquiera de los códigos, es del orden de las matrices culturales. (MARTÍN-BARBERO, 1991, p.250)

Quando se reflete a respeito da influência dos meios massivos nos países colonizados, em comparação com a literatura nacional, se destaca o prejuízo destes para nossa própria noção de sujeito social, parte de uma cultura múltipla, mas organizada a partir de uma consciência histórica comum. Sob essa perspectiva, a importância do discurso autorrepresentativo de *Irmão do Jorel* não pode ser negada. Segundo Hall, a identidade a partir de uma percepção sociológica:

preenche o espaço entre o 'interior' e o 'exterior' – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a 'nós próprios' nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os 'parte de nós', contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. (HALL, 2015, p.11)

O fato de *Irmão do Jorel* projetar valores da cultura brasileira, entretanto, possivelmente só é reconhecido por aqueles que já compartilham de seus significados. Utilizando-se de aparatos sofisticados, a representação nem sempre é explícita, necessitando da ativação de conhecimentos prévios – como no caso da personagem Rose, discutida em “Jornada matinal implacável”.

O deslocamento espacial e temporal que a narrativa sofre, já considerado no

momento da sua produção, leva à deliberação de que o entendimento dos códigos contextuais brasileiros, ainda que sempre presentes, não seja imprescindível para a compreensão da série. Isso observa-se em episódios como “O fenomenal capacete com rodinhas” e “Pequeno mestre do gigitsu”.

Em alguns momentos, a ação narrativa de *Irmão do Jorel* se configura determinada a tal modo que torna a consciência de seu contexto pressuposto para a melhor fruição da série. Esse é o caso de episódios específicos da análise, a saber “Jornada Matinal Implacável” e “Meu Segundo Amor”. Em outros casos, ainda que também não sendo imprescindível, o conhecimento prévio daquilo que é representado garante outra dimensão de sentido ao episódio, como em “Então é Natal”, complementando a leitura da narrativa.

É igualmente visível ao longo de *Irmão do Jorel* o reconhecimento por parte dos criadores da problemática entre manter sua originalidade subjetiva e simultaneamente comunicá-la com quem não compartilha dessa subjetividade. Dois de seus públicos-alvo, a infância nacional e internacional, estão distantes, temporal e localmente, dos intertextos que servem de base para a narrativa. Contornando esse paradoxo, há nos episódios a inserção de segmentos que explicitam os conhecimentos indispensáveis para a sua compreensão. Além disso, adotando a hibridização cultural, as estruturas nacionais são também tornadas mais legíveis através da sua aproximação a formas importadas contemporaneamente conhecidas e globalizadas, que estabelecem o diálogo com todos os públicos.

Irmão do Jorel também nega a afirmação comum, aqui já exposta, de que os objetos de uma cultura industrial não refletiriam essa mesma cultura de maneira questionadora. Ainda no desenho há a crítica à dimensão alienante da globalização, na qual se incluem os mesmos meios de comunicação massiva pelos quais a série se projeta. Entretanto, nos episódios em que essa crítica é o princípio da narrativa, como no caso de “Shostners Shopping” e “Shostners Burgers”, a interpretação não é específica da alienação cultural no Brasil, podendo se proceder a uma leitura mais generalizante. Como a coerção ao consumo através do discurso ainda é objeto de crítica vigente em todo globo, o tipo de texto exposto nos episódios não parece destoar de outras séries estrangeiras, de humor irônico de cunho social.

Em geral, pode-se imaginar que a série brasileira tem êxito na representação da

identidade nacional em suas diferentes dimensões. Àqueles que constituíam seu público original, que compartilham já de seus valores, compartilhando também na vida um recorte temporal e local com seus criadores, ela reativa a memória e promove o prazer do reconhecimento. Aos outros, a quem a narrativa não se dirigia originalmente, ela fornece uma possibilidade de contato com a cultura popular brasileira, mediada pelos outros suportes culturais dominados pelo público.

