

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO**

Laryssa Gabriele Moreira do Prado

**SÉRIES DE ANIMAÇÃO BRASILEIRAS:
Expressão e Gênero em *O Show da Luna*, *Meu AmigãoZão*, e *Irmão do Jorel*.**

**Juiz de Fora
2019**

Laryssa Gabriele Moreira do Prado

SÉRIES DE ANIMAÇÃO BRASILEIRAS:

Expressão e Gênero em *O Show da Luna*, *Meu AmigãoZão*, e *Irmão do Jorel*.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Sociedade.

Orientador: Prof^o Dr. Potiguara Mendes da Silveira Junior

Juiz de Fora

2019

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Prado, Laryssa Gabriele Moreira do.

Séries de animação brasileiras : expressão e gênero em O Show da Luna!, Meu AmigãoZão, e Irmão do Jorel / Laryssa Gabriele Moreira do Prado. -- 2019.

288 p. : il.

Orientador: Potiguara Mendes da Silveira Junior

Coorientador: Érika Savernini Lopes

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós Graduação em Comunicação, 2019.

1. Animação Brasileira. 2. Animação Infantil. 3. Série de Animação. 4. Desenho Animado. 5. Expressão e Gênero. I. Silveira Junior, Potiguara Mendes da, orient. II. Lopes, Érika Savernini, coorient. III. Título.

Laryssa Gabriele Moreira do Prado

SÉRIES DE ANIMAÇÃO BRASILEIRAS:

Expressão e Gênero em *O Show da Luna*, *Meu AmigãoZão*, e *Irmão do Jorel*.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Sociedade

Aprovada em 28 de fevereiro de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof^o Dr. Potiguara Mendes da Silveira Junior - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^a Dra. Erika Savernini Lopes - Coorientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^a Dra. Gabriela Borges Martins Caravela
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^o Dr. Nilson Assunção Alvarenga
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^a Dra. Carla Schnider
Universidade Federal de Pelotas

AGRADECIMENTOS

Apesar de muitas vezes ter pensado que a escrita de uma dissertação é um caminho que eu deveria percorrer sozinha, de forma alguma esta pesquisa foi fruto apenas do meu trabalho.

Agradeço à minha família, pelo suporte incondicional, seja por meio do apoio às minhas escolhas profissionais, por aguentar a saudade enquanto eu estava longe, pela paciência nos dias de ansiedade ou por abaixarem o volume da televisão para que eu pudesse me concentrar nas análises dos meus objetos de estudo. Aos meus amigos de mestrado, que estavam sempre presentes para desacreditar minhas inseguranças, dividir conquistas e problemas, mais do que colegas, vocês foram meu porto seguro durante estes dois anos. *Go Machines!*

Agradeço ainda ao Prof^o Potiguara Mendes da Silveira Junior e à Prof^a Érika Savernini por me acompanharem na descoberta de “novos mundos” e teorias no campo da comunicação, na animação, na psicanálise e no feminismo, e à todos os profissionais da animação brasileira com os quais tive contato durante esses dois anos, obrigada por me fazerem sentir tão acolhida.

À todos os outros amigos, amores e professores que de alguma forma me incentivaram, muito obrigada.

Agradeço também à UFJF, universidade pública e de qualidade que me deu a oportunidade de avançar ainda mais uma etapa na minha carreira acadêmica.

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

“Ser um homem feminino não fere o meu lado masculino.

Se Deus é menina e menino,

Sou masculino e feminino.”

(MASCULINO E FEMININO, Pepeu Gomes, 1983)

RESUMO

O debate a respeito das diferentes expressões de gênero ganhou força nos últimos anos e chegou às telas. A indústria cinematográfica tem sido alvo de denúncias de assédio e vem sendo constantemente avaliada em relação à representação e representatividade de gênero em suas produções. Em contrapartida, conteúdos audiovisuais não-sexistas tem surgido, inclusive na animação. Em 2017 foi comemorado o centenário da realização da primeira animação brasileira, setor que apenas recentemente vem se estruturando como uma indústria no país. O presente trabalho analisa, a partir de teorias feministas e da Nova Psicanálise, como é construída a expressão de gênero dos personagens de séries de desenhos animados infantis nacionais produtos da atual fase de crescimento da animação nacional, sendo eles O Show da Luna!, Meu AmigãoZão e Irmão do Jorel. Durante a infância, momento em que a criança está desenvolvendo seus valores, é comum que, por vezes, instituições como a escola, a família e a mídia dividam o mundo entre as “coisas de menina e as coisas de menino”, o que cria um muro quase intransponível entre eles. Determinar o gênero de acordo com padrões impostos socialmente também marginaliza uma diversidade que existe além do sexo biológico. A partir da criação de uma matriz metodológica baseada na Análise Fílmica e no Teste de Bechdel, Teste Russo e Teste CM, e de entrevistas realizadas com Kiko Mistrorigo, Andrés Lieban e Juliano Enrico, criadores das séries analisadas, conclui-se que, mesmo que O Show da Luna!, Meu AmigãoZão e Irmão do Jorel se preocupem em promover a “igualdade” de gênero e apresentem iniciativas nesse sentido, em suas narrativas ainda há a reprodução de alguns estereótipos sobre o “feminino” e o “masculino”. Embora boa parte das personagens femininas rompa com a opressão histórica que recai sobre as mulheres, as séries analisadas ainda distanciam-se de uma representação que vá além da binariedade homem / mulher.

Palavras-chave: Animação Brasileira. Animação Infantil. Série de Animação. Desenho Animado. Expressão e Gênero.

ABSTRACT

The debate over the different expressions of gender has gained momentum in recent years and has come to the fore. The cinematographic industry has been the target of harassment denunciations and has been constantly evaluated in relation to the representation and representativeness of genre in its productions. In contrast, non-sexist audiovisuals have emerged, including in animation. In 2017 was celebrated the centenary of the realization of the first Brazilian animation, which has only recently been structuring itself as an industry in the country. The present work analyzes, from feminist theories and the New Psychoanalysis, how the gender expression of the characters of national children's cartoon series (products of the current national animation growth phase) is constructed, being they *Show da Luna!*, *Meu AmigãoZão*, and *Irmão do Jorel*. During childhood, when children are developing their values, it is common for institutions such as school, family, and the media to sometimes divide the world between "girlish things and boyish things", which creates a wall almost insurmountable between them. Determining gender according to socially imposed standards also marginalizes a diversity that exists beyond biological sex. From the creation of a methodological matrix based on the Film Analysis and the Bechdel Test, Russo Test and CM Test, and interviews with Kiko Mistrorigo, Andrés Lieban and Juliano Enrico, creators of the series analyzed, it is concluded that, even if *Show da Luna!*, *Meu AmigãoZão*, and *Irmão do Jorel* are concerned with promoting "gender equality" and presenting initiatives in this sense, in their narratives there is still the reproduction of some stereotypes about the "feminine" and the "masculine".

Keywords: Brazilian Animation. Children's Animation; Animation Series; Cartoon; Expression and Gender.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Taumatroscópio.....	22
Figura 2 – Imagem de <i>Emily Digital</i>	24
Figura 3 – Frame de <i>Begone Dull Care</i>	25
Figura 4 – Representação naturalista dos personagens da Disney	27
Figura 5 – Frame de <i>Pas de Deux</i>	29
Figura 6 – <i>A live action – animation continuum</i>	31
Figura 7 – <i>Historietas Assombradas</i>	21
Figura 8 – O Mal e o expressionismo na animação.....	32
Figura 9 – Animação do leste europeu, <i>The Revolt f Toys</i>	32
Figura 10 – <i>Up: Altas Aventuras (Up, Estados Unidos, 2009, direção de Pete Docter e Bob Peterson).</i>	33
Figura 11 – <i>O Poderoso Chefinho (The Boss Baby, Estados Unidos, 2017, direção de Tom McGrath).</i>	33
Figura 12 – <i>Cegonhas: a história que não te contaram (Storks, Estados Unidos, 2016, direção de Nicholas Stoller)</i>	33
Figura 13 – <i>Rio (Estados Unidos, 2011, direção de Carlos Saldanha)</i>	34
Figura 14 – <i>Flowers and Trees</i>	38
Figura 15 – Versão atual dos personagens de Looney Tunes	41
Figura 16 – <i>Gerald McBoeing- Boeing</i>	42
Figura 17 – Frame de <i>O Kaiser</i>	45
Figura 18 – <i>O Menino e o Mundo</i>	52
Figura 19 – Frames de <i>Natal para Todos</i>	54
Figura 20 – Séries Animadas da TV PinGuim	55
Figura 21 – Pinguim Oswaldo	56
Figura 22 – Animações nacionais no catálogo da Netflix	57
Figura 23 – Zequinha, Biba, Pedro e Nino, personagens principais do “Castelo”	70
Figura 24 – Personagens de <i>Cleo</i>	73
Figura 25 – Crianças se identificam com Max e Jerry	88
Figura 26 – Divine, a drag queen protagonista de <i>Female Trouble</i>	102
Figura 27 – Teoria das Formações	108
Figura 28 – Banda de Moebius	112
Figura 29 – Modelo de Revirão - Banda de Moebius como oito interior	113

Figura 30 – <i>Historical Comparison of Percentages of Behind-the-Scenes Women on Top 250 Films</i>	117
Figura 31 – <i>Percentages of Top 250 Films with No Women in Roles Considered</i>	118
Figura 32 – Frame de <i>Frivolité</i>	124
Figura 33 – <i>The Role</i>	129
Figura 34 – <i>O Show da Luna!</i>	134
Figura 35 – Frame do episódio “Cheirinho de Terra Molhada”	137
Figura 36 – Personagens de <i>O Show da Luna!</i>	137
Figura 37 – Temporada 01, episódio 06	139
Figura 38 – Luna dormindo em sua cama	140
Figura 39 – O quarto de Luna	141
Figura 40 – Busca por “quarto de menina” na internet	141
Figura 41 – Os brinquedos de Luna e Júpiter	143
Figura 42 – Temporada 01, episódio 26	144
Figura 43 – Papai cozinha enquanto Mamãe lê jornal	146
Figura 44 – Frame de <i>Bee Movie - A História de uma Abelha</i> (<i>Bee Movie</i> , Estados Unidos, direção de Simon J. Smith, Steve Hickner)	146
Figura 45 – A cena pode ser encontrada em clipes e filmes <i>live-action</i>	146
Figura 46 – Temporada 02, episódio 08	148
Figura 47 – As cores das bicicletas se dividem entre meninos e meninas	150
Figura 48 – Temporada 02, episódio	151
Figura 49 – Mamãe está concentrada no jogo de basquete	152
Figura 50 – Dexter e sua irmão, DeeDee	156
Figura 51 – Luna brinca de carrinho com Júpiter e Cláudio	157
Figura 52 – <i>Meu AmigãoZão</i>	162
Figura 53 – As cores e os personagens de <i>Meu AmigãoZão</i>	164
Figura 54 – Temporada 01, episódio 10	167
Figura 55 – Meninos se apresentam à princesa Lili	168
Figura 56 – Cinderela é apenas uma das mulheres que é apresentada ao príncipe	169
Figura 57 – Em “A Princesa Perfeita” destacam-se os tons de rosa e amarelo	170
Figura 58 – Temporada 01, episódio 21	171
Figura 59 – Caracterização de Lili, Yuri e Matt na “Floresta Encantada”	173
Figura 60 – Divisão de cores entre os meninos e meninas	174
Figura 61 – Temporada 01, episódio 257	175

Figura 62 – Matt mostra seus cartões para Bongo	176
Figura 63 – Crianças buscam o triciclo ideal para a Mãe de Matt	177
Figura 64 – Cenários da loja de brinquedos	179
Figura 65 – Temporada 01, episódio 34	180
Figura 66 – Matt e Yuri não sabem como agradar os bebês	181
Figura 67 – O pai de Lili também cuida dos trigêmeos.....	183
Figura 68 – Quarto do Matt	187
Figura 69 – Quarto do Yuri	188
Figura 70 – Quarto da Lili	188
Figura 71 – <i>Irmão do Jorel</i>	197
Figura 72 – Família do Irmão do Jorel	200
Figura 73 – Temporada 01, episódio 07	203
Figura 74 – IDJ é o único menino na aula de dança	204
Figura 75 – Crianças debocham de IDJ fazer dança	205
Figura 76 – O rosto vermelho de IDJ mostra seu constrangimento	206
Figura 77 – A não ‘feminilidade’ de Samantha e a delicadeza de Ana Catarina	208
Figura 78 – Samantha se apresentando	208
Figura 79 – <i>Jorelovers</i>	209
Figura 80 – Wonderley e IDJ também usam peças rosa	209
Figura 81 – Temporada 01, episódio 25	211
Figura 82 – Trituradoras de Sonhos Mortíferos e Princesinhas da dor	213
Figura 83 – Frames dos movimentos de Irmão do Jorel tentando se passar por uma menina	215
Figura 84 – O episódio se encerra com a imagem de IDJ penteado e maquiado	216
Figura 85 – Família de IDJ na plateia, orgulhosa pela vitória do menino.....	217
Figura 86 – Temporada 02, episódio 21	218
Figura 87 – Bonecos do Steve Magal, Jack Thompson e Cerejita	219
Figura 88 – CiborgueCop se diverte com as Jennifers	221
Figura 89 – O design de Dona Lola a aproxima da aparência de uma bruxa.....	223
Figura 90 – Temporada 02, episódio 26	224
Figura 91 – Lara se recusa a usar um uniforme rosa	225
Figura 92 – Enquanto as meninas falam de Jorel, Lara quer estudar	227
Figura 93 – IDJ é derrotado por Lara na luta livre	227
Figura 94 – Danuza realiza muitas atividades ao mesmo tempo.....	228

Figura 95 – Samantha e os padrões de beleza	229
Figura 96 – Irmão do Jorel e o uso de diferentes técnicas de animação.....	233

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – As seis dimensões fundamentais da comunicação audiovisual	74
Tabela 2 – Reações de crianças de 3-5 anos ao assistir <i>A Bela e a Fera</i>	78
Tabela 3 – Profissionais envolvidos na produção de <i>O Show da Luna!</i> de acordo com os créditos disponibilizados nos episódios	158
Tabela 4 – Profissionais envolvidos na produção de <i>Meu AmigãoZão</i> de acordo com os créditos disponibilizados nos episódios.....	190
Tabela 5 – Profissionais envolvidos na produção de <i>Irmão do Jorel</i> de acordo com os créditos disponibilizados nos episódios	230

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	ANIMAÇÃO: DEFINIÇÕES, MODELOS E ESCOLAS	19
2.1	A ANIMAÇÃO ENQUANTO TÉCNICA CINEMATOGRAFICA	19
2.2	A INDÚSTRIA NORTE-AMERICANA E O MODELO CANÔNICO	34
2.2.1	Walt Disney: “Where The Dreams Come True”	37
2.2.2	Warner Bros, MGM, UPA e Hanna-Barbera	40
2.3	DE KAISER A FERDINANDO: PRODUÇÃO BRASILEIRA E INFLUÊNCIAS	44
2.3.1	Parcerias entre Brasil e Canadá	50
2.3.2	A serialidade no Brasil	52
2.4	MAS AFINAL, SOBRE O QUE É ESSA ANIMAÇÃO?	58
3	INFÂNCIA, TELEVISÃO E EDUCAÇÃO	59
3.1	A INFÂNCIA CONTEMPORÂNEA	60
3.2	A TV COMO MÍDIA EDUCATIVA.....	68
3.3	AS COMPETÊNCIAS MUDIÁTICAS DO PÚBLICO DE 3 A 11 ANOS	73
3.4	A ANIMAÇÃO E A CONSTRUÇÃO DE MUNDO DA CRIANÇA.....	84
4	TRADUZINDO O GÊNERO	89
4.1	GÊNERO E SEXUALIDADE: INTRODIZINDO CONCEITOS ENTRE TEORIAS FEMINISTAS E PSICANALÍTICAS	94
4.1.1	Feminismos e Femininos	95
4.1.2	Entre as formações e o revirão: a Nova Psicanálise Brasileira	106
5	A EXPRESSÃO DE GÊNERO NA ANIMAÇÃO	117
5.1	DESENHOS ANIMADOS E PERSONAGENS FEMININAS	122
5.2	ANÁLISE FÍLMICA, TESTES BECHDEL, VICO RUSSO E CM.....	127
5.3	ESSE É O SHOW DA LUNA!	133
5.4	É O MEU AMIGÃOZÃO!	162
5.5	O IRMÃO DO JOREL É IRMÃO DO JOREL	197
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	232
	REFERÊNCIAS	245
	APÊNDICES	259
	APÊNDICE A – MATRIZ CRIADA PARA A ANÁLISE DOS EPISÓDIOS ANIMADOS	259

APÊNDICE B – DECUPAGEM DE ENTREVISTA COM KIKO MISTRORIGO	
.....	261
APÊNDICE C – DECUPAGEM DE ENTREVISTA COM ANDRÉS LIEBAN	
.....	271
APÊNDICE D – DECUPAGEM DE ENTREVISTA COM JULIANO ENRICO	
.....	288

1 INTRODUÇÃO

Inicialmente, ao pensar em ideais feministas, é comum que se remeta às questões específicas das mulheres, principalmente no que concerne à igualdade de direitos perante os homens. Entretanto, o movimento feminista contemporâneo incorporou temas e debates que vão muito além deste primeiro pensamento. Uma das pautas recentemente abraçada é o papel das crianças na sociedade.

Para mudar a estrutura de uma pirâmide é importante que se mexa em sua base, assim, as crianças deveriam ser o primeiro público-alvo de todo movimento que se pretenda transformador. Mas, quando se trata da infância uma das maiores dificuldades enfrentadas pelo movimento feminista é a naturalização de valores culturais essencialmente machistas e as divisões binárias em questões corriqueiras, como roupas e brinquedos. Pais, responsáveis e educadores por vezes ainda separam o mundo entre as “coisas de menina e as coisas de menino”, criando um muro quase intransponível entre eles.

Esse muro é reproduzido em inúmeras animações, um dos fatores responsáveis pela construção de mundo da criança. Alguns exemplos são *O Laboratório de Dexter (Dexter's Laboratory)*, Estados Unidos, 1996, criação de Genndy Tartakovsky – que narra a história de um menino cientista, de extrema inteligência e ambição, em contraposição à sua irmã mais velha, uma bailarina irritante e imatura – e os filmes clássicos de animação da Disney que, em seus grandes sucessos, mostram princesas indefesas que necessitam da ajuda de um príncipe para serem salvas e resolverem seus conflitos. Mas, atualmente, a própria Disney já tem apresentado narrativas dissonantes, dando voz ativa às personagens femininas, mesmo que em pequenas iniciativas.

Assim, produções que vêm apresentando conteúdo não sexista têm ganhado espaço. A inglesa e mundialmente famosa *Peppa Pig* (Inglaterra, 2004, criação de Neville Astley e Mark Baker) gerou comoção com o enredo dos seus episódios ao retratar uma família atual livre de distinções impostas pela diferença sexual. No episódio “Queda de Energia”, por exemplo, a mamãe Pig está no escritório de casa trabalhando, enquanto o papai está passando aspirador de pó no chão. George Pig, irmão mais novo de Peppa, adora brincar de casinha e tomar chá com a irmã. Para a família, não existe brincadeira de menino e de menina. Entre iniciativas similares estão duas produções da Disney: *Gravitty Falls* (Estados Unidos, 2012, criação de Alex Hirsch) e *Star vs As Forças do Mal (Star vs. The forces of Evil)*, Estados Unidos, 2015, criação de Daron Nefcy) – que ficou famosa pelo primeiro beijo gay em uma animação do estúdio.

Mas e no Brasil? Como estariam sendo representadas as expressões de gênero em desenhos animados nacionais?

Em 2017, a animação brasileira comemorou cem anos de história. Mas ainda em 2019 existe uma relutância da população do próprio país em consumir animação nacional, como mostra recente campanha da Ancine¹. Entretanto, as produções brasileiras vem crescendo e alcançando reconhecimento internacional, possibilitando o surgimento de uma indústria especializada no país. Um dos carros chefes desse progresso são as séries de desenhos animados.

Visto o avanço no setor e o fortalecimento no debate sobre a representação e representatividade de gênero na mídia de massa, o presente trabalho analisa, sob o conceito de gênero, como são construídas as personagens nas séries de desenhos animados infantis nacionais, partindo da hipótese de que estes estariam seguindo uma tendência mundial – ou pelo menos ocidental – de ponto de virada em relação à representação de estereótipos femininos e masculinos, se distanciando dos tradicionais contos de fadas e das divisões entre o que é ser menino/menina, tendo um caráter não sexista. Acredita-se também que essa iniciativa está ligada mais a uma estratégia ou ideologia isolada e “pensada” durante a produção e construção dos personagens do que a uma naturalização das questões de gênero no inconsciente coletivo (visto o avanço dos debates em torno do mesmo, refletindo mudanças em uma ambiência geral que teria afetado a cultura).

Como objetos de investigação foram escolhidas produções contemporâneas de caráter comercial que fazem parte da atual expansão da animação nacional, sendo elas: *Show da Luna* (Brasil, 2014, criação de Célia Catunda e Kiko Mistrorigo), *Meu AmigãoZão* (Brasil, 2010, criação de Andrés Liesban) e *Irmão do Jorel* (Brasil, 2014, criação de Juliano Enrico). Assim, se observa a construção da expressão de gênero nos papéis femininos e masculinos nas narrativas, e, por meio de entrevistas realizadas com os seus criadores, se investiga quais foram as motivações que levaram a esse tipo de representação, com o intuito de saber se são parte de algo “natural” à cultura dos profissionais envolvidos, ou uma demanda social/comercial.

Desta forma, o trabalho estrutura-se em 4 capítulos. No primeiro, intitulado “Animação: Definições, Modelos e Escolas”, teoriza-se o que é a animação, seus formatos e matéria prima enquanto produto cinematográfico, bem como a sua relação com a realidade. Revisa-se brevemente a sua história, traçando um panorama mais detalhado sobre seu

¹ Audiovisual Brasileiro, muito mais do que você ouve por aí (Animação). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vRVVjDMIF-4>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

desenvolvimento nos Estados Unidos e principalmente no Brasil, com o intuito de entender como o uso da técnica se estruturou no país e quais são as suas influências.

No segundo capítulo, “Infância, Televisão e Educação”, a partir do conceito contemporâneo de infância, interessa saber, de acordo com as fases de desenvolvimento elaboradas por Piaget e estudos e pesquisas já realizados sobre as competências midiáticas e a audiência infantil, de que forma a mídia, mais especificamente as séries televisivas de animação, se relacionam com a construção de mundo da criança. O objetivo é entender como o público alvo das animações analisadas nesta pesquisa – crianças de quatro a 11 anos – pode se posicionar diante do conteúdo, principalmente no que tange à problematização de gênero.

No terceiro capítulo, “Traduzindo o Gênero”, entende-se que durante o século XX, a mulher ocidental teve acesso a novas posições subjetivas e o modelo idealizado de homem se alterou. Contribuíram para esses pequenos avanços os debates promovidos por dois campos de conhecimento: as teorias feministas, principalmente, e as teorias psicanalíticas, em suas aproximações e distanciamentos. Embasando-se nos estudos propostos por estas duas vertentes, o capítulo questiona o que seria o gênero e a importância da subversão dos moldes que o definiram até então.

No quarto capítulo, “A Expressão de Gênero na Animação”, apresenta-se um panorama geral sobre a representação e representatividade de gênero no cinema norte-americano e nacional, além de uma exposição sobre as personagens femininas em ambos. Descreve-se também a metodologia utilizada na presente pesquisa, que envolve a Análise Fílmica e testes de representatividade de gênero no cinema. A seguir, se inicia a análise dos objetos *O Show da Luna*, *Meu AmigãoZão* e *Irmão do Jorel*.

A relevância deste estudo se justifica na ideia de que boa parte da infância é passada em frente às telas, seja de televisores, computadores, celulares ou salas de cinema, sendo a animação um dos conteúdos que frequentemente as preenche. Pela sua facilidade em criar uma relação afetiva com as crianças é importante que se reflita sobre o que está sendo veiculado nestas produções, pois caso reafirmem uma divisão binária entre “feminino” e “masculino” as animações nacionais estariam entrando para o rol de narrativas heteronormativas, determinando os gêneros de acordo com padrões impostos socialmente, marginalizando uma diversidade que existe além do sexo biológico.

2 ANIMAÇÃO: DEFINIÇÕES, MODELOS E ESCOLAS

Para entender o que se objetiva neste capítulo é ideal ter em mente que não se pretende apresentar uma linha do tempo sobre a animação. Apesar de, em alguns momentos, o texto se aproximar de uma perspectiva histórica, isto só é feito mediante um recorte que visa clarificar questões essenciais para o entendimento da animação nacional.