Os avanços técnicos da comunicação criam novas formas de cultura que supostamente ofuscariam os objetos culturais locais. Em *Irmão do Jorel*, contudo, eles são ferramentas a favor da difusão nacional e internacional de aspectos da cultura urbana, rural e popular brasileira tão comuns que com frequência são ignorados pelos objetos de estratos culturais de prestígio. Ao invés da alienação, promove-se, assim, nossa representação, ainda que em novas formas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRASCE. **Números do Setor**. Disponível em:

<<https://www.abrasce.com.br/monitoramento>>. Acesso em 02 de novembro de 2018.

ADORNO et al. **Teoria da Cultura de Massa**. Comentário e seleção Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. **Resultados Mensais da TV Paga** – Abril de 2018. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/resultados-mensais-tv-paga>>. Acesso em 03 de julho de 2018.

_____. **Mercado Audiovisual Brasileiro**. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/mercado-audiovisual-brasileiro>>. Acesso em 03 de julho de 2018.

ATHAYDE, Marco Antônio Souza de. **Cinema de Animação no Brasil: história e indústria moderna**. 2013. 73 f., il. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) — Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

AZNAR, Sidney Carlos. **Vinheta: do pergaminho ao vídeo**. São Paulo: Editora: Arte & Ciência – UNIMAR, 1997.

BANCO NACIONAL DO DESENVOLVIMENTO SOCIAL E ECONÔMICO. **BNDES calcula em R\$ 4 bilhões mercado de animação no Brasil**. Disponível em <<https://www.bndes.gov.br/wps/portal/site/home/imprensa/noticias/conteudo/bndes-calcula-em-r-4-bilhoes-mercado-de-animacao-no-brasil>>. Acesso em 10 de agosto de 2018.

BALTAR; LEONI; MAIA. “Mudanças na composição das famílias e impactos sobre a redução da pobreza no Brasil”. **Economia e Sociedade**, Campinas, v. 19, n. 1 (38), p. 59-77, abr. 2010.

BIASOLI-ALVES, Zélia Maria Mendes. “Famílias brasileiras do século XX: os valores e as práticas de educação da criança”. **Temas psicol.**, Ribeirão Preto, v. 5, n. 3, p. 33-49, dez. 1997. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-389X1997000300005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 23 de agosto de 2018.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRUNKHORST, Hauke. “A Teoria Crítica e a Análise da Sociedade Contemporânea de Massa”. In.: RUSH, Fred (org). **Teoria Crítica**. Tradução de Beatriz Katinsky, Regina Andrés Rebollo. Aparecida: Ideias & Letras, 2008. p.295-328.

BURKE, Peter. **O Que É História Cultural**. Tradução Sergio Goes de Paula. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

CALABRESE, Omar. **La Era Neobarroca**. Tradução Anna Giordano. 3 ed. Madrid: Catedra, 1999.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução Heloísa Prezza Citrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade Federal de São Paulo, 2013.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: artes de fazer**. Tradução Ephraim Ferreira Alves. 3ed. São Paulo: Vozes, 1998.

CONVERGECOM. “**Irmão do Jorel**” é o desenho mais visto do Cartoon em 2014. 2015. Disponível em: <<http://convergecom.com.br/telaviva/paytv/02/03/2015/irmao-do-jorel-e-o-desenho-mais-visto-do-cartoon-em-2014>>. Acesso em 09 de maio de 2017.

CORRIGAN, Timothy. “Literature on Screen, a History: in the gap”. In.: CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda. **The Cambridge Companion to Literature on Screen**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p.29-43.

COSTA, Everton Garcia. “Pos-modernidade ou antimodernidade? Uma reflexão em torno do debate moderno/pós-moderno”. **SINAIS**. Revista de Ciências Sociais - Universidade Federal do Espírito Santo, v.1, n.19, 2016, p.125-144.