Para tanto, primeiramente, será necessário teorizar a respeito do que é a animação. Entender quais são os seus formatos, sua relação com a realidade, sua matéria prima enquanto produto cinematográfico, seu viés canônico e vanguardista.

Recorre-se às produções norte-americanas para investigar como o modo de produção comercial se tornou hegemônico, vendendo ao mundo uma forma estandardizada de animar. Neste formato comercial é que se enquadram os objetos de pesquisa deste trabalho. Sua escolha, em detrimento de uma animação mais autoral ou artística, ocorre justamente por conta da predominância e da força de seu modelo industrial.

Será necessário também entender quais as influências da animação brasileira. Apesar de estar se popularizando enquanto produto comercial, a base da animação nacional vem de uma escola vanguardista de animação, a *National Film Board*, no Canadá. A produção amadora de animação no Brasil e seu caráter experimental também se aproximam de escolas de animação do leste europeu.

Ainda será revisado o conceito de serialidade da animação desde sua forma cinematográfica até a televisiva, tanto nos Estados Unidos (formato hegemônico) como no Brasil.

2.1 A ANIMAÇÃO ENQUANTO TÉCNICA CINEMATOGRÁFICA

Por mais da metade de sua existência, a animação foi considerada pela academia como um meio cinematográfico de menor prestígio. Nas escolas de Arte, quando se tornou objeto de estudo, ela apenas encontrava espaço em disciplinas extracurriculares ou cursos isolados. A lenta inserção da animação no meio acadêmico se devia muito ao fato de esta não ser considerada objeto artístico igualável ao cinema com atores “reais”, também conhecido por *live-action*. A justificativa era a de que sua abordagem “era muito popular, muito comercial, ou

muito intimamente associada ao ‘fandon’ ou ao público juvenil para ser levada a sério por estudiosos” (FURNISS, 2007, p. 3 - Tradução nossa)².

Entretanto, historicamente, antes mesmo de os irmãos Lumière exibirem *A Chegada do Trem na Estação (L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, França, 1895, direção de August Lumière e Louis Lumière), dando vida ao cinema, também na França a animação já estava arriscando seus primeiros passos. Na linha do tempo traçada por Paul Wells (2002), a primeira data da história da animação se refere ao ano de 1798, devido à criação de *Phantasmagoria*, por Etinne Robertson, uma sofisticada lanterna mágica, espécie de “caixa portadora de uma fonte de luz e de um espelho curvo, através do qual se projetavam imagens derivadas de *slides* pintados em lâminas de vidro” (FOSSATTI, 2009, p. 2-3). Mas, os dois principais marcos desta trajetória, e os mais conhecidos, aconteceriam anos depois.

Em 28 de outubro de 1892, data que convencionalmente tornou-se o Dia Internacional da Animação, Charles-Émile Reynaud apresentou no Museu Grévin, em Paris, o primeiro uso de seu teatro óptico, aparelho que possibilitava a projeção de imagens animadas. Mas a paternidade da técnica é atribuída ao francês Émile Cohl, com o filme *Fantasmagorie* (França, 1908, criação de Émile Cohl), pois, como afirma Oliver Cotte (2001, p. 39), é a partir daí que a animação se transforma em “uma arte e não apenas uma curiosidade cinematográfica”.

De acordo com Charles Solomon³ (1987 apud PINNA, 2006, p. 26), a palavra animação, de origem latina (*animare* significa “dar vida”), só começou a ser utilizada como uma das formas de descrever imagens em movimento no século XX. Segundo o mesmo autor, é difícil definir o escopo do seu significado, já que as suas técnicas têm se aperfeiçoado tanto que definições simples não são mais possíveis (SOLOMON⁴ apud FURNISS, 2007, p. 5).

Na descrição poética de Prado e Trinta (2017, p. 16), animar quer dizer “insuflar uma alma, inspirar por um toque criativo, fazer com que uma ideia, um sentimento ou uma criação (filosófica, artística, tecnológica) se ofereça ao espírito humano, encantando-o”. Tecnicamente, a animação busca forjar a impressão de movimento, seja de objetos, pessoas ou desenhos, por meio de um conjunto de técnicas (DENIS, 2007). Desta forma, suas produções não compõem um gênero cinematográfico específico (como romance, suspense, terror ou comédia), mas são capazes de atender a vários gêneros. A animação também pode se adaptar a diferentes formatos e mídias, “inclusive nos modos de documentário e experimental, e

² Traduzido do inglês: “[...] because it is too popular, too commercialised, or too closely associated with ‘fandom’ or youth audiences to be taken seriously by scholars”.

³ SOLOMON, Charles (Org.). **The Art of the Animated Image: an Anthology**. Los Angeles: The American Film Institute, 1987.

⁴ SOLOMON, Charles. **Toward a Definition of Animation**, The Art of Animation. Los Angeles: AFI, 1988.

responder tentativas artísticas e comerciais tão variadas como o cinema em filmagem real” (DENIS, 2007, p. 7).

A animação é uma “ferramenta multiforme e inconstante, em função dos desejos do realizador e do produtor” (DENIS, 2007, p. 7), é também a única forma de cinema que pode dispensar o uso da câmera (por meio da técnica de animação direta na película), além de ser a mais manufaturada, exigindo por vezes um trabalho artesanal, sendo simultaneamente procedimento e processo de criação.

Seguindo o raciocínio de Sebastien Denis (2007), pode-se chamar de animação o conjunto de técnicas cinematográficas

[...] cujo processo de composição produz viva ilusão – confusão entre aparência real e realidade fictícia, a gosto da imaginação – de movimento e, em consequência, de mudança de posição ou de estado. Tal efeito é obtido por meio de uma veloz sucessão de imagens dispostas em sequência, as quais, em princípio inanimadas, apresentam poucas diferenças entre si. Animação quer também dizer representação que motiva a existência de algo que está (ou parece estar) vivo, porque a simulação da vida solicita a ilusão do movimento, seja ele produzido por técnicas analógicas, seja resultante da utilização de tecnologias digitais. (PRADO; TRINTA, 2017, p. 16-17)

O efeito ao qual os autores se referem só é possível devido a fenômenos que começaram a ser investigados mais a fundo pelo físico belga Joseph Plateau, em 1829, com pesquisas sobre a persistência retiniana⁵, e, posteriormente, pelo psicólogo por Marx Wertheimer, em 1912, ao descrever o movimento phi⁶. Descobriu-se que o sistema ocular humano só é capaz de registrar 12 imagens por segundo, assim, sequências que ultrapassem este número criam a ilusão de que objetos estáticos estão se movendo. Convencionou-se que no cinema, e, por conseguinte, na animação, a cada segundo de produção são utilizados cerca de 24 frames. Entretanto, o número pode variar para mais ou para menos, de acordo com os formatos, objetivos e estrutura dos filmes.

A sucessão imagem a imagem é o princípio fundamental do cinema como um todo, mas o que torna a animação particular dentro da Sétima Arte é o fato de que, em grande maioria, com exceção da técnica de *pixillation*⁷, os objetos a serem reproduzidos nestas imagens não teriam movimento se não fossem pelo uso de suas técnicas. E foi o fascínio pela possibilidade

⁵ Capacidade que a retina possui para reter a imagem de um objeto por cerca de 1/20 a 1/5 segundos após o seu desaparecimento do campo de visão.

⁶ Ilusão de ótica causada pela sucessão de imagens estáticas e que provoca a sensação de movimento.

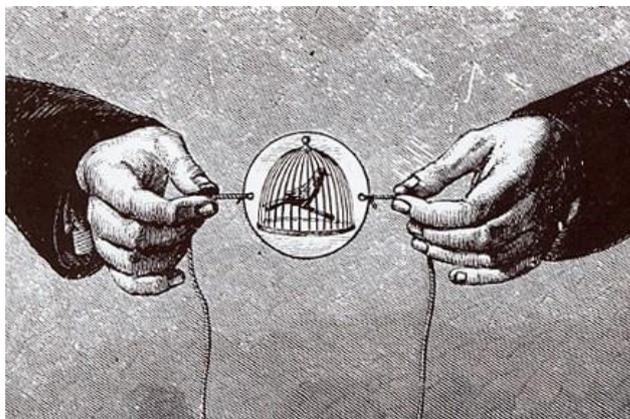
⁷ “De maneira geral, pode-se entender *pixillation* como a captação quadro a quadro, através de fotografias, de seres e objetos cotidianos que mudam de posição corporal e espacial a cada foto. Assim, quando vistas em determinada sequência e velocidade, estas fotografias produzem ilusão de movimento. Esse tipo de animação registra seres vivos e objetos cotidianos de forma a dar-lhes movimentos impossíveis, como, por exemplo, fazer uma pessoa flutuar ou um guarda-chuva dançar.” (KERBER, 2016, p.11). Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-16032017-100129/pt-br.php>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

de “dar vida” ao inanimado que fez com que a animação surgisse. O ser humano deixou de se contentar com as representações estáticas do que estava ao seu redor, e também quis exprimir o que pulsava em seu imaginário, ansiando a

[...] animação de suas criaturas – inicialmente com uma intenção mágica (Pré-História), mais tarde como código social (Egito Antigo), passando pelo reforço da narrativa (Oriente próximo antigo em diante), até atingir o puro desejo formal com a arte moderna. (LUCENA JÚNIOR, 2001, p. 19)

Como exemplos, têm-se os animais pintados em cavernas pré-históricas, representados com mais patas do que possuíam na realidade; pinturas gregas em objetos decorativos, apresentando atletas olímpicos em posições sucessivas ou cenas mitológicas; e, de acordo com o recorte apresentado por Lucena Júnior (2001), as criações pré-cinema como a lanterna mágica (1645), de Athanasius Kircher, e brinquedos ópticos como o taumatoscópio⁸ (1825); a pintura *Nu descendo a Escada* (1912), de Marcel Duchamp (Figura 3); e as histórias em quadrinhos, de origem mais recente, representando o movimento no espaço e no tempo, entre outros.

Figura 1 - Taumatoscópio.



Fonte: Le Trumatrope. Disponível em: <<http://carm37.tice.ac-orleans-tours.fr/php5/defis/spip.php?article362>>. Acesso em: 03 mar. 2018.

Mas o que nas representações referidas era visto como um mero registro, adorno ou brinquedo tecnológico, com ou sem aspirações artísticas, precisava aliar-se ao aprimoramento da ciência e da técnica para possibilitar que a ilusão de movimento se tornasse mais realista, credível, o que ocorrerá a partir do século XIX.

Apenas com o advento da ciência moderna, após o Renascimento, vai existir um ambiente propício para a formulação de ideias que resultam nos primeiros dispositivos

⁸ Pequeno disco preso a dois cordões em lados opostos; em cada uma das faces figura uma imagem diferente. Quando o disco é girado, as duas imagens se fundem em uma única.

que apontam para as possibilidades de pôr em prática a animação como conhecemos. (LUCENA JÚNIOR, 2001, p. 30)

Além dos avanços na tecnologia, o pós-modernismo nos Estudos de Mídia também ajudou a legitimar o estudo de formas populares de entretenimento como a animação (FURNISS, 2007). A definição da técnica evoluiu, então, para algo mais complexo do que a simples representação do movimento. Para Wells (2002), a animação se tornou mais do que somente a arte visual em sequência, ela é, além da forma criativa mais importante do século XXI, a forma pictórica onipresente da era moderna. Entretanto, assim como apontado por Solomon⁴ (1988 apud FURNISS, 2007, p. 5), definir o que cabe ou não nos limites da animação ainda é uma tarefa impossível. De acordo com Dick Tomasovic (2004, p. 121), a técnica “está em crise de identidade. Desde sempre, e provavelmente para sempre; nisso reside mesmo um dos seus traços identitários”.

Não há até hoje, por exemplo, teorias e conceitos definitivos no campo do cinema de animação [...] Apenas propostas pontuais e por vezes contraditórias sobre esta imagem que aos poucos vai se consolidando como uma poderosa forma expressiva, discursiva e narrativa. (COELHO, 2012, p. 16)

Para Denis (2007), a animação tem a mesma legitimidade de outras formas cinematográficas, sendo equivalente a outras relíquias da sociedade do espetáculo, como a música, a literatura e os *games*. Ressalta-se, então, que, para Guy Debord (2003), a sociedade do espetáculo é composta pela relação social entre pessoas, mediatizada por imagens, não sendo estas um complemento do mundo real, nem um “adereço decorativo, mas o coração da irrealidade da sociedade real” (DEBORD, 2003, p. 15).

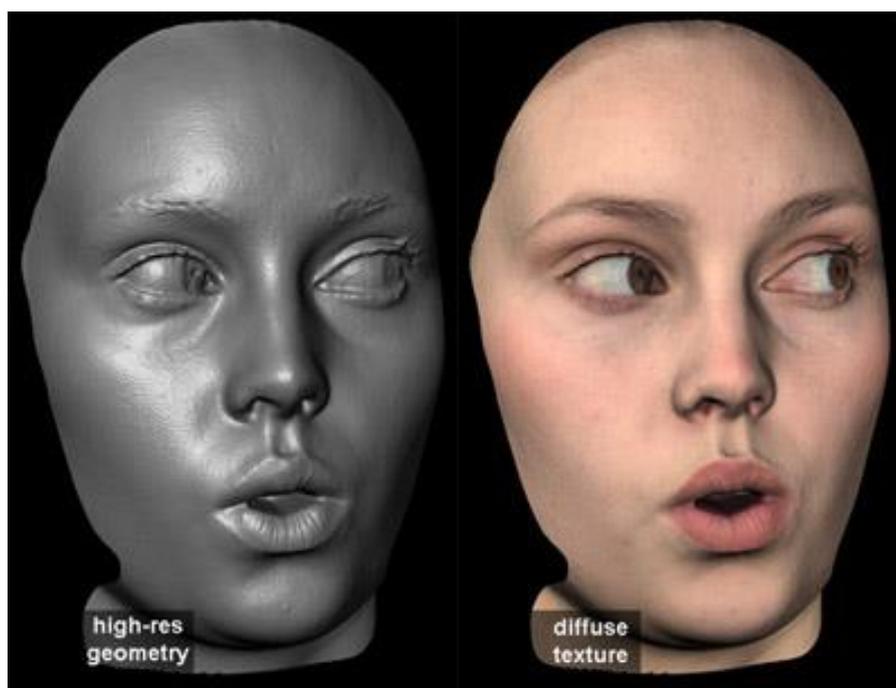
Ao mesmo passo, Geoge Sifianos (1988) acredita que a animação (que ele prefere nomear como “cinema de convenção desvelada”, sendo a *live-action* “cinema de convenção dissimulada”) não é uma técnica, e nem um gênero, mas uma atitude perante o real. Entende-se o real como aquilo que, segundo Anne Souriau, existe efetivamente em ato, não apenas na representação de outro, ou que o outro tem dele, se opondo ao imaginário, ao fictício, ao ilusório – que, para a autora, é uma aparência que não concorda com a natureza intrínseca daquilo que se manifesta de maneira enganadora (SOURIAU, 1990, p. 1209).

Para Denis, a animação não objetiva a captação da realidade, mas também não rejeita o real, “é uma forma de expressão que permite mostrá-lo da mesma maneira que outras vias simbólicas igualmente originais” (DENIS, 2007, p. 32). Ainda segundo o autor, a animação criaria brechas, passagens entre mundos não conexos, com o objetivo de levar o espectador a transitar entre o real e o imaginário, mantendo uma relação de distância e familiaridade entre

estes dois polos. “Não são mundos esterilmente isolados, mas universos em discussão permanente com o universo conhecido do espectador” (DENIS, 2007, p. 12).

Haja vista, a animação constrói uma realidade própria que transita por diferentes graus de aproximação com o que seria considerado real por Soriau (1990), indo de um extremo hiper-realista – a exemplo da técnica apresentada no *TED Talk Paul Debevec*⁹, *The Digital Emily Project: Achieving a Photoreal Digital Actor* (Figura 2), na qual se cria um rosto real digitalmente¹⁰ – a experimentações plásticas e artísticas, como em *Begone Dull Care* (Canadá, 1951, criação de McLaren e Evelyn Lambart) (Figura 3). Desta forma, a animação pode se referir diretamente ao mundo real, concreto, tanto quanto pode exprimir sentimentos mais abstratos sem vínculo com a realidade sensível, em uma tentativa de dizer o que não pode ser dito.

Figura 2 - Imagem de *Emily Digital*.



Fonte: The Digital Emily Project. Disponível em: <<http://gl.ict.usc.edu/Research/DigitalEmily/>>. Acesso em: 03 mar. 2018.

⁹ Paul Debevec anima uma face foto-realística. Disponível em <https://www.ted.com/talks/paul_debevec_animates_a_photo_real_digital_face?language=pt-br>. Acesso em: 20 dez. 2017.

¹⁰ Recurso bastante utilizado em filmes *de live-action*, como foi feito com a imagem de Paul Walker em *Velozes e Furiosos 7* (*Furious 7*, Estados Unidos, 2015, direção de James Wan). Disponível em <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/04/150401_paul_walker_ressuscitado_velozes_furiosos_rb>. Acesso em: 20 dez. 2017.

Figura 3 - Frame de *Begone Dull Care*.



Fonte: *Begone Dull Care*. Disponível em: <<http://cinecouch.com/top1000-2>>. Acesso em: 03 mar. 2018.

Para o professor de animação Eliseu Lopes Filho¹¹, em entrevista ao programa “Caminhos da Reportagem”¹², esse trânsito entre o imaginário e o real, permite que na animação seja possível criar qualquer coisa sem parecer “ridículo”.

Foi a animação que permitiu que a gente tenha Harry Potter voando na vassoura, a gente tenha Gandalf em cima de uma ave enorme, de um pássaro gigantesco, os dragões de *Game of Thrones*. A animação é a possibilidade de fazer histórias geniais, fantásticas. Fantásticas nos dois sentidos. Tanto enquanto geniais, quanto fantasiosas, às últimas consequências. (ANIMAÇÃO..., 2017)

Entretanto, apesar dessas inúmeras possibilidades técnicas, estéticas e narrativas nesta variação entre animação hiper-realista, abstrata ou invisível, como apresenta Furniss (2007), em todo o tipo de produção cultural existem formas dominantes de expressão que tendem a definir este meio dentro das mentes do público em geral, composto por não especialistas no campo. Durante o século XX, e mesmo até os dias atuais, a prática da animação foi identificada pelo senso comum por quatro características apresentadas pela autora: ela era norte-americana, feita em celuloide, por homens, e pela Disney.

Além do grande investimento em inovações tecnológicas, um dos fatores que consagrou o “modelo Disney” como um padrão estético ortodoxo na forma de fazer animação, tornando-a uma espécie de sinônimo do uso da técnica, foi a sua proximidade a uma representação naturalista do real: a ilusão de vida. Em seu primeiro longa-metragem de sucesso, *Branca de Neve e os Sete Anões* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, Estados Unidos, 1937,

¹¹ Coordenador do curso de Animação da Faculdade Álvares Penteadó (FAAP/SP).

¹² Animação brasileira: 10 anos que valem um século. No ar em: 21 dez. 2017. Disponível em: <<http://tvbrasil.abc.com.br/caminhos-da-reportagem/2017/12/animacao-brasileira-dez-anos-que-valem-um-seculo>>. Acesso em 05 de jan. de 2018.

direção de David Hand), a técnica escolhida foi a rotoscopia¹³, o que sinaliza a importância de uma reprodução com alto grau de verossimilhança em relação ao movimento naturalista. Colabora também o fato de que “a estética da Disney torna invisíveis as atividades artísticas finais de sua construção, enquanto todos os outros métodos privilegiam essencialmente o senso de seu processo e sua relação inerente com a arte como seu empreendimento criativo” (WELLS, 2002, p. 34). Este conceito defendido por Wells associa-se à concepção de opacidade e transparência discutida por Ismail Xavier (1984). Quanto mais a técnica se aproxima a esta “*Disneylandização*” (DENIS, 2007), mais ela se torna invisível, e quanto mais se distancia, mais é associada a um processo artístico, experimental, desvinculando-se da representação mimética do mundo.

De acordo com Xavier (1984), a transparência cinematográfica relaciona-se à representação naturalista, considerada como a construção de um espaço fiel às aparências imediatas do mundo físico (uma competência para copiar), além da escolha de um modelo clássico de decupagem (distância, ângulos, movimentos de câmera, montagem, entre outros), e a interpretação fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações “naturais” por parte dos atores.

Esses recursos teriam um único intuito: esconder a produção que existe “por trás” da tela, que apresenta um universo independente do espectador, mas também habitado por este enquanto público. Essa ocultação da técnica leva à impressão de realidade, à ideia de que não há um processo criativo que produz o conteúdo exibido, pois ele é natural. Desta forma, se o que é visto se assemelha ao que se considera o mundo real, se a sua representação possui um alto grau de verossimilhança com este, o espectador tem grande facilidade de ser abduzido pela narrativa. Nos termos de Xavier, a plateia passa a se sentir em contato direto com o que está sendo representado, sem nenhum tipo de mediação, o que levaria a uma transparência entre esses dois mundos (real e ficcional), devido ao que ele chama de *efeito-janela* (XAVIER, 1984). Nas palavras de Metz (1982), nessa suspensão da realidade a audiência não é enganada, pois compreende que o que é exibido é ficção, mas ainda assim

[...] é de importância vital para o desenrolar correto do espetáculo que esse faz-de-conta seja escrupulosamente respeitado, . . . que tudo seja preparado em função da efetividade da ilusão e que confira a ela um ar de verdade (esse é o problema da verossimilhança). Qualquer espectador lhe dirá que ele “de fato não acredita”, mas tudo se passa como se houvesse realmente alguém a ser enganado, alguém que “acredite” (eu diria que atrás de toda ficção há uma outra ficção: que os eventos diegéticos são ficcionais é a primeira ficção, mas todos pretendem acreditar que eles sejam verdadeiros, e essa é a segunda ficção. Existe mesmo uma terceira ficção: a recusa generalizada a admitir que em algum lugar de si mesmo cada um de nós

¹³ Técnica de animação em que um modelo humano é filmado ou fotografado em sequência e o desenho é feito com base nessa “captura”.

acredita que os eventos ficcionais sejam genuinamente verdadeiros). (METZ, 1982, p. 72)

A transparência e o naturalismo são uma das características das produções Disney (DENIS, 2007), fazendo parte de seu “padrão de qualidade”. Ruídos, desenhos desproporcionados, falhas visuais fariam com que o processo de produção se evidenciasse, e a intenção é o extremo oposto. A Disney se propõe a tornar sonhos realidade (“*a world where the dreams come true*”), assim, pretende que seu conteúdo seja, de certa forma, hipnótico, transportando o público às mais diversas fantasias. Novamente percebe-se a relação de distância e proximidade entre ficção e fantasia.

Figura 4 - Representação naturalista dos personagens da Disney.



A) *Branca de Neve e os Sete Anões*. Fonte: Snow White. Disponível em: <<http://modthesims.info/d/574428>>. Acesso em: 03 mar. 2018. Disney. B) *Frozen: uma aventura congelante*. Fonte: *Never let it go*. Disponível em: <<https://nit.pt/coolt/cinema/sabado36-filmes-querer-ver-2019/attachment/322533>>. Acesso em: 03 mar. 2018.

Entre 1928 e 1937, o estúdio produziu curtas e longas-metragens que se tornariam referências atemporais na animação mundial. Clássicos como Mickey Mouse, Pato Donald, *Branca de Neve e os Sete Anões*, todos grandes sucessos, mostram essa representação naturalista tanto na forma e fisionomia de seus personagens (mesmo quando estes são animais, seus traços e comportamento tendem a ser humanizados) como nos cenários e paisagens naturais ou fantásticas.

Além da técnica invisível, outra característica desse tipo de produção clássica e hegemônica da qual a Disney se tornou referência é a representação do mundo como um lugar no qual opera o maniqueísmo, onde os personagens estão sempre envolvidos em uma saga heroica, e consciente ou inconscientemente, em busca de autoconhecimento, evolução moral e

um final feliz¹⁴. Essa fórmula encontra seu lugar no processo industrial de produção como resultado da propagação da ideologia do *american way of life*¹⁵, amplamente abordada nos sucessos de Hollywood e, conseqüentemente, nas animações.

O sucesso das produções do estúdio Disney moldou o imaginário coletivo sobre o que seria (ou deveria ser) a animação, até mesmo entre os teóricos. Na década de 1940, por várias vezes, Sergei Eisenstein (1991¹⁶) enalteceu as qualidades de seu proprietário, consagrando-o como mestre na aplicação perfeita da técnica, além de responsável pelo apogeu da animação, que depois do auge de suas produções passa a alcançar todo o mundo. De acordo com o cineasta,

[...] todas as idades, da juvenil à avançada, todas as nacionalidades, todas as raças e todos os sistemas sociais possíveis deliciam-se com um arrebatamento idêntico, deixam-se encantar com o mesmo entusiasmo, deixam-se seduzir igualmente pelos desenhos vivos de Disney. (EISENSTEIN, 1991, p.17)

Eisenstein também reforçava, ainda na década de 1940, o poder de abdução causado por um conteúdo de princípio naturalista. “Dir-se-ia que este homem não só conhece a magia de todos os meios técnicos, como também sabe mexer com as cordas mais secretas dos pensamentos, das imagens mentais e dos sentimentos humanos [...] (EISENSTEIN, 1991, p. 11).

Entretanto, não é raro encontrar animadores, teóricos e entusiastas da animação que veem a “disneylandização” como formatadora¹⁷. Estes artistas recusam esse formato canônico, transparente, optando por criações mais artísticas e autorais que se distanciam da reprodução estandardizada, usando técnicas e abordagens alternativas, que não seguem o modelo clássico. Estas animações seriam o que Denis (2007) define como resultado da preservação da violência das pulsões humanas. Elas apresentariam uma liberdade de espírito “perante um mundo padronizado que aniquila o indivíduo” (DENIS, 2007, p. 162). Segundo os conceitos de Xavier (1984), ao invés de “transparentes”, estas produções seriam “opacas”. Escolas de animação

¹⁴ O que fez com que Disney modificasse o final de muitos dos contos de fadas tradicionais que inspiraram os maiores sucessos de seu estúdio.

¹⁵ Estilo de vida que vira espécie de referência para os norte-americanos, fortemente difundido e exportado pelos meios de comunicação a partir da Segunda Guerra Mundial. “Durante o século XX, o *american way of life* espalhou-se pelos quatro cantos do mundo, sendo adotado, incorporado e adaptado pelas mais diferentes culturas: do Japão ao México, do Leste Europeu ao Brasil” (GONÇALVES, 2000, p. 1).

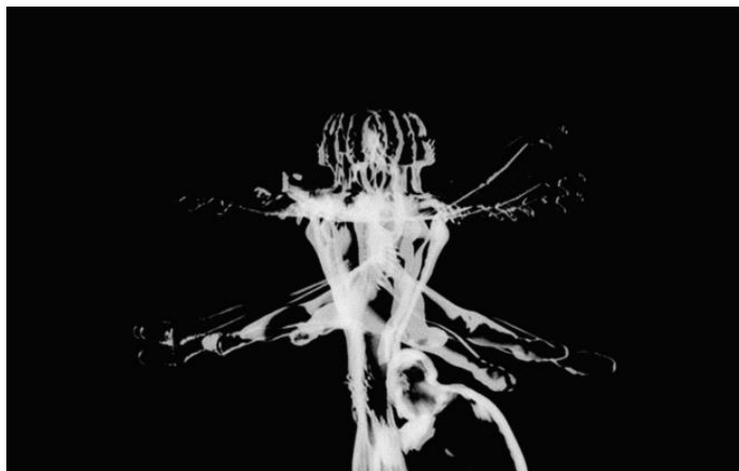
¹⁶ A primeira edição do livro que reúne textos de Eisenstein sobre Walt Disney foi lançada em 1986, editada pelo crítico de cinema Jay Leyda. Boa parte do conteúdo foi escrito em 1941.

¹⁷ “Foram os grandes estúdios que ganharam. Foi o triunfo da mediocridade sobre o trabalho artístico”. Esta foi a declaração de Regina Pessoa, animadora portuguesa, ao não ter seus filmes selecionados para premiações norte-americanas em 2007. Disponível em <https://www.rtp.pt/noticias/cultura/regina-pessoa-diz-que-ainda-e-dificil-fazer-animacao_n160203>. Acesso em: 03 jan. 2017.

como a canadense e do leste europeu são exemplos de aplicações de técnicas mais artísticas do que comerciais.

Com o financiamento do governo do Canadá, a *National Film Board* foi criada em 1939, por John Grierson, com o objetivo de produzir investigação e experimentação no setor da animação, desacelerando o processo de produção industrial que fazia sucesso na época. Com animações artesanais e sem se preocupar diretamente com a sua rentabilidade, a NFB promovia intuições políticas e culturais do Canadá, tendo uma dimensão pedagógica, humanista e de valores positivos, “demonstrando assim a possibilidade de uma animação que junta o útil ao belo” (DENIS, 2007, p. 154). Sob a direção de Norman McLaren (um dos mais reconhecidos animadores voltados para a produção artística), a instituição empregou grandes nomes da animação, de diversas partes do mundo (Lotte Reiniger, Ishu Patel, Caroline Leaf, entre outros).

Figura 5 - Frame de *Pas de Deux*.



Fonte: Pas de Deux. Disponível em: <https://www.nfb.ca/film/pas_de_deux_en/>. Acesso em 03 mar. 2018.

No leste europeu, a falta de dinheiro e o posicionamento político contra os Estados Unidos no pós-Segunda Guerra Mundial originou um trabalho de animação com suportes mais simples (plasticina, papel recortado e bonecos) e com estética paralela ao que era realizado no ocidente. As produções da Rússia, Polônia e Iugoslávia representavam o mundo de uma forma grotesca, superficial, desiludida, realista (por vezes surrealista), dura e metafórica, reflexo da situação política vivida nos países na momento do início do uso da técnica. Os bonecos das produções tchecas, com raízes na tradição de animação de marionetes, revelavam a imaginação como forma combativa ao comunismo. A animação era vista como um meio gráfico de transmitir mensagens que não podiam ser ditas com palavras, por conta da censura. Entre 1950 e 1970, ela se tornou “uma marca distintiva do cinema da Europa Leste que vai exportar-se para

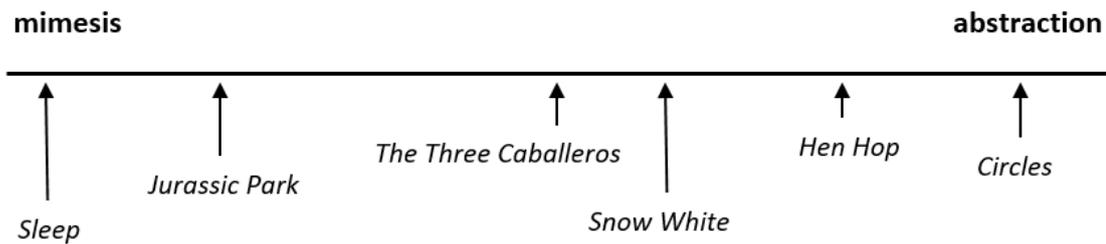
o mundo inteiro graças aos festivais internacionais, ajudada com o entusiasmo maciço da juventude pelos movimentos da extrema esquerda, sobretudo durante a guerra do Vietnã”. (DENIS, 2007, p. 155).

Outros países como Hungria, Estônia também tinham uma produção relevante nesse período político, e em ambos estas eram avessas à proposta hegemônica de animação norte-americana.

Estas produções do leste europeu e do Canadá mostram uma ligação direta entre a técnica e a expressão. O trabalho destas duas escolas propõe que, enquanto meio artístico autônomo, a animação “envolve uma seção operacional e uma seção expressiva, de tal maneira interligadas a ponto de existir uma fusão dessas instâncias numa complementariedade de interesses indissociável em que a arte é enriquecida pela sutil exploração da técnica” (LUCENA JÚNIOR, 2001, p. 17).

Assim, como aponta Furniss (2007), antes mesmo de o celuloide se popularizar, antes mesmo do desenvolvimento da tecnologia digital, a técnica da animação era aplicada como conteúdo independente, na maioria das vezes individualizado, sem pretensões comerciais, com o objetivo da experimentação e expressividade máxima. É o que muitos artistas ainda permanecem fazendo, alguns com os mesmos elementos da fase pré-industrialização do cinema, outros, aliando as novas possibilidades da tecnologia digital às suas criações. Mais recentemente, com a facilidade de acesso aos meios que produzem a animação (softwares estão disponíveis até mesmo para celulares), a atual geração de animadores é a primeira a “gerir a criação de A a Z, mas também a difusão de ‘produtos’ assumidamente diferentes. O mundo da animação digital oferece a estes artistas as mais belas possibilidades de utopias” (DENIS, 2007, p. 75).

Desta forma, o conceito de opacidade considera a tela como uma superfície, espaço para experimentação visual, onde não existe a intenção da representação naturalista, tendo assim maior liberdade de criação. Este seria o espaço das vanguardas, do cinema expressionista, poético, abstrato, surrealista, e do trabalho de autor. Wells (2002) explica que quanto mais essa liberdade é abraçada, mais *avant garde* é o conteúdo. Por outro lado, em uma produção mais conservadora, há um maior alinhamento com o cinema realista, do *live-action* (WELLS, 2002, p. 16). Assim, baseando-se no diagrama (Figura 10) criado por Furniss (2007) ao comparar os conceitos de mimese e abstração, é possível pensar em uma linha de intensidade na qual se opõem opacidade e transparência. Os produtos audiovisuais não precisam se encaixar definitivamente em uma ou outra categoria, podendo tender mais a um polo do que a outro sem atender completamente a este.

Figura 6 - A *live action - animation continuum*.

Fonte: FURNISS, 2007, p.6.

Como extremo hiper-realista tem-se a técnica foto-realística. Como extremo da experimentação têm-se técnicas como as utilizadas por Norman McLaren. O que ficaria entre os dois cumes pode variar entre as séries norte-americanas *Os Simpsons* e *Futurama* (Estados Unidos, 1999, criação de Matt Groening), o desenho animado nacional *Historietas Assombradas (para crianças mal criadas)* (Brasil, 2013, criação de Victor Hugo Borges) (Figura 11), produções como o videoclipe, também nacional, *O Mal* (Brasil, 2016, criação de Carlon Hardt) (Figura 12), que usa recortes e *stop-motion* de forma expressionista, e as produções do leste europeu como *Story of The Bass Cello* (República Tcheca, 1949, criação de Jiri Trnka) e *The Revolt of the Toys* (República Tcheca, 1945, criação de Hermina Tyrlová) (Figura 13).

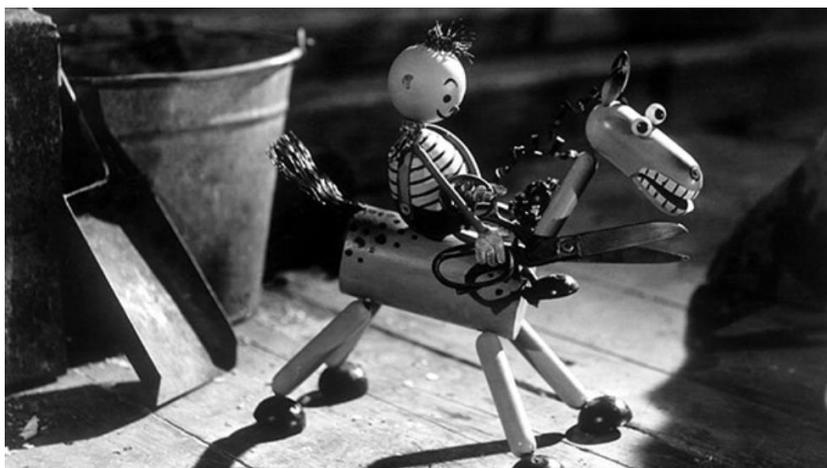
Figura 7: *Historietas Assombradas*.

Fonte: *Historietas Assombradas*. Disponível em: <<http://tvcultura.com.br/programas/historietas/>>. Acesso em: 03 mar. 2018.

Figura 8 - O Mal e o expressionismo na animação.



Fonte: O Mal. Disponível em: <<http://www.goianiamostracurtas.com.br/17/filmes/o-mal/>>. Acesso em 03 mar. 2018

Figura 9 - Animação do leste europeu, *The Revolt of Toys*.

Fonte: The Revolt of Toys. Disponível em: <<https://www.zlinfest.cz/en/film-detail?id=5539>>. Acesso em 03 mar. 2018.

Comercialmente convencionou-se, entretanto, que o modelo clássico, estandardizado, é aquele que se aproxima mais do realismo (sem ser hiper-realista), distanciando-se de forma significativa da experimentação. As produções dos grandes estúdios norte-americanos de animação, encabeçados pela Disney, são responsáveis por vender ao mundo este modelo. Suas produções são padronizadas em torno de uma estética que se repete a cada novo lançamento. Os filmes apresentados pelas Figuras 10, 11, 12 e 13 são de estúdios diferentes – Disney/Pixar (Figura 10), DreamWorks Animation (Figura 11), Warner Bros Animation (Figura 12), 20th Century Fox e Blue Sky Studios (Figura 13) – mas facilmente poderiam ser de apenas uma das empresas.

Figura 10 - *Up: Altas Aventuras (Up, Estados Unidos, 2009, direção de Pete Docter e Bob Peterson).*



Fonte: Carl and Ellie. Disponível em: <<https://wall.alphacoders.com/big.php?i=463746>>. Acesso em 03 mar. 2018.

Figura 11 - *O Poderoso Chefinho (The Boss Baby, Estados Unidos, 2017, direção de Tom McGrath).*



Fonte: "O Poderoso Chefinho" é a primeira bola fora da DreamWorks? Disponível em: <<https://noticias.bol.uol.com.br/ultimas-noticias/entretenimento/2017/03/29/o-poderoso-chefinho-e-a-primeira-bola-fora-da-dreamworks.htm>>. Acesso em 03 mar. 2018.

Figura 12 - *Cegonhas: a história que não te contaram (Storks, Estados Unidos, 2016, direção de Nicholas Stoller).*



Fonte: Cegonhas: a história que não te contaram. Disponível em: <<http://www.planoextra.com/2016/09/cegonhas-historia-que-nao-te-contaram.html>>. Acesso em: 03 mar. 2018.

Figura 13 - *Rio* (Estados Unidos, 2011, direção de Carlos Saldanha).



Fonte: Rio Wiki. Disponível em: <http://rio.wikia.com/wiki/File:Blu_100-Jewel_100_108.jpg>. Acesso em: 03 mar. 2018.

Assim, de forma sintética, o modelo clássico, canônico, seria mais próximo da hipnose, da abdução; o modelo opaco tenderia mais ao conceito de obra aberta, apresentado por Umberto Eco (2005), que considera a ambiguidade e a auto reflexibilidade como características das obras de arte, ao ponto de que mesmo tendo uma forma fechada, esta “é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração em sua irreproduzível singularidade” (ECO, 2005, p. 40). A opacidade na animação demandaria um maior senso estético, entendendo a estética como disciplina filosófica que toma “a Arte, o fazer artístico e o Belo por objetos de reflexão [...]”. (PRADO, TRINTA, 2017, p. 6-7).

2.2 A INDÚSTRIA NORTE-AMERICANA E O MODELO CANÔNICO

Pode-se afirmar que o desenvolvimento das produções de animação ao redor do mundo foi condicionado principalmente em função de dois fatores: as possibilidades técnicas de seu país de origem e a cultura local – como o trabalho com títeres e *stop-motion* na antiga Tchecoslováquia, que remetem à tradição do teatro de bonecos do leste europeu.

Mas, independentemente da grande diversidade de formas animadas possibilitadas por estes dois fatores, foi a animação comercial que fez com que o uso desta técnica cinematográfica viesse a ter, atualmente, um sucesso sem precedentes. Para Solomon (1996, p. 34-35), “a dicotomia entre a animação enquanto forma de arte e a animação enquanto produto fabricado em cadeia remonta aos primeiros dias desse médium”.

Segundo Denis (2007), o que fortaleceu a comercialização da técnica, empregada com frequência em todos os meios de comunicação no século XX, foi o aumento do número de filmes longas-metragens e a difusão da comunicação comercial nas salas de cinema e nas casas, graças ao DVD. Atualmente, pode-se acrescentar a essa lista o sucesso dos canais de TV a cabo,

que transmitem 24h de conteúdo animado – eminentemente infantil –, bem como à internet, com plataformas como YouTube, Vimeo e Netflix.

A animação é por vezes usada pelos artistas não tanto por si mesma (a sua técnica e a sua estética) como, sobretudo, por aquilo que representa de forma geral (um mercado destinado essencialmente às crianças) e pela sua omnipresença na sociedade contemporânea [...]. (DENIS, 2007, p. 75)

A consolidação da animação enquanto produto comercial é perceptível nas receitas de longas animados. De acordo com o site Box Office Mojo, especializado em cinema e bilheteria, dentre os 100 maiores sucessos cinematográficos de toda a história, dezessete¹⁸ são animações, todas norte-americanas. Em nível mundial, ela é um dos segmentos da indústria criativa com maior potencial de crescimento: em média 7% ao ano (GAMA, 2014). *Frozen: uma aventura congelante* (*Frozen*, Estados Unidos, 2014, direção de Jennifer Lee e Chris Buck), maior sucesso de bilheteria da história da animação, teve o saldo de US\$ 1,27 bilhão¹⁹, sem contar os valores vindos do licenciamento da marca. Os grandes estúdios responsáveis por estes números são, em grande maioria, norte-americanos – Walt Disney Animation Studio, Pixar, DreamWorks Animation, 20th Century Fox Animation, Blue Sky, Sony Pictures, entre outros –, produtores de filmes considerados marcos consolidados na cultura pop mundial.

A posição de liderança dos Estados Unidos no setor não é recente, mas resultado de um longo processo histórico, alavancado pela produção de animação em larga escala, que começou

[...] imediatamente antes da eclosão da Primeira Guerra Mundial, fato que contribuiu para fortalecer a emergente indústria cinematográfica norte-americana como um todo, pois deixou de enfrentar a concorrência de produtores europeus. Mais que isso, acabou por ocupar o mercado consumidor europeu ainda antes do término do conflito,

¹⁸Sendo eles: 9º: *Frozen*; 13º: *Minions* (Estados Unidos, 2015, direção de Pierre Coffin e Kyle Balda); 20º: *Toy Story 3* (Estados Unidos, 2010, direção de Lee Unkrich); 25º: *Procurando Dory* (*Finding Dory*, Estados Unidos, 2016, direção de Andrew Stanton e Angus MacLane); 28º: *Zootopia: essa cidade é o bicho* (*Zootopia*, Estados Unidos, 2016, direção de Byron Howard e Rich Moore); 32º: *Meu Malvado Favorito 2* (*Despicable Me 2*, Estados Unidos, 2013, direção de Pierre Coffin e Chris Renaud); 33º: *O Rei Leão* (*The Lion King*, Estados Unidos, 1994, direção de Pierre Coffin e Chris Renaud); 39º: *Procurando Nemo* (*Finding Nemo*, Estados Unidos, 2003, direção de Andrew Stanton e Lee Unkrich); 43º: *Shrek 2* (Estados Unidos, 2004, direção de Andrew Adamson, Kelly Asbury e Conrad Vernon); 46º: *Era do Gelo 3* (*Ice Age: Dawn of the Dinosaurs*, Estados Unidos, 2009, direção de Carlos Saldanha); 49º: *Era do Gelo 4* (*Ice Age: Continental Drift*, Estados Unidos, 2012, direção de Mike Thurmeier e Steve Martino); 50º: *Pets – A Vida Secreta dos Bichos* (*The Secret Life of Pets*, Estados Unidos, 2016, direção de Chris Renaud e Yarrow Cheney); 54º: *Divertidamente* (2015); 63º: *Shrek Terceiro* (*Shrek the Third*, Estados Unidos, 2007, direção de Chris Miller e Raman Hui); 77º: *Shrek Para Sempre* (*Shrek Forever After*, Estados Unidos, 2010, direção de Mike Mitchell); 79º: *Madagascar 3: Os Procurados* (*Madagascar 3: Europe's Most Wanted*, Estados Unidos, 2012, direção de Eric Darnell, Tom McGrath e Conrad Vernon); 82º: *Universidade Monstros* (*Monsters University*, Estados Unidos, 2013, direção de Dan Scanlon) e 84º: *Up: Altas Aventuras*. Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com/alltime/world/>>. Acesso em: 04 jul. 2017.

¹⁹ 10 filmes de animação que mais faturaram na história. Disponível em: <<http://forbes.uol.com.br/lifestyle/2014/11/10-filmes-de-animacao-que-mais-faturaram-na-historia/>>. Acesso em: 26 dez. 2017.

estabelecendo assim, desde cedo, uma hegemonia na produção audiovisual em todo o ocidente. (LUCENA JÚNIOR, 2001, p. 61)

Mas, inicialmente, o lugar da animação na indústria cinematográfica era visto como secundário em relação ao *live action*. O tempo demandado pelas produções era grande devido ao processo técnico artesanal, o que se configurava como o maior problema no processo de criação, que chegava a durar quatro anos, mesmo que fossem realizados os procedimentos mais simples e em curtas-metragens.

De 1910 até 1960, “Época de Ouro de Hollywood”, o cinema, principalmente o de *live-action*, representava a linha de frente da cultura norte-americana pelo mundo. Tamanho espriamento e sucesso verificados nas primeiras décadas do século XX foram resultado de um modo de produção que começou no século anterior: uma linha de montagem industrial, bem como ocorria na fabricação de automóveis e eletrodomésticos (GONÇALVES, 2011). Os estúdios também tinham o controle total sobre o filme, desde a produção à exibição, tendo suas próprias salas de cinema. Na animação, iniciativa similar é creditada a John Randolph Bray que, à moda de Henry Ford e Frederick W. Taylor, implementou na produção princípios científicos de gerenciamento sobre produtividade do trabalho (LUCENA JÚNIOR, 2001). Estabelecia-se a animação como um negócio competitivo. Em 1914, Raoul Barré e Bill Nolan fundaram o primeiro estúdio que lidava exclusivamente com a técnica.

O cinema de animação ganhou, então, uma linguagem visual própria, universalmente assimilável e um processo de produção mais eficiente, contribuindo para sua afirmação como entretenimento rentável e apoiando ousadas e bem sucedidas experiências formais (LUCENA JR., 2001). Uma dessas experiências era a criação de séries de desenhos animados focadas em um personagem específico, pois em termos econômicos e de satisfação do espectador,

[...] havia uma demanda por produções de massa e uma conseqüente necessidade de uniformização da animação, que ajudasse o público na compreensão das histórias. E, da mesma forma que no cinema de imagem real – com personagens como Carlitos, Tarzan ou *cowboys* do faroeste – os produtores de animação satisfazem esse desejo de se ver o mesmo herói em vários filmes. (LUCENA JÚNIOR, 2001, p. 74)

Embora a animação não seja um gênero, o desenho animado é (DENIS, 2007). E este gênero é originalmente norte-americano. Os *cartoons*, como também são chamados, foram realizados primeiramente para o cinema e, a partir de 1950, para a programação televisiva.

Um dos destaques das séries cinematográficas de animação foi o Gato Félix, criado por Otto Messmer e Pat Sullivan. Vindo das tiras de jornais, o personagem apareceu pela primeira vez no cinema na animação *Folias Felinas* (*Feline Follies*, Estados Unidos, 1919,

direção de Otto Messmer). Em 1922, estreou uma série muda e em preto-e-branco com 154 episódios. Os curtas animados tinham duração média de cinco minutos e eram exibidos nas sessões, antecedendo o cinejornal, o documentário, os trailers e o próprio filme. Dedicado aos adultos, o sucesso da personagem era tamanho que na época só perdia para Charles Chaplin.

A trama girava em torno de um gato surrealista que solucionava desafios diários com muita sabedoria, sagacidade, humor e sem maniqueísmo. Seu sucesso influenciou novas produções, como o Gato Julius, personagem principal da primeira série animada criada por Walt Disney, *Alice Comedies* (Estados Unidos, 1923, criação de Walt Disney) que, apesar de ter sido um fiasco financeiro, introduziu o animador no universo de Hollywood.

Félix foi o maior astro dos desenhos da era muda, mas não conseguiu sobreviver ao cinema sonoro. O personagem entrou em declínio em 1928, particularmente com a chegada de Mickey Mouse, de Walt Disney.

2.2.1 Walt Disney: “*Where The Dreams Come True*”

A Walt Disney Studios foi criada em 1923 e começou a ganhar destaque com uma nova série, protagonizada por Mickey. O animador Walt Disney, fundador do estúdio, apostou tudo em sua produção, incluindo o uso de som, música e *merchandising*. Apesar do sucesso do camundongo, a empresa só começou a se estabilizar em 1936, quando firmou contrato com as produtoras United Artists e, posteriormente, com a RKO, em 1937.

Ainda no final dos anos 1920, Disney também financiou *Silly Symphonies* (Estados Unidos, 1929, criação de Walt Disney), uma série de 75 episódios. Em 1932, investiu nos curtas-metragens *Flowers and Tress* (Estados Unidos, 1932, direção de Burton Gillett) que no mesmo ano rendeu ao estúdio o primeiro Oscar por um filme de animação, e *Os Três Porquinhos* (*Three Little Pigs*, Estados Unidos, 1933, direção de Burton Gillett). Ainda na década de 1930, a série de Mickey ganhou novos amigos: Pluto, Pateta, Minnie e Donald. “Em poucos anos Disney apoderou-se literalmente do desenho animado” (DENIS, 2007, p. 134).