D'ANGELO, Helô. “Batemos um papo com Juliano Enrico, criador do ‘Irmão do Jorel’”. **Superinteressante**. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/cultura/batemos-um-papo-com-juliano-enrico-criador-do-irmao-do-jorel/>>. Acesso em 25 de agosto de 2018.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o brasil, Brasil?** 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DURÃO, Fábio Akcelrud. “Da Superprodução Semiótica: caracterização e implicações estéticas”. **Congresso Internacional A Indústria Cultural Hoje**. Agosto, 2006, Piracicaba. Disponível em: <<http://www.unimep.br/~bpucci/industria-cultural-hoje-2006.pdf>> Acesso: dois de abril de 2018.

DURÃO, Fabio Akcelrud (Org.). **A indústria cultural hoje**. São Paulo: Boitempo, 2008.

EAGLETON, Terry. **A Idéia de Cultura**. Tradução Sandra Castelo Branco. São Paulo: Editora da UNESP, 2005.

EAGLETON, Terry. **Depois da Teoria**: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo. Tradução Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. 6 ed. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1990.

ELLIOT, Kamill. **Rethinking the Novel/Film Debate**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

FRANCHETTI, Paulo. **Reflexões intempestivas**: crítica literária. 2015. Disponível em: <<http://paulofranchetti.blogspot.com.br/2017/05/reflexoes-intempestivas-critica.html>>. Acesso em: 25 de agosto de 2018.

GRAÇA, Mariana Estela. **Entre o Olhar e o Gesto**: elementos para uma poética da imagem animada. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

GOMES, Ana Lucia. “Séries de TV, Produção Independente e Desenhos do Imaginário no Brasi”. **SIMSOCIAL** - Simpósio em tecnologias digitais e sociabilidade. Performances Interacionais e Mediações Sociotécnicas, 2013, Salvador.

GUTIERREZ, Anna. “Metamorphosis: the emergence of glocal subjectivities in the blend of global, local, east, and west”. In.: STEPHENS, John. **Subjectivity in Asian Children's Literature and Film**: global theories and implications. Nova Iorque: Routledge, 2012, p.19-42.

HAI DUKE, Paulo Rodrigo. “Literatura, imprensa e mundo editorial: intermediações culturais na França da Terceira República”. **Antíteses**. v. 10, n. 19, p.89-114, jan./jun. 2017.

HAMBURGER, Esther. “Telenovelas e Interpretações do Brasil”. **Lua Nova**, n.82, p.61-86. São Paulo, 2011. p.155-165.

HAMBURGER, Käte. “A Ficção Cinematográfica”. In: _____. **A Lógica da Criação Literária**. 2 ed. Tradução Margot Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios – PNAD**. Disponível em <<https://www.ibge.gov.br/estatisticas-novoportal/sociais/habitacao/9127-pesquisa-nacional-por-amostra-de-domicilios.html?=&t=o-que-e>>. Acesso em 03/07/2018.

Irmão do Jorel (Temporadas 1 e 2). Criação: Juliano Enrico. Direção: Juliano Enrico e Henrique Soldado. Produção: Felipe Tavares. Produção executiva: Halina Agapejev e Zé Bandão. Rio de Janeiro: Copa Studio; Cartoon Network Brasil, 2014 – 2017. 11 min., son., col. Série exibida pela Netflix. Acesso em: 10/02/2008.

LUNA, Francisco Vidal; KLEIN, Herbert S. “População e Sociedade”. In.: REIS, Daniel Arão (coordenação). **Modernização, ditadura e democracia: 1964 - 2010**. Rio de Janeiro, Objetiva, 2014, p.31-74.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **De los Medios y las Mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía**. 2 ed. Nualpan: Ediciones G. Gilli, 1991.

_____. **Ofício de Cartógrafo: Travesias latinoamericanas de la comunicación en la cultura**. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2002.