Figura 14 - *Flowers and Trees*.

Fonte: *Flowers and Trees*. Disponível em: http://www.intanibase.com/shorts.aspx?shortID=166#page=general_info. Acesso em: 05 mar. 2018.

Entretanto, a concorrência se fortalecia com as produções dos irmãos Fleischer e Warner Bros., que tinham desenhos mais agressivos e cômicos. A Walt Disney passou, então, a adotar uma proposta mais “realista” por meio de técnicas como a rotoscopia e o uso da truca multiplanos. Nessa nova fase, destaca-se o início da produção de longas-metragens, estreando com *Branca de Neve e os Sete Anões*, em 1937, também premiada com um Oscar. A verossimilhança, ou o que Disney chamava de “Plausível Impossível” (*Plausible Impossible*) se tornou a nova e permanente marca do estúdio, “instaurando um universo visual ainda inédito, longe do formalismo do desenho animado tradicional” (DENIS, 2007, p.140).

Em 1940, a Disney se arriscou em uma produção mais experimental, mas o fracasso comercial do longa *Fantasia* (Estados Unidos, 1940, direção de James Algar, Samuel Armstrong, Ford Beebe, Norman Ferguson, Wilfred Jackson, Bill Roberts, Hamilton Lusk) fez com que as produções se voltassem novamente aos filmes clássicos. Nos anos seguintes, foram lançados *Dumbo* (Estados Unidos, 1941, direção de Ben Sharpsteen, Wilfred Jackson, Norman Ferguson, Samuel Armstrong, Jack Kinney, Bill Roberts e John Elliotte), *Pinóquio* (Estados Unidos, 1941, direção de Hamilton Luske, Ben Sharpsteen, Wilfred Jackson, Norman Ferguson e T. Hee, Jack Kinney) e *Bambi* (Estados Unidos, 1942, direção de David Hand, James Algar, Samuel Armstrong, Bill Roberts, Graham Heid, Paul Satterfield e Norman Wright), todos sucessos de bilheteria.

De acordo com Denis (2007), os anos de ouro da Disney correspondem ao período de 1928 a 1944. A seguir, a diversificação dos produtos oferecidos pelo estúdio começaram a abranger a televisão, o *live-action*, documentários e até mesmo um parque temático (Disneylândia). Os longas-metragens tornaram-se o principal produto do estúdio, mas em

menor qualidade, e os tradicionais desenhos animados não faziam mais tanto sucesso nos anos 1960, década em que morreu Walt Disney.

A retomada do sucesso do estúdio aconteceu apenas na década de 1980, com o lançamento dos longas *Uma Cilada para Roger Rabbit* (*Who Frammed Roger Rabbit*, Estados Unidos, 1988, direção de Robert Zemeckis), que misturava *live-action* e animação, e *A Pequena Sereia* (*The Little Mermaid*, Estados Unidos, 1989, direção de Ron Clements e John Musker), seguidos por *A Bela e a Fera* (*The Beauty and Beast*, Estados Unidos, 1991, direção de Gary Trousdale e Kirk Wise), *Aladdin* (Estados Unidos, 1992, direção de Ron Clements e John Musker), *O Corcunda de Notre Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*, Estados Unidos, 1996, direção de Gary Trousdale e Kirk Wise) e *O Rei Leão* (*The Lion King*, Estados Unidos, 1994, direção de Pierre Coffin e Chris Renaud). Contudo, a adesão da animação digital por parte de outros estúdios como a Pixar, ameaçou novamente o estúdio que voltou a entrar em declínio. A estreia de *Toy Story* (Estados Unidos, 1995, direção de John Lasseter, Lee Unkrich, Josh Cooley e Tad Stones), primeira animação feita integralmente em computador, instaurou um novo padrão estético no setor. O estúdio tentou acompanhar a tendência, mas, após alguns fracassos, optou por voltar às técnicas tradicionais em 2D. Entretanto, as portas abertas pela tecnologia digital trouxeram concorrentes de peso, tornando a competitividade no mercado de animação mais acirrada.

Para Denis (2007), o animador e produtor Walt Disney foi quem fez mais pelo reconhecimento internacional da animação, aliando a realidade e o imaginário em suas produções com uma qualidade técnica minuciosa. Importava a ele ainda contar histórias que fossem coerentes ao *american way of life*. Por isso, modificou contos europeus, dando finais felizes a personagens como Cinderela e Alice.

De facto, Disney “monopolizou” o imaginário dos contos e lendas, passando de um universo visualmente espantoso, no fim dos anos 1920, para a alegoria permanente de um modo de vida idealizado: um homem dominante, uma mulher dedicada, a noção de trabalho e de mérito (dos três porquinhos aos anões trabalhadores). (DENIS, 2007, p. 139)

O estúdio encarnou o mercado de animação e influenciou muitas produções fora dos limites dos Estados Unidos, universalizando seus personagens. Tornou-se uma forte marca, não apenas cinematográfica, e referência de modelo industrial de produção. A Walt Disney tem licenciamento nos mais diferentes nichos e mercados em todo o mundo: roupas, material escolar, calçados, utensílios, material de limpeza, acessórios, entre outros. Entretanto, é alvo de críticas de animadores e cineastas que entendem a animação enquanto objeto artístico. Sua

relação com a infância também é questionada, já que, destinando-se às crianças, suas produções incentivariam o consumo tanto de mercadorias como de uma ideologia.

Apesar de Disney não ser o número um do mercado mundial do jogo e do brinquedo, ele não deixa de ocupar um lugar incontestado no universo da infância. Há mais de meio século que os seus desenhos animados fazem sonhar milhões de crianças nos quatro cantos do globo, e poucas personagens entraram a esse ponto no imaginário coletivo como as dessa grande máquina de sonhos. (CRABBÉ; DELFORGE²⁰ apud DENIS, 2007, p. 146)

Assim, mais do que filmes, a Disney vende um modelo de animação comercial, bem como uma visão de mundo para crianças e adultos que tiveram sua infância marcada por suas produções.

2.2.2 Warner Bros, MGM, UPA e Hanna-Barbera

No mesmo contexto pós-Segunda Guerra Mundial no qual surgiu a Disney, os irmãos Fleischer fazem sucesso com as séries protagonizadas pelo palhaço Koko, Betty Boop, o marinheiro Popeye (que satirizavam o romantismo da época) e *Superman*. Eles foram os primeiros a integrar um espírito urbano à animação tradicional e tinham um estilo paralelo à concorrência.

A grande revolução experimentada pela animação no período seguinte, dando início a sua era de ouro nos Estados Unidos, foi o cinema sonoro que movimentou o setor nos anos 1930, aumentando o interesse dos estúdios pelas produções animadas. Mas, ainda assim, a equipe de animadores não tinha um direcionamento como acontecia na Walt Disney, tendo grande liberdade ideológica de criação, o que foi uma vantagem, tendo como resultado filmes mais excêntricos.

Estúdios como Warner Bros. e MGM investiram em séries de animação que se tornaram clássicos populares até a atualidade, como *Looney Tunes* (Estados Unidos, 1930, criação de Warner Bros.), com personagens como Patolino, Porquinho e Pernalonga; *Merrie Melodies* (Estados Unidos, 1931, criação de Warner Bros.), e *Tom e Jerry* (Tom and Jerry, Estados Unidos, 1940, criação de MGM), preocupando-se mais com o formalismo do que com o naturalismo. Eles “propunham uma comédia alucinada, marcada pelo cômico e pelo ilógico, cujo desapego por normas desafiava, através de sequências animadas, as leis da física” (FOSSATTI, 2011, p. 44).

²⁰ CRABBÉ, Carole; DELFORGE, Isabelle. **Jouets de la mondialisation**. Dans le monde desenchanté de Walt Disney. Bruxelles: Vista, 2002).

Figura 15 - Versão atual dos personagens de Looney Tunes.



Fonte: Looney Tunes. Disponível em: <<https://masirul.com/film-kartun-jaman-dulu-tahun-90an/looney-tunes/>>. Acesso em 05 mar. 2018.

Tex Avery foi um dos profissionais essenciais para esta transição de séries animadas que desafiavam o padrão que se estabelecia, rompendo com

[...] a imagem de gentileza das personagens de Disney, bem como o seu lado esquemático, maniqueísta e demasiado antropomórfico. Avery nunca trabalhou com Disney, contrariamente à maioria dos outros animadores do meio, e vai ser um modelo para uma animação diferente: ele não fora “formatado”. O lobo mau torna-se civilizado (menos quando o sexo se intromete, prova de que ele é tão humano quanto animal), o gentil esquilo torna-se essencialmente maldoso, o orgulhoso leão torna-se medroso etc. Acima de tudo, enquanto o duplo sentido é banido da Disney, a totalidade desta produção é, pelo contrário, fundada sobre a consciência das personagens de serem personagens de desenho animado, e sobre a materialidade do suporte cinematográfico. (DENIS, 2007, p. 121)

Mas foi só com a criação da *United Productions of America* (UPA) que a animação passou por uma revolução em que se rejeitava completamente a estética das produções Disney e do humor eschachado da Warner e MGM (LUCENA JÚNIOR, 2001). Criada na década de 1940, a UPA adotava a economia de traço, a concisão e o conteúdo satírico (FOSSATTI, 2011). Suas produções inspiravam-se na estética cubista, tendo como referências as obras de Picasso, Matisse, Modigliane e Klee, permitindo experimentações estéticas e gráficas. Em 1951, ganham seu primeiro Oscar por *Gerald McBoing-Boing* (Estados Unidos, 1950, direção de Robert Cannon), no qual as linhas dos desenhos se alternam continuamente e se transformam.

Figura 16 - *Gerald McBoeing-Boeing*.

Fonte: *Gerald McBoeing-Boeing* (1950). Disponível em: <<https://www.themoviedb.org/movie/46990-gerald-mcboing-boing/images/backdrops>>. Acesso em 05 mar. 2018.

Com o cinema sonoro consolidado, surgia um novo meio, a televisão, oferecendo novas oportunidades à animação e a esses estúdios. Apesar de experiências realizadas a partir de 1930, e a sua disponibilidade nos grandes centros desde o início dos anos 1940, a TV só atingiu todo o território nacional dos Estados Unidos no fim da década de 1950. Entretanto, como ressalta Fernanda Furquim (2016), nesse momento a televisão ainda era experimental. É possível falar de animação comercial a partir de 1946, mas, ainda assim, a exibição de programas era irregular; não tendo horários certos nem uma legislação que definisse o tipo de programa que poderia ser exibido (FURQUIM, 2016).

Com o início da popularização da TV associado à possibilidade de comercialização dos conteúdos animados e,

[...] como resultado das melhorias no fazer de animação trazidas pelo desenvolvimento da indústria – em especial o uso de acetato – e a novas práticas empresariais dos estúdios como a Bray Productions. [...] a indústria norte-americana, com sua eficiência recém-adquirida, transformará a série animada em um produto de consumo em massa. (ATHAYDE, 2013, p. 20)

Tendo os adultos como principal público, a televisão tinha como objetivo preencher os horários a partir das 17h, faixa do dia na qual eles poderiam assistir à TV depois de uma jornada exaustiva de trabalho. Assim, os desenhos animados apenas preenchiam o tempo disponível entre um programa e outro quando não se conseguia completar a cota de comerciais para aquele determinado horário. Para as crianças só era destinada a faixa pouco antes das 17h, mas, em 1947, já havia uma demanda específica.

A maioria dos canais atendiam esse público produzindo programas de fantoches, ou de aventura e comédia estrelados por atores. O número de programas aumentava proporcionalmente ao interesse do público alvo. Com o tempo, foi criada uma faixa de horário própria, conhecida como *Saturday Morning*, na qual programas infantis eram exibidos aos sábados pela manhã. (FURQUIM, 2016)

A televisão foi responsável por alterar a estética e a economia da animação em todo o mundo, acelerando seu processo de produção por meio da *limited animation*. Com financiamento menor que o do cinema, a otimização era essencial. Uma das técnicas adotadas foi a fixação do corpo dos personagens, que passam a ter movimento só nos membros. A qualidade das produções diminuiu, entretanto, elas se tornaram mais populares.

Seria correto dizer ainda que a TV também alterou o cotidiano dos adultos e, principalmente, das crianças. De repente, o desenho animado passa a ser encarado como pura distração para o público infantil, uma maneira de dar sossego temporário para os pais, uma espécie de “babá eletrônica” (LUCENA JÚNIOR, 2001, p. 135).

Willie the Worm, criado por Chad Grothkopf, funcionário da Disney, na década de 1940, é considerado pelos historiadores americanos como o primeiro desenho encomendado para a televisão. Porém, devido aos altos custos de produção e à precariedade da transmissão, sua estreia foi adiada. As emissoras preferiram exibir na TV as animações produzidas para o cinema anteriormente, em especial as do cinema mudo – como as do Gato Felix. A falta de legislação sobre o conteúdo facilitava a pirataria dos desenhos do cinema para a televisão. Neste momento

[...] não havia um direcionamento quanto ao público-alvo, mesmo havendo grande identificação do público infantil com a produção animada. Até que, na década de 1950 se inicia um processo de segmentação da produção em que as animações ganharam o status de produto infantil [...]. (FARIAH, 2015, p. 62)

No final da década de 1940, com 195 episódios em preto-e-branco, estreou a primeira série de desenhos animados norte-americana produzida exclusivamente para a TV, *Crusader Rabbit* (Estados Unidos, 1949, criação de Alex Anderson e Jay Wars), seguida por *Winky Dink and You* (Estados Unidos, 1953, criação de Jay Ward e Alex Anderson). Com o fim da década de 1950, destacam-se as produções de William Hanna e Joe Barbera (estúdio Hanna-Barbera). São exemplos *Flintstones* (*The Flintstones*, Estados Unidos, 1966, criação de Hanna-Barbera), *Zé Colméia* (*Iogi Bear*, Estados Unidos, 1961, criação de Hanna-Barbera) e *Scooby-Doo* (*Scooby-Doo*, Estados Unidos, 1969, criação de Joe Ruby), que faziam sucesso nos *saturday morning shows*, destacando a amizade, a família, e não mais a violência e a comédia alucinada como acontecia nas produções da Warner.

Na década de 1980, *Os Simpsons* e *South Park* (Estados Unidos, 1997, criação de Trey Parker e Matt Stone) rompiam com as narrativas familiares por meio do extremismo cômico. Seu design também se distanciava das produções Disney. Depois disso, outras séries também se afastaram do naturalismo, a exemplo de *Rugrats: Os Anjinhos* (*The Rugrats*, Estados

Unidos, 1990, criação de Arlene Klasky, Gábor Csupó e Paul Germain) e *Bob Esponja* (*SpongeBob SquarePants*, Estados Unidos, 1999, criação de Stephen Hillenburg).

Na década de 1990, o surgimento da TV a cabo renovou as produções em animação. Em 1992, a Cartoon Network exibia *O Laboratório de Dexter* (*Dexter's Laboratory*, Estados Unidos, 1996, criação de Genndy Tartakovsky) e *As Meninas Super Poderosas* (*The Powerpuff Girls*, Estados Unidos, 1998, criação de Craig McCracken). “A grande novidade deste tipo de produção é que as emissoras dão aos autores e animadores uma grande liberdade, recuperando assim um pouco da grande época da Warner e da MGM” (DENIS, 2007, p. 127), o que permitiu que canais fechados voltassem a exibir os sucessos dos anos 1950. O desenho animado não era mais limitado a um formato, ele torna-se constantemente mutável.

Atualmente na TV americana, três grandes canais (Disney, Time Warner’s Cartoon Network e Viacom’s Nickelodeon) que possuem em sua estrutura o estúdio, a distribuição e o licenciamento das animações (RAUGUST, 2004; YOON; MALECKI, 2009), centralizam toda a produção. Quando surgem séries feitas por produtoras independentes, estas são praticamente incorporadas pelas grandes redes.

Além dos Estados Unidos, o Japão é outro país onde o formato comercial da animação tem sido um expoente de sucesso. Desde 1970, os *animes*, destinados às mais diversas faixas etárias, conquistam o público do mundo todo, fazendo surgir uma forte cultura japonesa fora dos limites de seu território.

2.3 DE KAISER A FERDINANDO: PRODUÇÃO BRASILEIRA E INFLUÊNCIAS

De acordo com dados divulgados pelo BNDES, no Brasil, o setor de animação movimentou US\$ 100 bilhões em 2006, e US\$ 222 bilhões em 2013 (GAMA, 2014). No ano de seu centenário, em 2017, a animação nacional começou a dar os primeiros passos firmes rumo à industrialização de suas produções, mas sua história teve início em 8 de Julho de 1896, com a realização da primeira sessão de cinema no Brasil, no Rio de Janeiro. A iniciativa de projetar filmes de cerca de um minuto sobre cenas do cotidiano europeu partiu de um itinerante belga, Henri Paillie. Um ano depois, Paschoal Segreto e José Roberto Cunha Salles inauguram, na mesma cidade, uma sala permanente para a exibição de filmes e, em 1898, Afonso Segreto rodou *Vista da baía da Guanabara* (Brasil, 1898, criação de Afonso Segreto), a primeira produção cinematográfica brasileira, com cenas de pontos importantes da cidade carioca.

Entretanto, a precariedade do fornecimento de energia elétrica no país fez com que só em 1907, com a inauguração da Usina de Ribeirão das Lages, novas salas de exibição fossem

abertas no Rio de Janeiro e em São Paulo, estimulando a produção e comercialização de filmes estrangeiros e nacionais (GOMES, 2008), bem como a produção de animação.

Em 1907, o cartunista Raul Pederneiras criava pequenas charges animadas para terminar o Pathé-Jornal²¹. Uma década mais tarde, em parceria com o político e empresário Sampaio Corrêa, Álvaro Marins, conhecido por “Seth”, cartunista do jornal *A Noite* e da Casa Mathias, no Rio de Janeiro, lançava *O Kaiser* (Brasil, 1917, criação de Álvaro Marins). O primeiro filme de animação produzido no Brasil é uma charge animada em que o líder alemão Guilherme II senta-se em frente a um globo e coloca um capacete representando o controle sobre o mundo. O globo, então, cresce e engole o Kaiser. A crítica sarcástica ao expansionismo alemão em meio a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) já sinalizava como o desenvolvimento da técnica no país estaria relacionado ao cartunismo e mostrava que “o cinema de animação no Brasil nasceu bem-humorado, ágil e como instrumento de contestação. Herdeiro direto da sátira política” (GALVÃO, 2017). O filme foi perdido durante esses 100 anos, restando apenas uma foto de um de seus frames em uma revista da época (Figura 17).

Figura 17 - Frame de *O Kaiser*.



Fonte: BUCCINI, p. 26, 2017.

Também na capital carioca, o grupo Kirs Filmes produzia *Chiquinho e Jagunço* ou *Traquinagens de Chiquinho e seu inseparável amigo Jagunço* (Brasil, 1917, criação de Kirs Filmes). Esta foi a primeira animação com personagens e situações típicos brasileiros, vindos da revista *Tico Tico* (primeira a publicar histórias em quadrinhos no país), seguindo uma tendência vinda dos Estados Unidos, de transpor para a tela personagens que só existiam no papel. Segundo o crítico e historiador Jean-Claude Bernardet (2009, p. 21), “não é possível

²¹ Jornal cinematográfico mudo realizado pela companhia Marc Ferrez & Filhos, e exibido no Cine Pathé, no Rio de Janeiro.

entender qualquer coisa que seja do cinema brasileiro se não se tiver em mente a presença maciça e agressiva, no mercado interno, do filme estrangeiro”.

De acordo com Athayde (2013), enquanto o Brasil experimentava suas primeiras exibições de filmes de animação, a indústria de cinema norte-americana já se ramificava pelo mundo. “Lá [Estados Unidos], a animação já havia se tornado um negócio e a realização artística se tornara apenas outra faceta da atividade. Antes mesmo do nascimento da animação brasileira, a norte-americana já atingira certa maturidade” (ATHAYDE, 2013, p. 8). No ano de lançamento do primeiro longa-metragem animado no Brasil, *Sinfonia Amazônica* (Brasil, 1953, direção de Anélio Lattini), a Disney estreou *Peter Pan* (Estados Unidos, 1953, direção de Wilfred Jackson, Clyde Geronimi, Hamilton Luske e Jack Kinney), seu 14º filme em cores (DESENHANDO..., 2013). Assim, é possível notar que, apesar de iniciativas pontuais desde a primeira produção, em 1917 (principalmente voltadas aos conteúdos publicitários), ainda na década de 1950, o país não estava tecnologicamente equipado para desenvolver projetos que atendessem a uma escala de produção no ritmo norte-americano.

O panorama político nacional também influenciava o desenvolvimento das atividades no setor, oscilando entre a oferta de facilidades, e a imposição de barreiras. Apesar das leis de incentivo, em 1932, 1939 e 1946²², o país também

[...] não possuía os meios necessários para estudar as técnicas que já existiam, nem livros especializados a respeito do assunto, então cada desenho animado estrangeiro que era exibido nos cinemas servia como referência para os fanáticos que desejavam aprender os tais “macetes” da animação (GOMES, 2008, p. 4).

Foi só a partir da década de 1950 que as produções nacionais ganharam mais força com os festivais e centros de estudo voltados exclusivamente à animação. Destacaram-se, então, as produções de Roberto Miller: *Rumba* (Brasil, 1956, direção de Roberto Miller) – medalha de prata no Festival de Lisboa, 1957 –, *Boogie Woogie* (Brasil, 1957, direção de Roberto Miller) – menção honrosa no Festival de Cannes, 1959 – e *Sound Abstract* (Brasil, 1957, direção de Roberto Miller) – medalha de ouro no Festival de Bruxelas 1957 e menção honrosa no Festival de Cannes. A influência de uma animação mais artística vinha de Norman McLaren, que orientou Miller durante um estágio de seis meses no NFB, no Canadá.

Após o estágio, Miller retornou ao Brasil e atuou como consultor na criação do "Centro Experimental de Cinema de Animação", em Ribeirão Preto, São Paulo (MORENO,

²² 1932: filmes nacionais incluídos mensalmente na programação dos cinemas. 1939: os cinemas são obrigados a exibir anualmente, no mínimo, um filme nacional de entrecho e de longa-metragem. 1946: os cinemas são obrigados a exibir anualmente, no mínimo três filmes nacionais de entrecho e de longa-metragem (GOMES, 2008).

1978), idealizado por Rubens Francisco Lucchetti e Bassano Vaccarini. Os filmes resultantes dessa parceria são reconhecidos e premiados mundialmente. “O mais importante deles foi a menção honrosa para *Tourbillon* (1961) no Festival de Annecy em 1963” (BUCCINI, 2018, p.335).

Na década de 1960, a “Lei do Curta-Metragem²³ provocou um aumento exponencial da produção em *live action* e animação, “apoiada na realização de congressos de cinema e festivais, e no incentivo da Empresa Brasileira de Filme (Embrafilme)²⁴ – que possuía uma linha de publicação de livros e revistas dedicada ao cinema” (GOMES, 2008, p. 12). Nessa época, a cidade de São Paulo tornou-se o grande berço dos animadores brasileiros. Destacavam-se estúdios como o Briquet Produções, de Daniel Messias, Walbercy Ribas e Maurício de Souza Produções.

Em 1970, o amazonense e autor de quadrinhos Álvaro Henrique Gonçalves finalizou em São Paulo o segundo longa-metragem brasileiro e primeiro em cores, *Presente de Natal* (Brasil, 1970, criação de Álvaro Henrique Gonçalves). Dois anos depois, *Piconzé* (Brasil, 1972, criação de Yppe Nakashima) estreava, uma das primeiras animações nacionais realizadas por uma grande equipe de animadores, estes, treinados pelo ilustrador japonês Yppe Nakashima. Mas a produção de longas de animação só teve continuidade dez anos depois, em 1982, com as aventuras da *Turma da Mônica*, de Maurício de Sousa, além de duas animações com os atores do grupo Os Trapalhões.

Entretanto, a crise financeira no Brasil, que se agravou durante a Era Collor, fez com que os investimentos no setor cinematográfico caíssem drasticamente. Com o fim da Embrafilme, nos anos 1990, a produção em longa-metragem foi quase inteiramente paralisada e a de curta-metragens perdurou unicamente por formas alternativas e independentes de produção. Em 1993, Marcos Magalhães, Aída Queiroz, Cesar Coelho e Lea Zagury criaram o festival Anima Mundi, com o intuito de incentivar os profissionais brasileiros e dar oportunidade para que estes e o público conhecessem diferentes técnicas e filmes. A iniciativa colaborou para o aumento do número de produções no país, e consequente fomento e fortalecimento do mercado nacional²⁵.

²³ A base da "Lei do Curta" é o artigo 13 da Lei Federal 6.281, de 9 de Dezembro de 1975, que previa que nos programas de que constassem filmes estrangeiros de longa-metragem, seria estabelecida obrigatoriamente a inclusão de filme nacional de curta-metragem, além de exibição de jornal cinematográfico.

²⁴ A Embrafilme foi uma empresa estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes cinematográficos. Foi criada através do decreto-lei Nº 862, de 12 de setembro de 1969, como Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima. Enquanto existiu, sua função foi fomentar a produção e distribuição de filmes brasileiros.

²⁵ Atualmente, o Anima Mundi é o segundo maior festival de animação do mundo e o maior da América Latina. No seu primeiro ano apenas 30 curtas brasileiros foram mostrados. Na última edição, em 2018, 412 foram inscritos e 121 exibidos. Em 2015, o Brasil foi o país com maior número de filmes participantes (pelo 14º ano

Em 1996, ocorreu a estreia de *Cassiopeia* (Brasil, 1996, direção de Clóvis Tavares), primeiro longa-metragem da história da animação a ser feito integralmente em computador²⁶, abrindo novas possibilidades técnicas para animação. Com a evolução da tecnologia digital, no início dos anos 2000, os destaques foram os longas-metragens da Turma da Mônica (2004, 2005, 2007, 2008, 2009), de Maurício de Souza, *Xuxinha e Guto Contra os Monstros do Espaço* (Brasil, 2005, direção de Clewerson Saremba e Moacyr Góes), *Wood & Stock: Sexo, Orégano e Rock'n Roll* (Brasil, 2006, direção de Otto Guerra) e *Os Brichos* (Brasil, 2007, direção de Paulo Munhoz).

Nesse período também se intensificou a ida de profissionais brasileiros para o mercado exterior. Um exemplo de sucesso é o diretor Carlos Saldanha que, desde 2002, já codirigiu *A Era do Gelo* (*Ice of Age*, Estados Unidos, 2002, direção de Chris Wedge) e *Robôs* (*Robots*, Estados Unidos, 2005, direção de Chris Wedge), e dirigiu *A Era do Gelo 2* (*Ice Age: The Meltdown*, Estados Unidos, 2006, direção de Carlos Saldanha), *A Era do Gelo 3* (*Ice Age: Dawn of the Dinosaurs*, Estados Unidos, 2009, direção de Carlos Saldanha), *Rio* (Estados Unidos, 2011, direção de Carlos Saldanha), *Rio 2* (Estados Unidos, 2014, direção de Carlos Saldanha) e, mais recentemente, *O Touro Ferdinando* (*Ferdinand*, Estados Unidos, 2017, direção de Carlos Saldanha).

Além de Saldanha, outros brasileiros têm participações importantes nos créditos de grandes produções. Renato dos Anjos foi diretor de animação de *Zootopia: essa cidade é o bicho* (*Zootopia*, Estados Unidos, 2016, direção de Byron Howard e Rich Moore), vencedor do Oscar de 2017. Natália Freitas cuidou dos cenários, personagens e objetos de *Moana: Um Mar de Aventuras* (*Moana*, Estados Unidos, 2016, direção de Ron Clements e John Musker). Ivo Kos e Nancy Kato trabalham em *Procurando Dory* (*Finding Dory*, Estados Unidos, 2016, direção de Andrew Stanton e Angus MacLane). Rosana Urbes animou *Mulan* (Estados Unidos, 1998, direção de Tony Bancroft e Barry Coor), *Lilo & Stitch* (Estados Unidos, 2012, direção de Dean DeBlois e Chris Sanders) e *O Halloween de Pooh e o Efalante* (*Pooh's Heffalump Halloween Movie*, Estados Unidos, 2005, direção de Evan Spiliotopoulos).

A recente conquista de prêmios no Festival de Annecy, na França, considerado pelos profissionais da animação como “Cannes do desenho animado”, também comprova o avanço do país no setor. Em 2014, *Uma História de Amor e Fúria* (Brasil, 2013, direção de

consecutivo), com 145 produções; em 2016, os dados mostram 102 animações nacionais selecionadas e, em 2017, na edição mais recente, foram 70.

²⁶ Ainda existem divergências quanto a esses dados. A Disney afirma que *Toy Story* é que detém o título de precursor no gênero longa em animação totalmente computadorizado.

Luiz Bolognesi) se destacou como melhor longa-metragem e, no ano seguinte, *O Menino e o Mundo* (Brasil, 2014, direção de Alê Abreu) foi premiado como melhor longa pelo público e pelo júri, sendo vendido para 80 países. Na França, o filme levou 100 mil pessoas aos cinemas²⁷ e, em 2016, foi um dos cinco selecionados para a categoria Melhor Animação do Oscar. Em 2017, foi reconhecido como a melhor animação brasileira pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine)²⁸.

Em 2015, ainda no Annecy, o país também teve destaque com *Guida* (Brasil, 2014, direção de Rosana Urbes), premiado como melhor curta-metragem de estreia (Prêmio Jean-Luc Xiberras) e vencedor da menção especial da Federação Internacional de Críticos de Cinema (Fipresci), sendo o único curta brasileiro a ganhar dois prêmios no festival. Além disso, em junho de 2018, o Brasil foi escolhido como país homenageado e novamente trouxe prêmios para a casa: o país levou o Cristal de melhor curta-metragem na categoria *Off Limits* com *Garoto Transcodificado a partir de Fosfeno* (Brasil, 2018, direção de Rodrigo Faustini), e na categoria de filmes produzidos para a TV, levou o prêmio por *Leica - Everything in Black and White* (Brasil, 2017, direção de Mateus de Paula Santos).

Outro sucesso brasileiro é o curta-metragem *Castillo y el Armado* (Pedro Harres, 2014) que, desde seu lançamento, já conquistou 55 prêmios e menções e foi selecionado em mais de 200 festivais. Leo Matsuda também ficou entre os dez pré-classificados na categoria melhor curta-metragem de animação do Oscar 2017, com *Cabeça ou Coração (Inner Workings)*, 2016), produzido pela Disney.

Em 2017, o Brasil ainda estreou o filme *Lino: Uma Aventura de Sete Vidas* (Brasil, 2017, direção de Rafael Ribas), primeira animação brasileira em 3D e a maior bilheteria da animação nacional²⁹: 316.701 ingressos vendidos de 8 de setembro a 24 de dezembro de 2017³⁰, e *Historietas Assombradas: O Filme* (Brasil, 2017, direção de Victor-Hugo Borges), com 28.293 ingressos vendidos de 3 a 12 de novembro de 2017³¹.

²⁷ Disponível em <<http://www.extraclasse.org.br/edicoes/2017/03/o-seculo-da-animacao-brasileira/>>. Acesso em 02 de abril de 2017.

²⁸ ABRACCINE elege “O Menino e o Mundo” como a melhor animação brasileira. Disponível em: <<https://abraccine.org/2017/12/22/abraccine-elege-o-menino-e-o-mundo-como-a-melhor-animacao-brasileira/>>. Acesso em: 06 mar. 2018.

²⁹ VIEIRA, Maria Clara. O peso das animações. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/revista-veja/o-peso-das-animacoes/>>. Acesso em: 21 jan. 2017.

³⁰ Lino: Uma aventura de Sete Vidas. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-251594/bilheterias/>>. Acesso em: 21 jan. 2017.

³¹ Historietas Assombradas: O Filme. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-255995/bilheterias/>>. Acesso em: 21 jan. 2017.

De acordo com o Anima Mundi³², até o início de 2017, haviam sido produzidos 43 longas de animação no Brasil. Até janeiro de 2018, 30 novos longas-metragens estão em alguma fase de produção no país³³. No ano do centenário, o mercado brasileiro de animação viveu seu melhor cenário desde a chamada “Retomada do cinema nacional”, em 1995. Foram lançados sete longas de animação em um único ano. Nos 22 anos anteriores, haviam sido lançados, no máximo, quatro filmes de animação em um mesmo ano (em 2014)³⁴.

2.3.1 Parcerias entre Brasil e Canadá

Em 1970, a relação do Brasil com a animação canadense, que havia se iniciado com Roberto Miller, se concretizou por meio de um projeto de tecnologia espacial, a criação do satélite BrasilSat. O sucesso da parceria levou a novos acordos de troca e repasse de tecnologia entre os dois países, um deles envolvendo a Embrafilme, a Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e o *National Film Board of Canada* (NFB).

Em um primeiro momento, a partir de 1981, estudantes de animação brasileiros foram enviados para estagiar no NFB. Entre eles estava Marcos Magalhães que, tendo regressado ao Brasil, a partir de 1985, com a criação do Centro Técnico de Audiovisual (CTAv), no Rio de Janeiro, tornou-se coordenador do primeiro núcleo brasileiro de animação com enfoque na capacitação profissional.

Dentre os objetivos estabelecidos pelo CTAv estavam a promoção da integração entre os profissionais do meio cinematográfico por meio de serviços e cursos de aprimoramento, e incentivo a uma política tecnológica para o cinema nacional. O Canadá doou grande parte dos equipamentos que foram utilizados no núcleo e ofereceu suporte técnico para o uso e montagem destes, e ainda enviou animadores para ajudar na formação dos profissionais.

O primeiro curso oferecido deu origem a dez filmes que tinham como objetivo formar e difundir pelo território nacional o conhecimento sobre a arte da animação. Os dez realizadores³⁵ eram de diferentes estados e foram orientados a fundar núcleos regionais de

³² Dados disponíveis em: <<http://www.animamundi.com.br/pt/blog/100-anos-da-animacao-brasileira/>>. Acesso em: 02 abr. 2017.

³³ Disponível em: <<https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2018/01/24/animacao-tem-sido-area-de-maior-destaque-dos-brasileiros-no-oscar.htm>>. Acesso em: 03 fev. 2018

³⁴ Brasil lança maior número de animações em 22 anos. Disponível em: <<http://revistadecinema.com.br/2018/02/brasil-lanca-maior-numero-de-animacoes-em-22-anos/>>. Acesso em: 06 mar. 2018.

³⁵ “Aída Queiroz (Belo Horizonte, aluna de Belas Artes na UFMG), Cao Hamburger (São Paulo, animador de filmes super-8), César Coelho (Rio de Janeiro, cartunista formado em Belas Artes pela UFRJ), Daniel Schorr (Rio de Janeiro, formado em Comunicação pela PUC-Rio), Fábio Lignini (Belo Horizonte, animador na empresa “Pirilampo”), José Rodrigues Neto (Fortaleza, arquiteto), Léa Zagury (Rio de Janeiro, designer formada pela

formação. Destes, além do núcleo carioca, outros três se concretizaram: Ceará, Minas Gerais e Rio Grande do Sul (INAGAKI; SCHNEIDER, 2012).

No Ceará, Telmo Carvalho e José Rodrigues Neto, em parceria com a Secretaria da Cultura do Ceará, inauguram em Fortaleza o Núcleo de Animação do Ceará (NACE), que a partir de 1993 passou ter parceria também com a Universidade Federal do Ceará (UFC)³⁶.

Em Belo Horizonte, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), por meio da Escola de Belas Artes (EBA), já existia a ideia de criação de algo similar no campo da produção de animação autoral e experimental. O acordo firmado entre o CTAv e o NFB viabilizou a realização deste objetivo a partir de 1986, possibilitando o surgimento da

[...] habilitação em Cinema de Animação, dentro do curso de Bacharelado em Belas Artes (EBA-UFMG), única no Brasil até os anos 2000. Cabe ressaltar que esse núcleo de animação começa pequeno e vai conquistando espaço dentro da universidade - muito em função do interesse dos alunos em se formar nessa habilitação - a ponto de, em 2009, tornar-se um curso de graduação específica da UFMG, o “Cinema de Animação e Artes Digitais”. (INAGAKI; SCHNEIDER, 2012, p. 9)

Em Porto Alegre, o Núcleo de Cinema de Animação do Rio Grande do Sul (NARS) iniciou suas atividades em 1988, com o intuito de apoiar projetos de animação, oferecendo equipamentos e estrutura para as produções, além de um curso de formação. O NARS atualmente está desativado³⁷.

Em 1993, a criação do festival Anima Mundi, iniciativa de três alunos dos núcleos de animação (Aída Queiroz, Lea Zagury e César Coelho), e do coordenador do núcleo carioca (Marcos Magalhães), levou a animação nacional a um novo patamar.

Mais recentemente, em 2006, foi assinado o Programa de Cooperação entre o Centro Técnico Audiovisual da Secretaria do Audiovisual do MinC (CTAv/SAV) e o NFB. A nova parceria prevê a troca de obras audiovisuais, formação de pessoal em mídias digitais e atividades conjuntas envolvendo os dois países, criando oportunidades de intercâmbio cultural, artístico e de negócios. Em 2007, Diego Stoliar e Jonas Brandão foram os primeiros contemplados dessa nova fase de parcerias. Durante 12 semanas, eles participaram de um

PUC-Rio), Patrícia Alves Dias (Olinda, assistente de cinema), Rodrigo Guimarães (Porto Alegre, arquiteto), Telmo Carvalho (Vitória, desenhista)”. (INAGAKI; SCHNEIDER, 2012, p.5).

³⁶ Atualmente, o principal trabalho deste núcleo são as oficinas para formação de novos profissionais em animação e, com a Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP) e a SEARA da Ciência da UFC, o estímulo a pesquisas de softwares livres para a animação e produção de conteúdo pedagógico e científico (INAGAKI; SCHNEIDER, 2012).

³⁷ Além da criação de núcleos incentivados pelo CTAv, outros centros foram criados. São exemplos: Núcleo de Cinema de Animação de Campinas (1974), Núcleo Animazul (2005), em Vitória; núcleo de animação da faculdade particular AESO – Barros Melo, atual Estúdios BAM (2005), em Olinda; e o Centro Acadêmico do Agreste da UFPE, em Caruaru (BUCCINI, 2018).

estágio denominado *Hot House*, no Canadá, voltado a diretores iniciantes que tivessem alguma experiência em animação, e ministraram palestras no retorno ao Brasil.

Entende-se então que apesar da forte influência de produções norte-americanas, a escola de animação nacional se fortaleceu por meio do contato com as animações canadenses, sendo estas artísticas, experimentais e não comerciais, em sua grande maioria. Este aprendizado propiciado pelo acordo estabelecido entre os países da década de 1980, e ainda vigente, é visível tanto nas obras criadas pelos núcleos regionais do CTAv, como em obras contemporâneas. Muitos profissionais que participaram dos cursos de animação ainda estão em atividade, e os novos animadores também continuam se inspirando em profissionais como McLaren. O recente, e tão premiado, *O Menino e o Mundo*, por exemplo, com técnicas diversas como o uso de giz de cera, lápis de cor, tinta e colagens, se aproxima mais da animação artística e experimental canadense, do que de produções como as da Disney ou Pixar – entretanto, embora tenha um plano de exibição e distribuição em festivais, o filme também tem viés comercial, não sendo inteiramente indiferente ao mercado exibidor.

Figura 18 - *O Menino e o Mundo*.



Fonte: *Garçon et le monde (Le)*. Disponível em: <<http://www.transmettrelecinema.com/film/garcon-et-le-monde-le/>>. Acesso em: 05 mar. 2017.

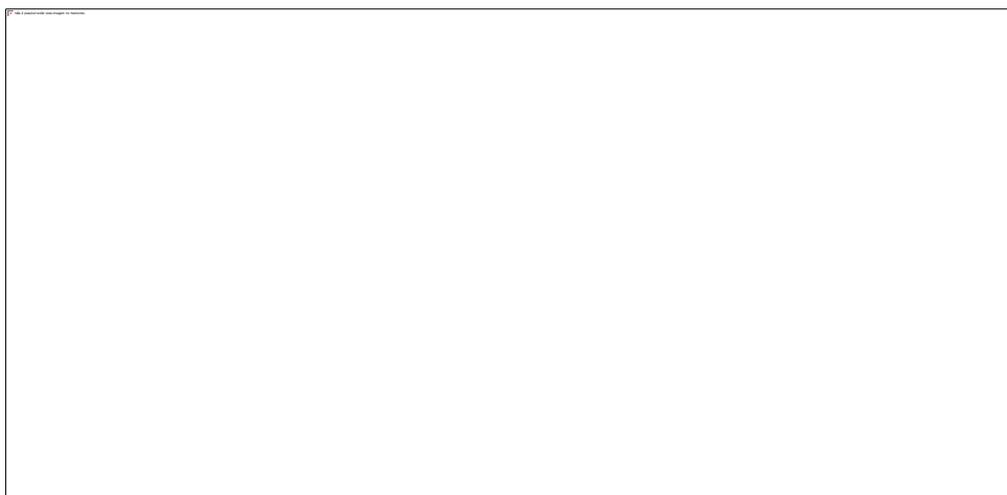
2.3.2 A serialidade no Brasil

A publicidade marcou o início da história da animação no Brasil, e foi neste formato que ela chegou à televisão. Desta forma, já que a produção estava voltada para outro viés, os primeiros desenhos animados em forma de série televisiva a serem exibidos no país não eram

produto nacional. De acordo com o jornalista Paulo Gustavo Pereira, é difícil dizer qual foi o primeiro, já que nem as emissoras nem os distribuidores têm arquivos referentes ao assunto (PEREIRA, 2010). Acredita-se que Pica-Pau, originalmente *Woody Woodpecker*, teve sua primeira transmissão realizada em 19 de setembro de 1950, em inglês, na extinta TV Tupi, um dia após a inauguração da emissora. O personagem foi criado em 1940, nos EUA, por Walter Lantz. Entretanto, quanto às exibições já dubladas, Pereira acredita que *Jambo e Ruivão* (*The Ruff & Reddy Show*, Estados Unidos, 1957, criação de Hanna-Barbera), *Tartaruga Touché e Dum Dum* (*Touché Turtle and Dum Dum*, Estados Unidos, 1966, criação de Hanna-Barbera), *Wally Gator* (Estados Unidos, 1962, criação de Hanna-Barbera) e *Lippy, o Leão* (*Lippy the Lion & Hardy Har Har*, Estados Unidos, 1962, criação de Hanna-Barbera), teriam sido os primeiros a serem exibidos na TV nacional. Todos eles foram produzidos por Hanna-Barbera que, nos anos 1960, se tornou um dos grandes estúdios de animação do mundo.

Foi só em 1977 que as produções nacionais, ainda de forma tímida, começaram a conquistar a sua fatia no mercado televisivo. *Turma da Mônica* é considerada a primeira série de animação nacional feita para a TV brasileira (ROSA, 2016). Durante a década de 1960 e início de 1970, os personagens começaram a fazer sucesso com as tirinhas do Cebolinha, criadas pelo repórter policial Maurício de Sousa e publicadas na *Folha da Manhã*, atual *Folha de S. Paulo*. Em 1970, Mônica ganhou sua própria revistinha, que levava o nome de “Turma da Mônica”. Não demorou muito para que os personagens virassem animação. Ainda com viés publicitário, eles se tornaram garotos propaganda da empresa Cica (Companhia Industrial de Conservas Alimentícias).

O sucesso da campanha foi tão grande que no dia 24 de dezembro de 1977, estreou na extinta TV Tupi o especial *Natal para Todos* (Brasil, 1977, criação de Maurício de Sousa), que tinha Mônica como protagonista. Por alguns anos, a produção de pouco mais de cinco minutos foi reprisada na véspera de Natal nas programações da Rede Globo e da TV Tupi. Outras histórias completas teriam começado a ser produzidas em 1976 e distribuídas através de compilações de filmes durante os anos 1980 e 1990 (MORENO, 1978). Os Estúdios Maurício de Sousa se tornariam o maior produtor de longas de animação no Brasil da década de 1980, todas de grande sucesso comercial (ATHAYDE, 2013).

Figura 19 - Frames de *Natal para Todos*.

Fonte: Natal Turma da Mônica. Disponível em:
<http://www.autobahn.com.br/desenhos/natal_monica.html>. Acesso em 03 mar. 2018.

O sucesso da Turma da Mônica é um exemplo de que as animações fabulares, clássicas no universo da animação principalmente devido à inspiração norte-americana, cediam lugar às narrativas com um viés mais voltado para o humor e, junto com escolhas linguísticas, gestos, expressões e linguagem não verbal, acrescentam na atmosfera das animações particularidades do contexto sócio-político e cultural brasileiro (CRUZ, 2015).

Depois disso, novas iniciativas de séries televisivas surgiram, como *Rita* (Brasil, 1994, criação de Célia Catunda e Kiko Mistrorigo) e *De Onde Vem?* (Brasil, 2001, criação de Célia Catunda e Kiko Mistrorigo), ambas produzidas pela TV PinGuim e transmitidas pela TV Cultura. Mas foi só com *Peixonauta* (Brasil, 2009, criação de Célia Catunda e Kiko Mistrorigo) que uma série criada e produzida inteiramente no Brasil conseguiu atingir sucesso de público. Produzida também pela TV Pinguim, em associação com a Discovery, o peixe-astronauta se tornou líder de audiência na emissora, ganhando o prêmio de melhor programa infantil de televisão pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), em 2010, sendo premiado ainda pelo Prix Jeunesse Latino Americano e pela Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (APEX). Atualmente, a série é exibida em mais de 90 países e, em 2018, estreou como longa-metragem³⁸.

³⁸ Todas as informações foram disponibilizadas pelo Ministério da Cultura em: “Peixonauta amplia seu sucesso no cinema”. Disponível em: <<http://culturagerafuturo.com/peixonauta-amplia-seu-sucesso-nas-salas-de-cinema/>>. Acesso em 01 mar. 2018.

Figura 20 - Séries Animadas da TV PinGuim.



A) Frame de *De Onde Vem?*. **Fonte:** De onde vem o leite? Disponível em: <<https://tvescola.org.br/tve/video/de-onde-vem-de-onde-vem-o-leite>>. Acesso em: 03 mar. 2018. B) *Peixonauta*. **Fonte:** Peixonauta – Animação. Disponível em: <<http://www.bellistudio.com.br/pt-br/fishtronaut>>. Acesso em: 03 mar. 2018.

Depois de *Peixonauta*, a produção de séries tomou fôlego. Até o início de 2017, havia 20 séries animadas nacionais no ar³⁹. Os três principais fatores responsáveis por este aumento foram: a criação da Ancine, o concurso Anima TV e a Lei 12.485/2011.

Com a criação da Agência Nacional do Cinema (Ancine), em 2001, as indústrias cinematográfica e videofonográfica nacionais passaram a contar com uma agência reguladora que fomenta e fiscaliza suas atividades. Assim, as produções brasileiras tiveram um aumento de investimento e, conseqüentemente, de qualidade, estimulado por constantes aquisições nos canais abertos, como Rede Globo e TV Brasil, e também pelos canais privados.

O concurso Anima TV, promovido pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAv/MinC), em associação com os canais TV Cultura e TV Brasil, selecionou, de 2008 a 2010, 16 curtas-metragens para serem exibidos nos respectivos canais abertos. Os dois curtas vencedores foram *Tromba Trem* (Brasil, 2010, criação de Zé Brandão) e *Carrapatos e Catapultas* (Brasil, 2011, criação de Almir Correia)⁴⁰ que, posteriormente, passaram a ser produzidos como séries de animação para TV. Mas não só os ganhadores foram privilegiados. *Historietas Assombradas*, *Zica e os Camaleões* (Brasil, 2014, criação de Ari Nicolosi) e *Vivi Viravento* (Brasil, 2017, criação de Alê Abreu) também tiveram suas séries produzidas após o término do concurso.

³⁹ 100 anos da animação brasileira. Disponível em: <<http://www.animamundi.com.br/pt/blog/100-anos-da-animacao-brasileira/>>. Acesso em: 21 jan. 2018.

⁴⁰ "Carrapatos E Catapultas" e "Tromba Trem" São As Animações Vencedoras Do AnimaTV. Disponível em: <<http://www.abca.org.br/novidades/carrapatos-e-catapultas-e-tromba-trem-sao-as-animacoes-vencedoras-do-animatv/>>. Acesso em: 21 jan. 2018.

Conhecida como Lei da TV Paga, a Lei 12.485/2011 passou a obrigar os canais privados a cumprirem cotas de conteúdo nacional na grade de programação. Pela lei, todos os canais devem veicular um mínimo de 3h30 de conteúdo brasileiro semanalmente em horário nobre, sendo metade de produtoras independentes. Mesmo que, segundo a Ancine, em 2015, apenas 2% das 3.284 horas de obras inéditas brasileiras independentes fossem dedicadas à animação⁴¹, sua influência é visível no aumento do número de produções nacionais. Alguns exemplos são *Irmão do Jorel* (Brasil, 2014, criação de Juliano Enrico, 2014)⁴² – e o recente *Oswaldo* (Brasil, 2017, criação de Pedro Eboli) (Figura 21).