MCFARLANE, Brian. “Reading Film and Literature”. In.: CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda. **The Cambridge Companion to Literature on Screen**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p.15-28.

MCLUHAN, Marshall. **Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem**. Tradução Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1969.

MENDES, Fábio Luiz Gonçalves. **O Processo Criativo em Séries de Animação Brasileiras: o autor de cartoon no século XXI**. 2014. 143 f., il Monografia. (Bacharelado em Cinema e Audiovisual). — Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

MENDONÇA, Flávia da Costa Ferreira. **A Expansão do Mercado de Animação Brasileira: condições de possibilidade que favoreceram o crescimento da produção de**

longas-metragens animados no Brasil no século XXI. 2017. 83 f., il. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Ciências Sociais)—Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Brasil lança maior número de animações em 22 anos.** Disponível em <http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xIR9iTn/content/brasil-lanca-maior-numero-de-animacoes-em-22-anos/10883>. Acesso em 10 de agosto de 2018.

MORENO, Antonio. **A Experiência Brasileira no Cinema de Animação.** Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978.

NASCIMENTO, Evando. “Literatura no Século XXI: expansões, heteronomias, desdobramentos”. **Revista Brasileira de Literatura Comparada.** v. 18, n. 28, p.1-31, 2016.

NESTERIUK, Sérgio. **Dramaturgia de Série de Animação.** São Paulo: AnimaTV, 2011.

NOVAIS, Fernando A. (coordenação). **História da Vida Privada no Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PALMARES FUNDAÇÃO CULTURAL. **Animação: conheça detalhes do inédito Programa Nacional para o Desenvolvimento da área.** 2008. Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/?p=2976&lang=en>>. Acesso em 09 de maio de 2017.

PÉCORÁ, Alcir. “A Musa Falida: a perda da centralidade da literatura na cultura globalizada”. **Biblos.** n. 1, 3.^a série, p. 203-235. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

PELLEGRINI, Tânia. “A literatura e o leitor em tempos de mídia e mercado”. **Horizontes** (Itatiba), v.15, p. 325-335, 1997. Disponível em <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/ensaios/ensaio33.html>>. Acesso em 21 de dezembro de 2018.

_____, Tânia. **A Imagem e a Letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea.** São Paulo: FAPESP, 1999.

PROVOSTE, Nathalie. **Nós conversamos com o Juliano Enrico, criador de "Irmão do Jorel".** **Catraca Livre,** 11 de julho de 2018. Disponível em <<https://catracalivre.com.br/entretenimento/nos-conversamos-com-o-juliano-enrico-criador-de-irmao-do-jorel/>>. Acesso em 30 de outubro de 2018.

ROCHA, Glauber. “A estética da fome”. **Contracampo** – revista de cinema. N 21. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm>. Acesso em: 24 de outubro de 2018.

ROCHA, Rejane C. “Além do Livro: literatura e novas mídias”. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 47, p. 11-17. Brasília: Universidade de Brasília. Jan./jun, 2016.

ROSALES, Johel. **Cartoon Network: líder de audiência en latinoamérica**. ANMTVLA, 22 de maio de 2015. Disponível em: <http://www.anmtvla.com/2015/05/cartoon-network-lider-de-audiencia-en.html>. Acesso em: 22 de outubro de 2018.

SANTOS, Milton. **O País Distorcido: o Brasil, a globalização e a cidadania**. São Paulo: Publifolha, 2002.

SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS. **12 anos da Pesquisa Produção e Vendas do Setor Editorial Brasileiro** – Desempenho real do mercado editorial (2006-2017) . Disponível em <http://cbl.org.br/site/wp-content/uploads/2017/05/S%C3%A9rie-Hist%C3%B3rica-Fipe-2006_2016.pdf>. Acesso em 03 de julho de 2018.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade: de Coleridge a Orwell**. Tradução Vera Joscelyne. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 4 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.