Figura 21 - Pinguim Oswaldo.



Fonte: Oswaldo. Disponível em: <<http://www.birdo.com.br/oswaldo>>. Acesso em 03 mar. 2018.

Fora da tela da TV, três animações nacionais estrearam no catálogo da Netflix em 2018: a série adulta *Super Drags* (Brasil, 2017, criação de Anderson Mahanski, Fernando Mendonça e Paulo Lescaut), primeira animação original da Netflix produzida no Brasil, *Cupcake e Dino: Serviços Gerais* (Brasil, 2017, criação de Pedro Eboli), primeira animação brasileira voltada ao público infantil na plataforma, e a primeira e segunda temporada de *Irmão do Jorel*.

⁴¹ Ancine: Lei da TV paga ampliou produção audiovisual independente no país. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2017-05/ancine-lei-da-tv-paga-ampliou-producao-audiovisual-independente-no-pais>>. Acesso em: 21 jan. 2018.

⁴² O sucesso na animação brasileira 'Irmão do Jorel'. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/tveja/em.../o-sucesso-da-animacao-brasileira-irmao-do-jorel/>>. Acesso em 01 mar. 2018.

Figura 22 - Animações nacionais no catálogo da Netflix.



A) Fonte: Sob polêmica, animação “Super Drags” estreia no Brasil. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/sob-polemica-animacao-super-drags-estrea-no-brasil/>>. Acesso em: 21 nov. 2018. B) Fonte: “Netflix takes hold of One’s Cupcake & Dino”. Disponível em: <<http://kidscreen.com/2017/10/10/netflix-takes-hold-of-eones-cupcake-dino/>>. Acesso em: 03 mar. 2018.

A chefe do departamento de cultura do BNDES, Luciane Gorgulho, que abriu uma linha de crédito específica para animações, explica que “por serem fáceis de dublar e apresentarem personagens desconectados da realidade, os desenhos são também muito exportáveis” (GORGULHO, 2018). Na avaliação de Daniela Vieira, diretora de conteúdo do Cartoon Network no Brasil, nos últimos anos, a qualidade dos desenhos brasileiros teve uma melhora exponencial.

Não vou dizer que a gente tem um nível de produção comparado a Estados Unidos, Europa e Ásia, porque a gente não tem. Mas tem um nível excelente. Há oito anos, havia uma oferta grande de programas pré-escolares educativos, mas pouca variedade de gêneros. Não tinha série de humor, de ação, que mistura *live-action* com animação. Era muito um gênero só e um público-alvo só. Hoje você encontra uma gama muito variada de projetos. (VIEIRA, 2018)

Sobre o cenário atual, o cineasta e animador gaúcho Otto Guerra, da Otto Desenhos Animados, diz que o panorama nacional tem surpreendido.

[...] o Brasil está numa situação que não pensei que fosse ver em vida. Basta comparar o número de produções em andamento. Até 1972, eram dois longas de animação em produção em todo o país. Nos anos 1980 tínhamos cinco e, atualmente, são 23. É a terceira maior indústria, com produções para cinema, tevê, web e jogos. Em 2016, movimentou R\$ 24,5 bilhões. (GUERRA, 2017)

A realidade é que, mesmo com a melhora do cenário, ainda em 2018, o relativamente recente setor de animação no Brasil não constitui efetivamente uma indústria com as características de produção em série, como acontece nos Estados Unidos, onde os estúdios conseguem coordenar um trabalho após o outro (GATTI JR; GONÇALVES; BARBOSA, 2014), mas o ramo é promissor. Atualmente, além dos EUA, os maiores mercados de animação são Japão, Canadá, França, Reino Unido e Alemanha.

2.4 MAS, AFINAL, SOBRE O QUE É ESSA ANIMAÇÃO?

Considerando que toda produção humana está carregada de percepções sensoriais e intelectuais sobre o mundo externo, ao produzir conteúdos o cineasta, animador, imprime em suas criações parte de suas visões. Como defende Xavier,

O cinema não foge à condição de campo de incidência onde se debatem as mais diferentes posições ideológicas, e o discurso sobre aquilo que lhe é específico, é também um discurso sobre princípios mais gerais que, em última instância, orientam as respostas a questões específicas. (XAVIER, 1984, p.13)

De acordo com Chong (2011, p. 22), para Walt Disney “a animação pode explicar qualquer coisa que a mente humana pode conceber. Essa facilidade a torna o meio mais versátil e explícito da comunicação já inventado para apreciação rápida em massa”. Denis (2007) também aponta que a animação tem grande “capacidade de atingir os diferentes públicos-alvo de quem exhibe e concebe os filmes, para ganhar a adesão do público a um produto, a um saber, uma ideia ou uma ideologia” (DENIS, 2007, p. 99). Desta forma, ela é uma importante ferramenta de difusão de mensagens visuais eficazes, sendo bastante utilizada pela pedagogia, publicidade e propaganda, diferindo apenas quanto ao objetivo da campanha.

Mas, além destes formatos que pretendem convencer e se reconhecem como tal, existem conteúdos eminentemente voltados “apenas” ao entretenimento. Seria inocente pressupor, entretanto, que estes são desprovidos de ideologia. Seus objetivos primários podem não ser o de “vender” uma ideia/produto – apesar do licenciamento da marca render receitas por vezes maiores do que o próprio audiovisual –, mas é impossível alegar que não o façam. Por isso, sendo animação um espaço de produção de sentido compartilhado e um produto bastante consumido pelo público infantil, é importante entender qual é a relação que a criança estabelece com este tipo de audiovisual. Esta será a questão do capítulo seguinte.

3 INFÂNCIA, TELEVISÃO E EDUCAÇÃO

Desde o nascimento, as crianças modernas têm contato com práticas sociais diversas que as guiam rumo à vida adulta. A família, a escola, a igreja, são instituições que, cada uma a seu modo, influenciam na sua formação. Entretanto, a partir da Revolução Industrial e da Sociedade do Conhecimento, os meios de comunicação massiva também passaram a desempenhar um importante papel na construção do aprendizado na infância. Como disserta Edmir Perrotti⁴³ (apud FERNANDES, 2012), o tempo que as crianças tinham para relacionar-se em espaços públicos como as ruas e praças (onde desenvolviam uma cultura própria, com suas brincadeiras, gírias e canções) diminuiu, e elas passaram a permanecer mais em ambientes restritos, como a casa e a escola. Com a ubiquidade da internet e a mobilidade dos dispositivos móveis, como apontam Bussolleti e Alves (2012), na modernidade, as experiências “reais” de vida diminuíram, dando lugar para aquelas representadas pela mídia.

De acordo com David Buckingham “a questão das crianças e das mídias não é apenas um tema localizado, estando, ao contrário, no coração dos debates contemporâneos sobre cultura e comunicações” (BUCKINGHAM, 2003, p.30)⁴⁴. Assim, no centro da discussão aqui proposta está “o entendimento de que a experiência da infância na contemporaneidade é amplamente perpassada pelo imaginário midiático globalizado” (GIRARDELO; ODININO, 2015, p. 880), e que este, mesmo quando objetiva apenas o entretenimento, acaba por educar. Como Denise da Costa Oliveira Siqueira (2006), que defende a ideia de que considerar a educação apenas como instrução formal é reduzir todo o processo de aprendizado e minimizar o papel dos grupos sociais e das culturas na formação do indivíduo, acredita-se que

Entender o entretenimento promovido pelos meios de comunicação como mera forma de divertimento é ignorar que o divertimento e a brincadeira transmitem conceitos, ideias, mensagens, representações sociais, consolidam formas de pensar, ideologias e hábitos. (SIQUEIRA, 2006, p. 131)

Considerando ainda que, de acordo com Martin Barbero (2001), a experiência social, cada vez mais audiovisual, transforma nossos modos de relação com a realidade a partir de uma desterritorialização, pois muda a forma como percebemos o próximo e o distante; e que os veículos de comunicação produzem representações, realistas ou não, da vida, é necessário

⁴³ PERROTTI, Edmir. A criança e a produção cultural: apontamentos sobre o lugar da criança na cultura. In: ZIBERMAN, Regina (Org.). **A produção cultural para a crianças**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

⁴⁴ O texto foi escrito no início do século XXI, em 2003, em um contexto em que as mídias ainda não contavam com os recursos disponíveis atualmente, não sendo tão acessíveis e ubíquas. Como exemplo, o aumento do uso de celulares e a popularização da internet em redes móveis é mais recente que a discussão proposta pelo autor. Entretanto, as considerações de Buckingham ainda parecem pertinentes à relação que as crianças vem mantendo com os meios de comunicação e informação.

entender de que forma o seu conteúdo afeta a própria realidade. Como apresentam Gilka Girardelo e Juliane Odino (2015, p. 879), “não há dúvidas de que as mídias têm cada vez mais um lugar de destaque no contexto das práticas sociais contemporâneas, constituindo identidades e tensionando novas sociabilidades”. Nesse sentido, Girardelo e Odino (2015) defendem a reflexão sobre o que surge a partir dessas novas fronteiras de aprendizagem e sobre o lugar da mídia enquanto educadora que não só transmite conhecimento, mas também o produz.

Desta forma, interessa-nos saber de que forma a mídia, mais especificamente as séries televisivas de animação, se relacionam com a construção de mundo da criança e quais são as competências midiáticas desenvolvidas na infância, a fim de entender quais são as potencialidades da criança perante o conteúdo das séries analisadas neste estudo.

3.1 A INFÂNCIA CONTEMPORÂNEA

De acordo com Buckingham, o “significado da infância nas sociedades contemporâneas está sendo criado e definido por meio das interações das crianças com as mídias eletrônicas” (BUCKINGHAM, 2004, p.5). Assim, ao conceituar a infância atual é necessário falar sobre a mídia. Entretanto, essa associação ainda é recente e cheia de contradições que vão desde conceitos a respeito do “fim da infância” até o determinismo tecnológico que faz das crianças “nativos digitais”. De acordo com o autor,

Se quisermos compreender o verdadeiro significado da mídia na vida das crianças, teremos que pensar num contexto amplo. Precisaremos levar em conta as mudanças no estatuto social das crianças e as diferentes formas como a infância foi sendo definida ao longo da história. (BUCKINGHAM, 2004, p.5)

Neste trabalho, parte-se de uma perspectiva social e histórica que entende a infância como mais que uma fase ou espécie de promessa para o futuro, no intuito de compreendê-la em suas especificidades. Ainda de acordo com Buckingham (2003), entende-se que a infância não é absoluta, nem natural – determinada pela biologia –, nem universal, e sim relativa e diversificada, uma construção social que assume diferentes formas em diferentes contextos históricos, sociais e culturais⁴⁵. Assim também diz Raquel Alves Salgado (2014), quando ressalta que “não há um modo absoluto de conceber a infância, uma vez que as ideias em torno desse tempo de vida ganham sentido na sociedade e na época em que são forjadas”. Entretanto,

Não se está querendo sugerir que os indivíduos biológicos a quem podemos coletivamente concordar em chamar de “crianças” de algum modo não existam, ou

⁴⁵ Buckingham (2003) ressalta ainda que esta definição é, até certo ponto, relativista, pois a maior parte das crianças do mundo não vive de acordo com a concepção de infância das sociedades industrializadas do Ocidente. O autor também diz que nenhuma definição de infância pode ser neutra.

não possam ser descritos. O que se pretende é dizer que tais definições coletivas são o resultado de processos sociais e discursivos. Há nisso um certo grau de circularidade. As crianças são definidas como uma categoria particular, com características e limitações particulares, tanto por si mesmas como pelos outros – pais, professores, pesquisadores, políticos, planejadores, agências de bem-estar social e (claro) os meios de comunicação. Essas definições são codificadas em leis e políticas; e se materializam em formas particulares de práticas sociais e institucionais, que por sua vez ajudam a *produzir* as formas de comportamento vistas como tipicamente “infantis” – ao mesmo tempo que geram formas de resistência a elas. (BUCKINGHAM, 2004, p.10)

É também a partir desse pressuposto que Philippe Ariès⁴⁶ (1986) introduz duas formas históricas de relação social com a infância. Na primeira, da sociedade tradicional e pré-industrial, esse período durava pouco, pois a criança logo era inserida no meio adulto, tornando-se um “homem” jovem, bem como eram vistos os anões. A socialização e a aprendizagem desses pequenos adultos não eram responsabilidade da família, estes processos aconteciam em decorrência da relação precoce com o mundo adulto. Aprendia-se a ser “homem” sendo. Nas palavras do autor, “a passagem da criança pela família era muito breve e muito insignificante para que tivesse tempo ou razão de forças a memória e tocar a sensibilidade” (ARIÉS, 1986, p. 10). Colin Heywood (2004) também aborda essa suposta indiferença afirmando que no período “os bebês abaixo de dois anos, em particular, sofriam de descaso assustador, com os pais considerando pouco aconselhável investir muito tempo ou esforço em um ‘pobre animal suspirante’, que tinha tantas probabilidades de morrer com pouca idade” (HEYWOOD, 2004, p. 87).

A “paparicação”, como Ariès chama a atenção específica dada à criança, podia acontecer nos primeiros anos de vida. Entretanto, essa atenção especial pode ser comparada ao tratamento que se dá atualmente a um pequeno animal. Se não sobrevivia a essa fase, a criança podia ser substituída por outra numa nova gravidez (por vezes, ocorria o infanticídio tolerado, os pequenos morriam em casos como o de sufocamento, nada era feito para “conservá-los ou salvá-los”); se sobrevivia, nem sempre permanecia com os pais, podendo viver em outros espaços e com outras pessoas, o que acontecia, por exemplo, pelo costume de não amamentar os próprios filhos, que se estendeu até por volta do século XV na Europa. As amas é que acolhiam as crianças em sua casa, entre os 2 e 5 anos – o que mostra que as concepções de Ariés sobre a infância abordam, em grande parte, uma determinada classe e gênero, pois, por exemplo, os filhos das amas, pertencentes a classe operária, eram ainda mais negligenciados visto que a criança do patrão vinha sempre em primeiro lugar.

⁴⁶ (1914-1984).

Vale ressaltar também que o tratamento dado a uma criança do sexo masculino era, em muitos casos, diferente do tratamento recebido por uma criança do sexo feminino, pois “as meninas costumavam ser consideradas como o produto de relações sexuais corrompidas pela enfermidade, libertinagem ou a desobediência a uma proibição” (HEYWOOD, 2004, p. 76).

As crianças, tanto pobres quanto ricas, e principalmente as meninas, não eram bem alimentadas e, às vezes, eram colocadas em jejum. Os bebês comiam somente três vezes ao dia. A privação de alimentos era usada como uma forma de castigo, que bem como a punição física, tida como comum e normal antes do século XVIII. Acredita-se que essa prática e a falta de cuidados seja uma das razões de muitas crianças, naquele tempo, sofrerem de “atrasos” físicos.

Assim, nota-se que, neste período pré-industrial, o que reunia as famílias não era necessariamente o afeto, mais presente fora da vida familiar, nos ambientes públicos, mas a conservação dos bens, a prática de um ofício comum, a proteção da honra e da vida.

Com a sociedade capitalista industrial, inicia-se a segunda tese de Ariés (1986). Com o fim do século XVII, e o início do Iluminismo na Europa do século XVIII, admite-se que a criança não estaria por si só preparada para entrar na vida adulta e deveria ter um tratamento diferenciado⁴⁷. A escola se encarregou do aprendizado, que deixou de depender exclusivamente da relação com o universo adulto. Para Ariés, o processo de escolarização era uma espécie de quarentena à qual a criança era submetida, uma “chamada à razão”, e parte do movimento de moralização promovido pela Igreja e pelo Estado, com a cumplicidade das famílias.

Entretanto, é importante não romantizar o processo de escolarização. De acordo com Buckingham (2003), a escola mantinha sobre as crianças uma função disciplinadora, mais do que “iluminadora”. “Apesar da retórica civilizadora que a cerca, a escolarização obrigatória tendeu de fato a encorajar o mesmo grau de regulamentação, repetição e disciplina das fábricas de onde as crianças foram removidas” (BUCKINGHAM, 2003, p.28), ou de onde deveriam ter sido, pois muitas delas, bem como na atualidade, continuaram sem acesso à educação, tendo o trabalho como sua principal atividade⁴⁸.

No século XVIII, devido a esta nova visão da infância, os pais se aproximaram dos filhos, aumentando a empatia entre adultos e crianças. A família passou a lentamente se estruturar sobre laços afetivos mais fortes, e o número de filhos diminuiu para que os pais

⁴⁷ Para John Locke (1632-1704), a criança, enquanto uma “tábula rasa”, chegava ao mundo sem nenhum conhecimento. Esse vazio seria então preenchido pela educação.

⁴⁸ No Brasil, de acordo com Mary del Priore (1999), apesar de o ensino público ter começado na segunda metade do século XVIII, ainda no século XIX, crianças de famílias pobres não iam para a escola. Criança pobre era mão de obra nas lavouras, complementando o salário das famílias, fato que até hoje ainda acontece em muitas regiões, em detrimento da educação formal.

pudessem melhor cuidar dos mesmos. Apesar de as punições por espancamento continuarem existindo, criou-se um respeito exigente pela vida da criança, o recolhimento da família da vida coletiva, retração para dentro da casa – em busca de segurança –, criação de um espaço de intimidade, privacidade – divisão da casa em cômodos específicos e com especialização funcional⁴⁹. Na mesma época surgiu a pediatria, que, junto com o cuidado dos pais, a descoberta da penicilina e o saneamento, contribuíram para reduzir a mortalidade infantil.

Foi só em meados do século XX que tanto a mãe quanto o pai começaram a participar mais ativamente do desenvolvimento dos filhos. As necessidades e desejos da criança começaram a ser ouvidas, e ela passou a ser menos castigada e reprimida. Essas mudanças aumentaram consideravelmente o tempo dedicado à criança, sobretudo nos seis primeiros anos de vida. Aumentou também a responsabilidade em criar um indivíduo, exigindo que os adultos fossem capazes de dar boas condições para que a criança conseguisse alcançar seus objetivos. Assim, os pais passaram a ficar mais à disposição dos filhos, tentando interpretar seus conflitos emocionais, proporcionando objetos adequados aos seus interesses.

Neste século, os estudos científicos sobre a criança também começaram a se consolidar. Após a Primeira Guerra Mundial, programas visando a diminuição da mortalidade infantil se somam a programas de estimulação precoce em lares e creches, orientados por especialistas da área de saúde.

O século XX ainda foi de extrema importância para a cidadania infantil. Ações em prol de sua defesa e proteção garantiram à criança a formulação de seus direitos básicos, entendendo que, como indivíduos com características específicas, meninos e meninas precisariam de atenção especial. Instaura-se um debate político-educacional em defesa da infância defendendo a criança como um cidadão de direitos, apontando para a diversidade das populações infantis. Um dos primeiros resultados desse processo data de 1923, quando, por iniciativa da organização não-governamental *International Union for Child Welfare*, criou-se um documento que elencava quais eram os direitos das crianças. O mesmo apresentava que

1. a criança tem o direito de se desenvolver de maneira normal, material e espiritualmente;
2. a criança que tem fome deve ser alimentada; a criança doente deve ser tratada; a criança retardada deve ser encorajada; o órfão e o abandonado devem ser abrigados e protegidos;
3. a criança deve ser preparada para ganhar sua vida e deve ser protegida contra todo tipo de exploração;
4. a criança deve ser educada dentro do sentimento de que suas melhores qualidades devem ser postas a serviço de seus irmãos. (MARCÍLIO, 1998, p.2)

⁴⁹Ariès (1986) explica que, apesar de existirem registros anteriores (XV e XVI) dessa privatização e do reconhecimento da infância, estes eram pontuais.

Como continuidade das atividades que visavam a defesa e proteção das crianças, em 1946, mediante o contexto pós Segunda Guerra Mundial, a Organização das Nações Unidas (ONU) criou o Fundo das Nações Unidas para a Infância (Unicef) com o objetivo de socorrer as crianças dos países devastados. Depois dos esforços despendidos em função deste primeiro objetivo, o Fundo passou a se preocupar com saúde e nutrição das crianças de países pobres, vindo a tornar-se um órgão permanente da ONU, em 1953.

Em 20 de novembro de 1959, uma nova ação. Foi aprovada uma declaração que acrescentava novos seis itens à declaração do *International Union for Child Welfare*, de 1923. O novo documento – vigente até os dias atuais –, de acordo com o Ministério da Saúde⁵⁰ brasileiro, apresenta como direitos da criança: 1) direito à igualdade, sem distinção de raça religião ou nacionalidade; 2) direito à especial proteção para o seu desenvolvimento físico, mental e social; 3) direito a um nome e a uma nacionalidade; 4) direito à alimentação, moradia e assistência médica adequadas para a criança e a mãe; 5) direito à educação e a cuidados especiais para a criança física ou mentalmente deficiente; 6) direito ao amor e à compreensão por parte dos pais e da sociedade; 7) direito à educação gratuita e ao lazer infantil; 8) direito a ser socorrido em primeiro lugar, em caso de catástrofes; 9) direito a ser protegido contra o abandono e a exploração no trabalho; e 10) direito a crescer dentro de um espírito de solidariedade, compreensão, amizade e justiça entre os povos.

Como afirma Marcílio (1998), com a nova declaração, de 1959, pela primeira vez na história do ocidente as crianças passam a ser consideradas prioridade absoluta e sujeitos de Direito, o que significa entendê-las como seres especiais por estarem em desenvolvimento, devendo ter a infância assegurada pelo Estado, pela sociedade e pela família. Nessa direção, destaca-se o art. 227, da Constituição Federal, base para a criação do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), em 1990⁵¹, mesmo ano em que o Brasil assinou a Convenção Internacional sobre os Direitos da Criança.

É dever da família, da sociedade e do Estado assegurar à criança, ao adolescente e ao jovem, com absoluta prioridade, o direito à vida, à saúde, à alimentação, à educação, ao lazer, à profissionalização, à cultura, à dignidade, ao respeito, à liberdade e à convivência familiar e comunitária, além de colocá-los a salvo de toda forma de negligência, discriminação, exploração, violência, crueldade e opressão. (BRASIL, 1988)

⁵⁰ Disponível em: http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/declaracao_universal_direitos_crianca.pdf. Acesso em: 01 de outubro de 2017.

⁵¹ Marco legal que reuniu reivindicações de movimentos sociais que trabalhavam em defesa da ideia de que crianças e adolescentes são também sujeitos de direitos e merecem acesso à cidadania e proteção, reverberando as ações anteriores de órgãos internacionais como a ONU.

Nesse sentido, caberia ao Estado construir e promover políticas públicas que contribuam para garantir um desenvolvimento infantil pleno e saudável. Caberia também ao Estado, à sociedade e à família promover os direitos garantidos constitucionalmente e, em decorrência, a proteção integral concebida como prioridade.

O protagonismo infantil no início do século XXI é maior do que em qualquer outro momento da história; entretanto, as contradições sobre a infância também o são. De acordo com Buckingham,

[...] na história recente dos países industrializados, a infância tem sido essencialmente definida como uma questão de *exclusão*. Mesmo com toda a ênfase pós-romântica na sabedoria e na compreensão inatas das crianças, elas são definidas principalmente em termos do que *não* são e do que *não* conseguem fazer. As crianças não são adultos; portanto, não podem ter acesso às coisas que os adultos definem como “suas”, e que os adultos acreditam ser os únicos capazes de compreender e controlar. De modo geral, é negado às crianças o direito de auto-determinação: elas precisam contar com os adultos para representar seus interesses e argumentar em seu nome. (BUCKINGHAM, 2003, p.15)

Mas ao mesmo tempo as crianças são vistas como tendo “uma natureza singular, que as caracterizam como seres que sentem e pensam o mundo de um jeito muito próprio”⁵². Parte destas contradições é atribuída à influência das mídias sobre a infância.

Para Salgado (2014), apesar de a criança contemporânea ocupar um espaço cada vez mais reservado e doméstico – o que Livingstone (2007) chama de *bedroom culture*⁵³ –, seu conhecimento tem dimensões que vão além da casa e da escola, o que aconteceria pela facilidade de acesso aos meios eletrônicos. Tal informação é confirmada em pesquisas realizadas pela autora, pois ao questionar professoras da educação infantil foi constatado que os pequenos trazem para a sala de aula informações e conhecimentos que muitas vezes não são aprendidos na escola, nem na família, mas, sim, em outras instâncias sociais, sendo uma delas, se não a principal, a mídia. Desta maneira, o processo de socialização infantil vai se realizar no seio da interação da criança com todos estes (novos e antigos) fatores que compõem o seu meio (LAZAR, 1987).

De acordo com Buckingham (2003), quando se fala sobre essa relação entre mídia e infância, é comum encontrar discursos polarizados e pouco assertivos.

De um lado, acham-se os que argumentam que a infância tal como a conhecemos está desaparecendo ou morrendo, e que as mídias – particularmente a televisão – são as maiores culpadas. As mídias aparecem aí como responsáveis pelo apagamento das fronteiras entre infância e idade adulta, e conseqüentemente por um abalo na

⁵² Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil (Brasília, 1998).

⁵³ “‘*Bedroom culture*’ – especially for young people, a set of conventional meanings and practices closely associated with identity, privacy and the self has become linked to the domestic space of the child’s bedroom in late modern society” (LIVINGSTON, 2007, p.1).

autoridade dos adultos. De outro lado, estão aqueles que argumentam que há um crescente abismo de gerações no uso das mídias – que a experiência dos jovens com as novas tecnologias (especialmente com os computadores) está cavando um fosso entre sua cultura e a da geração de seus pais. Longe de apagar as fronteiras, as mídias são vistas aí como responsáveis por um fortalecimento delas – apesar de agora serem os adultos aqueles que se acredita terem mais a perder, uma vez que a habilidade das crianças com a tecnologia lhes dá acesso a novas formas de cultura e comunicação que em grande parte escapam ao controle dos pais [...]Tais debates em geral não permitem mais que uma escolha limitada entre um grandioso desespero e um otimismo apressado. (BUCKINGHAM, 2004, p.9)

Ambas as posições baseiam-se em visões essencialistas da infância, dos meios de comunicação, e das relações entre eles. Para Salgado (2014), não se pode afirmar que a infância está se desfazendo em meio à vida adulta e que as mídias estão contribuindo para que as crianças deixem de viver essa “fase”, amadurecendo “precocemente”⁵⁴. Visto que a sociedade moderna fixou a infância como um pilar da cultura, esta não pode ser desfeita. Assim também defende Manuel Jacinto Sarmento (2005), ao apontar que

[...] a infância é independente das crianças; estas são os actores sociais concretos que em cada momento integram a categoria geracional; ora, por efeito da variação etária desses actores, a "geração" está continuamente a ser "preenchida" e "esvaziada" dos seus elementos constitutivos concretos. (SARMENTO, 2005, p. 364)

Ainda que compartilhem informações, produtos culturais e situações sociais comuns, o que difere adultos e crianças são os modos de pensar e significar elementos da cultura. O que parece real é que, de acordo com Judith Lazar (1987), a negociação entre eles, geralmente dominada por adultos designados a filtrar e transformar elementos da realidade para serem digeríveis pela criança a partir de escolhas pessoais, sem neutralidade e reproduzindo discursos comuns, não é (mais) unilateral. A criança já não se contenta com essa visão “pré-fabricada” do mundo, interessando-se pelas mensagens que lhe são privadas, buscando respostas por seus próprios meios. Essa busca pelo que ainda não é conhecido, ou não lhe foi apresentado, intensifica-se com o passar dos anos, e isso não significa que a infância esteja se perdendo, mas revela que as crianças de “hoje” não se parecem com as de “ontem”, afinal, são tempos, contextos e histórias diferentes.

De acordo com Anete Abramowicz (2003), a infância atual é composta por crianças que são sujeitos “em devir”, e não um devir adulto, um devir criança. “O devir que deve ser entendido como movimento, ‘processualidade’, trajetões, como forças intensivas. Devir é um jeito que a criança tem de viver inventando o mundo, produzindo acontecimentos” (ABRAMOWICZ, 2003, p. 18). Ao contrário do que já se pensou sobre a infância, hoje

⁵⁴ A maturidade precoce aparece aqui também como um conceito relativo ao que considera-se ser a infância na atualidade.

entende-se que as crianças não são seres incompletos, e sim, seres que se (re)fazem a todo momento, seja de forma ativa ou passiva.

Vale ressaltar ainda a importância de considerar que diferentes contextos socioculturais geram diferentes infâncias possíveis, mesmo que exista uma definição “comum”. Assim como defende Bernard Charlot (FUNDAÇÃO..., 2015) é importante destacar a necessidade de levar em conta as diferentes condições de vida para não mascarar a significação social da infância. Uma criança moradora da grande São Paulo será diferente de uma criança que nasceu e cresceu em um vilarejo no interior da Bahia, isso apenas para falar das diferenças possíveis em um mesmo país. As relações que a criança estabelece,

[...] os aparatos culturais que farão parte da sua vida, os valores de sua comunidade, dentre outras coisas, serão diferentes e é na relação com tais aspectos que se dará o desenvolvimento da criança, de seus hábitos, crenças, valores e visão de mundo. É o que chamamos de concepção sócio-histórica de desenvolvimento. (FUNDAÇÃO..., 2015)⁵⁵

Ou seja, a criança, ao mesmo tempo que apresenta características comuns a outras crianças (o sentimento de infância), também se constitui como um ser único. Assim, deve-se voltar o olhar para as muitas infâncias presentes na atualidade. A busca pela uniformidade e homogeneização é um mito mediante a sua singularidade, diversidade e heterogeneidade.

Dada uma breve perspectiva histórica da infância, entende-se a grande mutação que ocorre em sua conceituação, tornando a sua definição dependente do contexto a que se refere, relacionando diferentes categorias como ideologia, tecnologia, cultura, economia, política, entre outras. Alguns dos principais fatores que influenciam o que se tem como infância no século XXI, além da garantia de direitos, são o empoderamento da criança enquanto consumidora – que, apesar de não ter poder de compra e depender de um adulto para a aquisição de bens e produtos, tem, muitas vezes, poder de escolha –, os avanços tecnológicos, a intensificação e diversificação do uso e da relação das crianças com os meios de comunicação, e a facilidade de acesso à informação. Assim, pode-se dizer que, no presente, as crianças experienciam “infâncias midiáticas” (BUCKINGHAM, 2003).

Define-se, por hora, que na atualidade as crianças são cidadãos, consumidores, aprendizes, protagonistas sociais com diferentes níveis de competência e autonomia, com capacidade para expressar pensamentos, emoções, interesses, visões de mundo, mas que ainda dependem dos adultos para a regulação de suas necessidades e são mais suscetíveis à manipulação ideológica. São sujeitos possivelmente ativos, propositivos, negociadores e não

⁵⁵ E o que é ser criança hoje? Disponível em: <<http://naescola.eduqa.me/registros/e-o-que-e-ser-crianca-hoje/>>. Acesso em: 03 jun. 2018.

compõem um conjunto homogêneo. São, ou deveriam ser, foco de proteção por parte da família, do Estado, da escola e da mídia.

3.2 A TV COMO MÍDIA EDUCATIVA

Levando em consideração que a sociedade ocidental atual vive na era da informação e, mesmo com o avanço de outras mídias como a internet, tem na televisão uma fonte de informação, de problematização moral e de entretenimento, e por vezes dá a ela o status de espelho da realidade, é possível afirmar que a TV ainda “ocupa um lugar estratégico na dinâmica da cultura cotidiana das majorias, na transformação das sensibilidades, nos modos de construir imaginários e identidades” (MARTIN-BARBERO, 2001, p. 26). Por agradar os mais diversos públicos, ela impacta a vida de crianças, tanto quanto a de adultos. Nas gerações mais recentes, as pessoas não se lembram ao certo quando começaram a ver TV, pois esta já lhes foi apresentada desde a primeira infância⁵⁶. Durante os primeiros anos de vida,

A televisão é, simultaneamente, expressão e agente das culturas infantis. Por um lado, a sua programação reflecte e (re)produz ideias e representações sobre a infância, as crianças e os seus mundos sociais e culturais; por outro, ela é um agente que participa no processo de socialização das crianças e influencia a forma como elas percebem o mundo em que vivem e a visão que têm de si próprias e dos outros. (BRAGA, 2005, p.191)

Em 2015, pesquisa realizada em 15 regiões metropolitanas do Brasil mostrou que as crianças (de sete a 14 anos, de todas as classes sociais) passam em média 5h35 em frente à TV (canais abertos e fechados, não inclui os programas assistidos sob demanda), cerca de um quarto de seu dia. Os dados foram divulgados pelo Painel Nacional de Televisão, do Ibope Media⁵⁷, com resultados referentes ao ano de 2014. Em 10 anos (entre 2004 e 2014), foi registrado um aumento de 52 minutos. Os dados coletados em 2015 indicam que a tendência do tempo de exposição à TV é subir ainda mais. Na realidade de um país com grande desigualdade social e econômica como o Brasil, a televisão é, por vezes, a mídia mais acessível e consumida pelas crianças.

Entretanto, ainda é comum ouvir que a televisão é uma fonte de “emburrecimento” ou “desinformação”⁵⁸. Na pesquisa “Observar TV”, realizada em 2008 em cinco instituições

⁵⁶ Período que compreende o nascimento e os primeiros seis anos de vida da criança.

⁵⁷ “Tempo de crianças e adolescentes assistindo TV aumenta em 10 anos”. Disponível em <<http://criancaeconsumo.org.br/noticias/tempo-diario-de-criancas-e-adolescentes-em-frente-a-tv-aumenta-em-10-anos/>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

⁵⁸ De acordo com Sanders (apud Buckingham, 2003, p. 24), “[A televisão] debilita os jovens (...) provoca um curto-circuito no desenvolvimento natural, emocional, de que eles precisam para tornar-se seres humanos

educativas (públicas e privadas) de Barranquilla, Colômbia, com 80 crianças de 4ª e 5ª série do ensino fundamental (7 a 11 anos), os estudantes alegaram que seus pais e mães frequentemente mencionam que ver televisão afeta o rendimento acadêmico, gerando neles o sentimento de culpa, projetando a educação e o entretenimento como componentes antagônicos (VEGA; LAFAURIE, 2013). Este pensamento, como afirma Buckingham (2003), parte de uma crença de que a TV

[...] não requer investimentos intelectuais, emocionais ou imaginativos: simplesmente vai se imprimindo na consciência infantil. Mais uma vez, não é apresentada qualquer base empírica para essas afirmações: elas parecem ser tão auto-evidentes que é como se não fosse necessário comprová-las [...] tais ideias são diretamente refutadas pela maior parte das pesquisas contemporâneas sobre a relação das crianças com a televisão. (BUCKINGHAM, 2003, p. 29)

A relação entre televisão e educação ainda é frequentemente avaliada sob dois aspectos simplistas: a TV pública deveria focar em conteúdos educativos, e a TV privada em entretenimento. Entretanto, como apresenta Vânia Lúcia Quintão Carneiro (1999), apesar desta oposição, não é verificável que o educativo está, de forma engessada, atrelado ao sério, formal, e por vezes “chato”, e nem que um conteúdo comercial seja desinformativo e alienante. É possível e desejável aliar educação e diversão, principalmente quando trata-se de conteúdo destinado às crianças.

Em “Castelo Rá-Tim-Bum: o educativo como entretenimento”, Carneiro (1999) analisa o programa nacional que dá nome ao livro, que esteve no ar de 1994 a 1997, na TV Cultura, um dos grandes sucessos da TV brasileira⁵⁹. “Castelo Rá-Tim-Bum” é um exemplo de como é possível romper com essa divisão entre ensino e diversão. Com conteúdo assumidamente educativo, como parte da proposta de programação da emissora na qual era veiculado, sua intenção pedagógica era o mote principal de seus 90 episódios, que marcaram a geração de crianças dos anos 1990⁶⁰.

saudáveis (...) estrangula o desenvolvimento de suas próprias vozes e nega a eles seus poderes imaginativos (...) apaga as próprias imagens das crianças (...) enfraquece a vontade (...) [e] desfere um dos golpes psicológicos mais debilitantes ao negar ao jovem a oportunidade de voltar-se para dentro de si mesmo e conversar em silêncio com aquele construto social que brota, o eu”.

⁵⁹ Recentemente o programa ganhou uma exposição no Museu da Imagem e Som (2014) e no Memorial da América Latina (2017).

⁶⁰ “O novo 'Castelo Rá-Tim-Bum' está conseguindo dobrar a audiência da Cultura entre 19h e 19h30. O infantil, que estreou segunda-feira, obteve anteontem média de 10 pontos na Grande São Paulo. O índice é do Datalbope e indica que 397.900 domicílios sintonizaram a emissora. Antes de lançar o programa, a Cultura preenchia a faixa das 19h com outro infantil, o "Glub Glub", que registrava médias entre 4 e 5 pontos na Grande São Paulo (aproximadamente 198 mil residências). O "Castelo" demonstrou vocação para conquistar fatia significativa de público já na estréia, quando cravou média de 8 pontos (318.320 domicílios). Um dia depois, repetiu a dose e registrou outros 8 pontos. Se o bom desempenho do programa permanecer, a Cultura poderá ocupar a vice-liderança de audiência na Grande São Paulo das 19h às 19h30” (ANTENORE, 1993).

Figura 23 - Zequinha, Biba, Pedro e Nino, personagens principais do "Castelo".



Fonte: 20 anos de Castelo Rá-Tim-Bum. Disponível em: <<https://televisao.uol.com.br/album/2014/06/30/apos-20-anos-veja-como-estao-os-atores-que-fizeram-castelo-ra-tim-bum.htm>>. Acesso em: 06 jun. 2018.

Mas, nem sempre um conteúdo educativo tem a pretensão de sê-lo ou se define como tal. Para Carneiro (1999), o caráter educativo de uma produção se determina a partir do receptor, da interpretação que este tem do conteúdo. Assim como Siqueira (2006), a autora acredita que mesmo a programação que não tem objetivos pedagógicos pode proporcionar o aprendizado. É o que se denomina como “aprendizagem incidental”. Desta forma,

[...] toda a programação dos meios de comunicação de massa pode ser considerada “educativa”, formadora: programas de entretenimento, jornalísticos, publicidade, são educativos, sim. A questão a se propor é: educam para quê? Para um olhar crítico, cidadão, ecológico sobre o espaço, a comunidade em que se vive e os próprios meios de comunicação? Ou para o consumo conspícuo e o desperdício que lhe é inerente? Ou ainda para se adotar determinados pontos de vista guiados por ideologias ou por posições políticas e econômicas que atendem a interesses de poucos? (SIQUEIRA, 2006, p. 134)

Se boa parte da fase de desenvolvimento da criança é passada em frente às telas, sendo a mais popular delas, a televisão⁶¹, os programas dos quais os espectadores mirins têm contato contribuem para a sua formação ao mesmo passo que instituições como a família e a escola. Como destaca Adriana Hoffmann Fernandes,

A experiência da criança hoje é profundamente marcada pelo contato cada vez mais frequente com a imagem, principalmente a imagem em movimento da TV, do computador/internet/videogame e em outros meios tecnológicos e suas telas. Tudo

⁶¹ “A TV é o meio de comunicação mais acessado pelos entrevistados, sendo mencionada pela quase totalidade da amostra. Pouco mais de três quartos dos entrevistados assistem TV todos os dias da semana” (BRASIL..., p.33, 2016). Disponível em: <<http://www.secom.gov.br/atuacao/pesquisa/lista-de-pesquisas-quantitativas-e-qualitativas-de-contratos-atuais/pesquisa-brasileira-de-midia-pbm-2016.pdf/view>>. Acesso em: 01 out. 2017.

isso vem rompendo com hábitos intelectuais e educativos seculares. As crianças estão estabelecendo novas relações com a cultura e elaborando novas formas de acessar a informação e construir conhecimento. (FERNANDES, 2012, p.11)

Nesta perspectiva, a TV torna-se então um importante meio pelo qual as crianças extraem material para interpretar o real e recriá-lo, sendo também responsável pela formação dos sujeitos (FERNANDES, 2012), tanto quanto também o são as instituições tradicionais.

Para Elza Dias Pacheco (1998), a televisão amplia as possibilidades imaginárias na infância, remetendo ao caráter lúdico e fantasioso que esta possui. “É por meio dessa magia, desse fantástico, que a criança elabora suas perdas, materializa seus desejos, compartilha sua vida, anima, muda de tamanho, liberta-se da gravidade, fica invisível e assim comanda o universo por meio de sua onipotência” (PACHECO, 1998, p. 34).

Segundo Néstor García Canclini, “hoje vemos os processos de consumo como algo mais complexo do que a relação entre meios manipuladores e dóceis audiências” (CANCLINI, 1997, p. 51). Assim, entende-se que as crianças desenvolvem, ao longo dos seus anos iniciais de vida e de contato com essas mídias, relações que não são exclusivas e individualizadas. São escolhas e significados que foram construídos dentro de seus espaços de convivência.

Apesar de já ter seus roteiros mentais delineados pela família e pela escola, quando a criança tem contato com a mídia, e aqui especialmente a televisão, ela alcança um novo parâmetro de educação. De acordo com José Manuel Moran (2007), a TV ensina a criança a informar-se, conhecer tanto o outro, o mundo, como a si mesma, além de incentivar sua fantasia, seu relaxamento, ao ver e ouvir o que as pessoas dentro da tela apresentam a ela, de forma não apenas racional, mas emocional, pois o primeiro apelo da TV é para a afetividade. “A relação com a mídia é prazerosa – ninguém obriga que ela ocorra; é uma relação feita através da sedução, da emoção, da exploração sensorial, da narrativa [...] Ela educa enquanto estamos entretidos” (MORAN, 2007, p.33), apresentando uma visão de mundo mais compacta, fácil, agradável e sem esforços.

Neste estudo não se entende a televisão, a mídia em si, como uma influência nociva ao espectador, em geral, nem como sua salvadora. Vega e Lafaurie (2013), bem como Buckingham (2005), apontam que as perspectivas mais recentes têm advertido sobre a limitação de tais concepções, apostando nos meios como instâncias culturais complexas e relevantes para uma audiência com autonomia, crítica⁶², capacidade de decisão e participação.

⁶² Os autores ainda destacam que, a crítica não deve ser entendida apenas como a capacidade de avaliar as deficiências do meio – o que seria um exercício mecânico de repetição de opiniões politicamente corretas –, ou capital cultural (BOURDIEU, 1984), dividindo o público entre aqueles que conhecem seus mecanismos e aqueles que desconhecem seus fatores ideológicos e econômicos.

No campo de estudos de recepção na latino-américa, destacam-se autores como Jésus Martin-Barbero, Néstor Canclini e Guillermo Orozco Gomes. No âmbito dos estudos das relações entre mídia, cotidiano e identidades, aproximam os conceitos de comunicação e cultura e pensam a recepção como processo ativo e coletivo de produção de significados.

Para estes autores, os receptores não são indivíduos passivos ou caixas vazias onde são depositados os conteúdos das mídias. Mesmo reconhecendo que alguns poucos grupos detém o monopólio da comunicação no mundo, controlam a circulação de notícias e estabelecem padrões narrativos e estéticos para a produção midiática, afirma-se que a relação dos meios com os receptores não se dá em via de mão única. Mas, sim numa rede da qual os receptores também participam ativamente. Mesmo constrangidos pelo poder discursivo das instituições midiáticas centralizadas, os receptores também são sujeitos do processo de comunicação, pois fazem parte do campo onde são negociados os sentidos do que é produzido e veiculado. (DUARTE; MIGLIORA, 2005, p.2)

Nesse sentido, ao se tratar da infância, deve-se

[...] partir do fato de que as crianças estão se tornando conscientes da mídia como parte de sua experiência diária. Assim, as experiências, os conhecimentos e os prazeres que as crianças têm como usuários experientes de mídia e tecnologias devem ser o ponto de partida para a compreensão, a leitura crítica e a produção criativa dos mesmos, através de modelos de educação midiática em que ser entendido como espaços de expressão cultural (VEGA; LAFABURIE, 2013, p.3-4).

Entretanto, Vega e Lafaurie (2013) alertam para o fato de que o acesso instrumental à tecnologia não é sinônimo de uma audiência ativa e propositiva – lugar ainda ocupado por uma minoria.

Charles e Orozco (1990) argumentam que o espectador infantil não nasce, é feito. Desta forma, ele é alfabetizado na linguagem televisiva, sendo capaz de, ao se familiarizar com essa leitura, entender o que a constitui. Por isso, é necessário gerar nele uma atitude crítica, reflexiva e criativa que sustente seu papel dinâmico na comunicação através de processos de mediação. Contudo, o que ainda parece ser problemático na relação das crianças com o conteúdo televisivo é a sua falta de “autonomia” no processo de criação. Como ressalta Buckingham (2003), os discursos produzidos para as crianças raramente são feitos com a sua contribuição. São discursos sobre crianças feitos por adultos e para adultos.

Nesse sentido, como um exemplo de como é possível propor algo que inclua as crianças na produção, destaca-se a realização da série educativa de animação tenerifenha *Cleo* (Espanha, 2015, criação de Casa Animada). Durante a sua concepção, a equipe de produção convidou crianças para ouvirem a história do que seria a animação. Logo em seguida, foi pedido a elas que ilustrassem o que haviam ouvido, dando vida aos cenários e os personagens. Os desenhos realizados pelo público alvo da animação foram utilizados então para criar um *concept art* adequado às crianças, levando em consideração a forma como estas desenharam, coloriram

e retrataram os personagens. *Cleo* é exibida nacional e internacionalmente. Foi premiada como melhor série infantil no *Stuttgart Festival of Animated Film* e como melhor produção internacional infantil/juvenil no Festival Internacional de TV de São Paulo, ambos em 2015⁶³.

Figura 24 - Personagens de *Cleo*.



Fonte: *La Casa Animada*. Disponível em: <<http://www.lacasaanimada.com/trabajos/>>. Acesso em: 10 jul. 2018

3.3 AS COMPETÊNCIAS MIDIÁTICAS DO PÚBLICO DE 3 A 11 ANOS

Além de entender que a infância não é homogênea, sendo mutável de acordo com o contexto histórico e social, e que a mídia tem um papel formador na sociedade, seja de forma proposital ou ocasional, deve-se entender que, além da particularidade de cada criança e do meio que a cerca definirão suas práticas, a faixa etária também é um fator a ser considerado. Na infância existem diferentes níveis de competências midiáticas, o que significa que as crianças lidam de forma distinta com a mídia também a partir da sua fase de desenvolvimento.

De acordo com Ferrés e Piscitelli (2015), entende-se a competência como uma combinação de conhecimentos, habilidades e atitudes consideradas necessárias para um contexto determinado. Fantin (2016), complementa o pensamento dos autores ao abordar as competências como um “saber de ação” que se mobiliza na cultura, como aquilo que se aprende

⁶³Cleo. Disponível em: <http://www.lacasaanimada.com/> e <https://www.webtenerife.com/tenerifefilm/directorio-profesional/animacion/la-casa-animada.htm>. Acesso em: 10 jul. 2018.

para solucionar problemas em contextos reais, como solução heurística de problemas” (FANTIN, 2016, p. 18). Ao pensar em competência midiática, Ferrés e Piscitelli (2015) supõem então que esta deverá contribuir para o desenvolvimento da autonomia pessoal de cidadãos e cidadãs, bem como o seu compromisso social e cultural, o que ocorreria por meio do domínio de conhecimentos, habilidades e atitudes relacionadas a seis dimensões básicas em relação com a mídia (Tabela 1). Ferrés e Piscitelli (2015) ainda propõem que dentro de cada uma das dimensões existem indicadores relacionados com o âmbito de participação das pessoas que recebem mensagens e interagem com elas (âmbito de análise) e das pessoas que produzem as mensagens (âmbito de expressão).

Tabela 1 - As seis dimensões fundamentais da comunicação audiovisual.

DIMENSÕES	CONHECIMENTOS, HABILIDADES E ATITUDES
Linguagem	Conhecimento dos códigos que tornam possível a linguagem audiovisual e a capacidade de usá-los para se comunicar de uma maneira simples, mas eficaz.
	Capacidade de analisar mensagens audiovisuais a partir da perspectiva de sentido e significado, das estruturas narrativas e das categorias e gêneros.
Tecnologia	Conhecimento teórico do funcionamento das ferramentas que possibilitam a comunicação audiovisual, a fim de compreender como as mensagens são elaboradas.
	Capacidade de usar as ferramentas mais simples para se comunicar efetivamente no campo audiovisual.
Processos de produção e programação	Conhecimento das funções e tarefas atribuídas aos principais agentes de produção e as fases em que os processos de produção e programação dos diferentes tipos de produtos audiovisuais são decompostos.
	Capacidade de produzir mensagens audiovisuais e conhecimento de sua importância e implicações em novos ambientes de comunicação.
Ideologia e valores	Capacidade de leitura compreensiva e crítica das mensagens audiovisuais, como representações da realidade e, conseqüentemente, como portadoras de ideologia e valores.
	Capacidade de analisar criticamente mensagens audiovisuais, entendidas ao mesmo tempo como expressão e apoio aos interesses, contradições e valores da sociedade.
Processos de interação	Capacidade de reconhecer-se como um público ativo, especialmente a partir do uso de tecnologias digitais que permitem participação e interatividade.
	Capacidade de avaliar criticamente os elementos emotivos, racionais e contextuais que intervêm na recepção e avaliação de mensagens audiovisuais.
Estética	Capacidade de analisar e avaliar mensagens audiovisuais do ponto de vista da inovação formal e temática, e da educação do sentido estético.
	Capacidade de relacionar mensagens audiovisuais com outras formas de mídia e expressão artística.

Assim, levando em consideração o que cada dimensão propõe, entende-se que a competência midiática objetiva “transformar a autonomia do uso em competência, porque não é a mesma coisa saber navegar e saber o que se está fazendo quando se navega na Internet: ter um ‘*skill*’, uma simples habilidade, não é o mesmo que ser competente” (RIVOLTELLA, 2005). A competência midiática demanda uma reflexão crítica acompanhada pelo conhecimento, apropriação e uso da mídia. Quanto maior o nível de competência, mais autonomia o cidadão tem diante do conteúdo. Desta forma, intui-se que as crianças (aqui refere-se a faixa etária de quatro à 11 anos, foco da presente pesquisa) ainda não são capazes de alcançar uma plena competência midiática, pois nesta “fase” ainda estão desenvolvendo sua cognição. Entretanto, também é possível dizer que estas já são capazes de efetuar processos, tanto no âmbito da análise quanto da expressão, variando de acordo com as fases de desenvolvimento.

Jean Piaget, nascido no final do século XIX, cujas pesquisas foram iniciadas no fim da década de 1910, dedicou-se ao estudo do desenvolvimento e da aprendizagem infantis. Metodologicamente, tinha como ponto de partida a observação das crianças e seu entorno para mostrar como elas conhecem e apreendem o mundo à sua volta. Desde o nascimento até a idade adulta, a criança passa por quatro estágios de desenvolvimento da estrutura cognitiva, em uma ordem sucessiva e não apenas cronológica (cada estágio resulta necessariamente do anterior e prepara a integração do seguinte, por isso a divisão das idades nessas faixas etárias é apenas uma referência). São eles: estágio da inteligência sensório-motora (de zero até, aproximadamente, os dois anos); estágio da inteligência simbólica ou pré-operatória (dois a sete/oito anos); estágio da inteligência operatória concreta (sete/oito a 11-12 anos); e estágio da inteligência formal (a partir, aproximadamente, dos 12 anos) (CAVICCHIA, 2010).

De acordo com Durlei de Carvalho Cavicchia, “os estágios expressam as etapas pelas quais se dá a construção do mundo pela criança” (CAVICCHIA, 2010, p.4). Neste “credo”, caminho necessário, a capacidade de conhecer é resultado das trocas do organismo com o meio e da organização afetiva, que, junto à cognição, são essenciais para a adaptação humana.

Tais teorizações permitem que se investigue quais seriam as possíveis competências midiáticas dos espectadores mirins de acordo com a sua faixa etária, no sentido de avaliar como as crianças podem se comportar mediante o conteúdo midiático, especialmente o televisivo. Ressalta-se que não será realizado um estudo de recepção. A resposta para tais questionamentos virá de estudos e pesquisas já realizados por teóricos dos campos da mídia-educação e educação. Também destaca-se que os estágios de desenvolvimento não estão sendo

abordados como fixos e inalteráveis. Entende-se que eles apresentam categorias que servem como norte para o estudo do comportamento infantil diante do conteúdo televisivo. O foco estará nos estágios pré-operatório e operatório concreto, visto os objetivos do presente trabalho de pesquisa, que analisa produtos voltados aos espectadores de quatro a 11 anos.

O estágio pré-operatório, que vai aproximadamente, dos dois aos sete/oito anos, é caracterizado pelo desenvolvimento da linguagem e pela utilização de símbolos. É o período em que se inicia a mudança entre a inteligência sensório-motora – quando se visa somente ao êxito ou à utilização prática (PIAGET, 1975, p. 335) – e a inteligência representativa. Assim, a criança passa a reconstruir o que está ao seu redor em um novo plano da representação, elaborando “imagens que lhe permitem, de certa forma, transportar o mundo para a sua cabeça” (CAVICCHIA, 2010, p.11), o que ocorre por meio da imitação. Ao imitar elas passam a elaborar imagens que se tornam substitutos dos objetos dados à percepção.

Entretanto, bem como no estágio que o precede, o egocentrismo é latente. A criança ainda não é capaz de conceber uma realidade da qual não faça parte. Seu mundo, ao invés de se organizar em categorias lógicas gerais, distribui-se em elementos particulares, individuais, com relação apenas à sua experiência pessoal, e seu raciocínio procede por transdução – modelo primitivo de raciocínio, que se orienta de particular para particular. Para Cavicchia (2010),

O pensamento imagístico egocêntrico, característico desta fase, pode ser observado no jogo simbólico, no qual a criança transforma o real ao sabor das necessidades e dos desejos do momento. O real é transformado pelo pensamento simbólico, na medida em que o jogo se desenvolve, ao sabor das exigências do desejo expresso no e pelo jogo. É por isso que Piaget considera o jogo simbólico como o egocentrismo no estado puro. Um pensamento assim dominado pelo simbolismo essencialmente particular, pessoal e, por isso, incomunicável, não é um pensamento socializado. Ele não repousa em conceitos, mas no que Piaget chama pré-conceitos, que são particulares, no sentido em que evocam realidades particulares, tendo seu correlato imagístico ou simbólico próprio à experiência, de cada criança (CAVICCHIA, 2010, p.11).

A partir dos cinco anos a transdução dá lugar à intuição. O raciocínio infantil se fundamenta então na percepção, sendo pautado em uma maior generalidade, mas ainda sem alcançar a reversibilidade e a conservação. A criança continua tratando as imagens como verdadeiros substitutos do objeto e pensa efetuando relações entre elas, sendo capaz de, ao invés de agir sobre os objetos, agir mentalmente sobre seu substituto ou imagem. Apesar de possuir senso do que é bom ou mal, a criança ainda não é capaz de lidar com dilemas morais de forma empática, nem de analisar vários aspectos de uma dada situação.

Aparece neste período o pensamento animista, o antropomorfismo, o artificialismo e o finalismo como formas de lidar com o mundo ao seu redor, de “brincar” com ele. Ainda dentro do egocentrismo, a criança mantém a ideia de que todos os objetos têm a finalidade de

servi-la, resultando na dificuldade em colocar seu próprio ponto de vista como igual aos demais. Não sendo capaz de “descentralizar”, ela não sente necessidade de justificar seus raciocínios perante outros. O que contribuirá para o início da mudança deste cenário é a escolarização.

Márcia Barbosa da Silva (2008) defende que o ambiente escolar vai propiciar à criança um novo espaço de interação, estímulos e de trocas. A relação com os pares desperta a criação de novos costumes, crenças e hábitos, sendo um primeiro passo para o início da descentralização de si. “Nesse tipo de parceria a leitura do mundo passa com maior frequência por uma troca de experiências atravessada por explicações mágicas onde as crianças exercitam a sua imaginação” (SILVA, 2008, p.326).

Silva (2008) recorre ao conceito de “leitura de mundo” – utilizado pelo educador Paulo Freire, que é um processo anterior à leitura da palavra escrita e que continua para além desta, auxiliando na compreensão crítica da realidade – para apontar que, mesmo na primeira infância, na pré-alfabetização, a criança já está desenvolvendo seus conceitos e valores acerca do mundo, formados tanto pela experiência direta com o ambiente, quanto pela interação com parceiros que auxiliam, inclusive, na significação, elaboração e compreensão da experiência vivida.

Freire fala da leitura de significados colocados não ainda em letras, mas no canto dos pássaros, no assobio do vento, na altura das árvores. Dessa forma a palavra antes da palavra, o texto antes do texto se encarnam em coisas, objetos e sinais, se constituem e se incorporam no ato de ler, elaborando uma significação que impregna o mundo que vivemos. Uma significação que é dada na experiência e no partilhar da experiência. (SILVA, 2008, p.326)

A pesquisa “Criança e televisão: que contribuições ao trabalho docente na pré-escola?”, realizada por Silva (2008), no fim dos anos 1990, em uma escola da cidade de João Pessoa, no Brasil, teve como foco a questão de como professores de educação infantil percebem a relação da criança de 3 a 5 anos com a televisão no cotidiano escolar. Para isso foram levantados dados a respeito da recepção televisiva de pais, professores e alunos.

O resultado mostrou que as crianças desta faixa etária específica não assistem à TV o tempo todo e quando assistem, geralmente o fazem em companhia dos pais ou de outras crianças, criando-se aí a possibilidade de inúmeras parcerias na elaboração dos significados do assistido. Os pais, no entanto, não percebiam a sua participação na elaboração do que seus filhos veem na TV, perdendo a oportunidade de “atuar conscientemente na elaboração da leitura de mundo das crianças e, conseqüentemente, na leitura dos próprios conteúdos televisivos” (SILVA, 2008, p.326). A autora ainda sublinha que a elaboração do conteúdo assistido se dá em dois níveis: no assistir e na evocação do assistido.

Mesmo quando, ao assistir à TV, as crianças estejam aparentemente passivas, está ocorrendo uma assimilação ativa por parte delas em relação aos modos de assistir vivenciados no coletivo, combinados com os sentimentos que despertam, com os comentários que ouvem, com os conhecimentos que já possuem. A elaboração do conteúdo não acontece somente no momento do assistir, mas, sobretudo nos momentos entre o assistir, onde se fala ou se evoca o assistido, o imaginado, o sentimento, as imagens que se recriam através das lembranças, conversas, jogos, brincadeiras. (SILVA, 2008, p. 329)

Com relação ao consumo, um outro dado obtido na pesquisa apontou que as crianças, embora queiram ter muitas coisas que veem na TV, não estão totalmente reféns dos seus desejos, podendo utilizar a fantasia como forma de alcançá-los sem, no entanto, perder o contato com a realidade. A autora enfatiza que, apesar de a linha entre fantasia e realidade ser tênue nesta faixa etária, a criança é capaz de transitar entre estes dois “mundos” sem se perder.

Na realização de um dos experimentos sociais que compõe essa mesma pesquisa, Silva reuniu alunos Maternal I (2 anos), Jardim I (4 anos) e Jardim II (5 anos) para assistir ao filme *A Bela e a Fera*. Dessa forma foi possível observar as várias reações das crianças diante da TV, que se diferenciavam conforme a faixa etária (Tabela 2).

Tabela 2 - Reações de crianças de 3-5 anos ao assistir *A Bela e a Fera*.

IDADE	REAÇÕES
2-3 anos	Maior atenção em cenas mais movimentadas e/ou cômicas, e em momentos em que o ritmo da cena ou a trilha sonora chamavam a atenção. Cansam e se distraem facilmente, não conseguem prestar atenção no conteúdo em toda a sua duração. São curiosos sobre as reações alheias.
3-4 anos	Já prestam atenção no desenrolar da trama. Narram ações do filme em uma espécie de confirmação verbal do que os olhos veem, presentificando a cena para si mesmas. Conversam com os personagens, expressando solidariedade, pena, raiva ou até mesmo susto.
4-5 anos	Acompanham o filme mais atentamente, fazendo uma espécie de pontuação da história. Antecipam cenas e se portam de forma didática como se estas contivessem ensinamentos importantes. (Confirma a importância da jornada do herói nessa fase da vida da criança, no qual ela se projeta e realiza suas catarses).

Fonte: SILVA, 2008, p.328.

De acordo com a pesquisadora, a forma como as crianças reagiram ao conteúdo mostrou que sua leitura vai além do gostar ou não gostar. Elas já são capazes de elaborar critérios de qualidade, classificando o conteúdo como bom ou ruim, justificando suas preferências e escolhas. A autora também justifica que esses critérios vão se modificando de acordo com o desenvolvimento infantil.

Cada um desses programas mobiliza sentimentos e atitudes distintos que variam conforme a faixa etária. Isso acontece tanto em relação ao tipo de programa que a criança se interessa, quanto à reação que a criança manifesta ao longo do tempo diante de um mesmo tipo de programa [...] em cada faixa etária a percepção do mundo se dá de forma diferenciada pela própria característica de desenvolvimento da criança: sua capacidade de atenção, de apreensão total da imagem, de compreensão do encadeamento do enredo, de percepção dos elementos subjacentes a esse enredo. As crianças menores por não possuírem capacidade de reversibilidade de pensamento apresentam uma recepção mais pontual, geralmente não se ligam no enredo, mas na cena em si, daí o breve tempo que se detém diante da TV. Na medida em que a idade das crianças vai aumentando, aumenta também a sua capacidade de retenção dos elementos que compõem a cena e o seu encadeamento na história. Já próximo aos seis anos a sua compreensão se amplia e pode estabelecer conexões dos significados apreendidos pela TV com outros de sua vida pessoal (SILVA, 2008, p.328).

A autora explica então que as crianças do estágio de desenvolvimento cognitivo pré-operatório percebem mais facilmente os heróis pelas suas características externas, como as cores de seus uniformes, seus movimentos caricatos ou seus bordões, marcas que, por meio da mímese, elas tentam imitar em seus desenhos e brincadeiras. Percebem também questões representativas do herói como seu posicionamento diante do mal, sua luta pelo que é certo, seu caráter, sua coragem ao enfrentar perigos e desafios, recorrendo a estes padrões para entender seu mundo. Assim, nesse estágio os modelos estereotipados são os de mais fácil assimilação pela criança por suas características simplificadas (bem x mal, exagero, etc.), promovendo, na televisão, a “familiarização com mitos, preceitos, ideias, informações que dizem respeito a quem são, de onde vieram e para onde vão, assim como propicia também a familiarização com os elementos da linguagem televisiva” (SILVA, 2008, p.329).

Por fim, a pesquisa realizada por Silva (2008) mostrou que, quando estimuladas, as crianças dialogam a respeito da sua apropriação do conteúdo televisivo. Esse diálogo permite ajudar na própria leitura televisiva, favorecendo a problematização das questões que a TV apresenta.

Em termos de competências midiáticas, voltando à tabela de dimensões apresentada por Ferrés (2007), e aos indicadores relacionados a cada uma delas, pode-se apreender que as crianças do estágio pré-operatório, em termos gerais, possuem maiores habilidades na dimensão da linguagem, mesmo que não em sua total potencialidade (capacidade de estabelecer relações entre textos – intertextualidade –, códigos e mídias, elaborando conhecimentos abertos, sistematizados e inter-relacionados; capacidade de expressar mediante uma ampla gama de sistemas de representação e significados; e capacidade de modificar produtos existentes, dando a eles um novo significado e valor), seguida pela dimensão relacionada à interação (consciência das ideias e valores que se associam aos personagens, ações e situações e que geram, de acordo com os casos, emoções positivas e negativas).

Entretanto, visto a ausência de habilidades significativas em outras quatro dimensões (Tecnologia; Ideologia e valores; Processos de produção e programação; Estética), mediante a sistematização apresentada pelos autores, as crianças entre dois e sete/oito anos teriam ainda um baixo nível de competência midiática. O desenvolvimento destas competências também está relacionado às informações que são disponibilizadas às mesmas, e não necessariamente apenas à sua capacidade intelectual em lidar com as produções. Nesta idade ainda é comum privar as crianças do acesso à informação e conhecimento no intuito de protegê-las. Mas, como ressalta Buckingham (2003),

Não há mais como excluir as crianças dessas mídias e das coisas que elas representam; nem como confiná-las a materiais que os adultos julguem bons para elas. A tentativa de *proteger* as crianças restringindo o acesso às mídias está destinada ao fracasso. Ao contrário, precisamos agora prestar muito mais atenção em como *preparar* as crianças para lidar com essas experiências. (BUCKINGHAM, 2003, p. 16-17)

No estágio operatório-concreto – que vai de cerca de sete até aproximadamente 12 anos – como o próprio nome sugere, a criança passa a agir sobre o mundo concreto, real e visível. Ela alcança a reversibilidade e abandona o egocentrismo, substituído pelo pensamento operatório (envolvendo vasta gama de informações externas). O indivíduo pode, desde já, ver as coisas a partir da perspectiva dos outros e entender os símbolos apenas como representações e não mais como reproduções do original. Também surge o pensamento lógico, mesmo que ainda limitado (capacidade de serializar, ordenar e agrupar coisas em classes, com base em características comuns), o senso moral e o código de valores.

Dentro da faixa etária em questão, Lazar (1985) observa que, de 10 a 12 anos, a criança também vai desenvolver seu discernimento e senso crítico. Ela já não aceita facilmente os julgamentos dos outros; contesta, põe em causa, analisa. Inicia-se também o período da pré-adolescência. Segundo Carneiro (2005), nesta idade também se estabelece a diferenciação de gênero, interferindo nos gostos infantis. Intensifica-se a pressão social em relação às suas preferências para que estas sejam adequadas ao que, culturalmente, é atribuído ao seu sexo biológico, incluindo aí a programação televisiva.

Sobre a mídia, a autora ainda defende que crianças deste estágio de desenvolvimento demandam “programas de entretenimento que lhes ajudem, afetivamente, socialmente, emocionalmente, a enfrentar conflitos” (CARNEIRO, 2006, p.136), o que desafiaria emissoras de TV a oferecerem aprendizagem e diversão. Observa também que, apesar de não se considerarem “crianças” – usando o termo como um sinônimo de imaturidade – o programa infantil preferido no estágio-operatório concreto permanece sendo o desenho animado, assim como nos estágios anteriores.

De acordo com Rosalia Duarte e Rita Migliora (2005), como consumidores de conteúdo midiático as crianças do estágio operatório-concreto têm visão crítica da programação, conhecendo seu endereçamento e seus gêneros. Elas reconhecem a nacionalidade das produções e têm noção do seu potencial educativo bem como nocivo. Reconhecem também os argumentos de debates e discursos sobre a mídia e a TV, propondo mudanças em sua estrutura. As autoras, a respeito do resultado de uma pesquisa que envolveu o envio de desenhos e textos feitos por 981 crianças expressando o que elas viam na TV (60% tinham entre 9 e 12 anos), apontam que

[...] os conhecimentos de que as crianças lançam mão para dialogar com a tevê advém, principalmente: a) do convívio diário, prolongado e precoce com a televisão que, articulado a muitas conversas sobre o tema com os pares e com os adultos lhes concede um domínio das linguagens e formatos televisivos; b) do que lêem e ouvem a respeito da televisão — elas comentam nos textos as opiniões dos adultos a esse respeito: «minha avó diz...», «meus pais falam», «os adultos dizem» etc.; c) do uso recorrente e paciente do controle remoto, não para «zappear», simplesmente, como fazem adolescentes e adultos, mas para escolher o que desejam ver (os textos que recebemos nos informam que elas veem diferentes canais ao longo do dia e que sabem, exatamente, o horário e o canal em que são exibidos seus programas favoritos); escolher o que desejam ver parece ser uma prática muito valorizada por elas, pelo menos é o que sugere a presença em um número muito significativo dos desenhos enviados a nós, de um grande, colorido e detalhado aparelho de controle remoto ao lado do aparelho de televisão. (DURTE; MIGLIORA, 2005, p.3)

Apesar de grande parte das crianças que participaram da pesquisa criticarem as emissoras de televisão por “não cumprirem de forma séria e competente a tarefa de ensinar às crianças e aos adultos o que eles precisam saber para viver em sociedade” (DUARTE, MIGLIORA, 2005, p.4), elas também destacam as “coisas boas da televisão” ou “o lado bom da tevê”.

“A televisão tira nossas dúvidas, por isso sabemos que o presidente do Brasil é Lula, que o Governador é Aécio Neves e muito mais”, “ela nos informa o que está acontecendo no mundo”, “ficamos sabendo das notícias do Brasil e outros países”, ajuda a “compreender como é a realidade de outras crianças”; com ela podemos “participar de maneira figurada de tudo o que acontece no mundo”. (DURTE; MIGLIORA, 2005, p.5)

Boa parte das crianças participantes da pesquisa acredita que mostrar é o mesmo que ensinar. Assim, mesmo que não se pretenda educativa, quando a programação televisiva aborda uma questão, ela está ensinando algo aos espectadores. Para as autoras, estas crianças expressam uma crença comum de que o acesso à televisão amplia o potencial intelectual do telespectador.

Em outra pesquisa, realizada por Mônica Fantin (2016) com crianças do 5º ano (10-11 anos) sobre as suas interpretações sobre a publicidade infantil, os alunos mostraram certa noção sobre as estratégias de convencimento usadas na propaganda e algumas dimensões das

competências ligadas aos processos de produção, bem como de ideologia e valores, além percepção sobre os interesses no consumo de certos produtos e as possíveis influências na sua compra:

B: É que na verdade eles querem promover o produto e então falam coisas boas do produto. Eu sei porque meu pai trabalha com publicidade. N: A publicidade faz a gente saber que ele [o produto] existe, daí a gente fica pedindo: “compra, compra, até comprar e alguns meses depois já era”. Pesquisadora: E o que faz quando não usa mais o que comprou? A: Fica lá só pra dizer que tem, deixa de lado, esquece. (FANTIN, 2016, p.18)

Entretanto, em uma pesquisa realizada com estudantes de 9 a 10 anos na Itália, Piero Bertolini⁶⁴ (2002 apud FERNANDES, 2012) verificou que quando questionadas sobre o que acham da TV, as crianças ainda tendem a reproduzir o senso comum, o que ocorreria por conta de uma crença cultural oferecida pelos adultos, pela forma com que os responsáveis, sejam pais ou professores, tratam a mídia.

De acordo com tais conceitos, é possível apresentar que neste estágio do desenvolvimento infantil o nível de competência midiática é maior do que no anterior. Isso porque a criança, além de desenvolver seu senso crítico, tem acesso a mais informações sobre como a mídia funciona e se estrutura. Em grande parte das vezes essas informações, mesmo que sem o aprofundamento que um estudo específico sobre a mídia poderia proporcionar, são adquiridas durante o processo de escolarização⁶⁵.

Usando os indicadores de Ferrés e Piscitelli (2005), a criança de sete a 12 anos já não fica mais restrita às competências que se relacionam à linguagem, interação e produção, como no estágio anterior. Estas dimensões e as habilidades que as compõem são intensificadas e outras novas são adquiridas. Em relação à linguagem, a criança já é capaz de interpretar e avaliar os diversos códigos de representação e a função que cumprem em uma mensagem; analisar e avaliar as mensagens a partir da perspectiva do significado e do sentido, das estruturas narrativas e das convenções de gênero e de formato; compreender o fluxo de histórias e

⁶⁴ BERTOLINI, Piero. **As crianças juízes da TV**: relatório de pesquisa sobre uma semana de programação televisiva na faixa com censura (fascia potetta). Milão: Guerini e Associati, 2002.

⁶⁵ No Brasil ainda não há a inserção dos estudos de mídia na educação básica. Algumas práticas já estão em curso em países como Inglaterra, França, Canadá, Itália, Portugal, entre outros. Em pesquisa ainda em andamento, membros da *Red Interuniversitaria Euroamericana de Investigación en Competencias Mediáticas para la Ciudadanía* (Alfamed), elaboraram e aplicaram questionários em crianças brasileiras da região Sul com menos de 12 anos, com o objetivo de medir as competências midiáticas. Silva, Roscoz e Lima (2017), relatam que em geral as crianças tendem a perceber os elementos da linguagem audiovisual pela emoção, o que faz com que a sua intencionalidade não seja evidente. Durante a aplicação dos questionários e atividades da pesquisa, foi possível perceber que as crianças menores apresentavam um nível inicial de competência midiática. Alguns alunos apresentaram níveis de competência potencial, ou seja, que poderiam ser alcançados com a mediação do professor. Constatou-se ainda pelas manifestações das crianças que a escola era um importante meio de acesso e ampliação das competências midiáticas, entretanto, ainda se verifica que a construção destas se dá, na maior parte do tempo, pelo âmbito informal. As crianças tendem a aprender vendo e fazendo.

informações de múltiplas mídias, suportes, plataformas e modos de expressão; estabelecer relações entre textos – intertextualidade –, códigos e mídias, elaborando conhecimentos abertos, sistematizados e inter-relacionados; se expressar mediante uma ampla gama de sistemas de representação e significados; escolher entre diferentes sistemas de representação e estilos em razão da situação comunicativa, do tipo de conteúdo a ser transmitido e do tipo de interlocutor; e modificar produtos existentes, dando a eles um novo significado e valor.

Na dimensão da tecnologia, a criança deste estágio de desenvolvimento começa a compreender o papel que a tecnologia da informação e da comunicação desempenha na sociedade e os seus possíveis efeitos e pode manusear com correção ferramentas em um ambiente multimidiático e multimodal. Em relação à interação, ela amplia a sua consciência das ideias e valores que se associam aos personagens, ações e situações e que geram, de acordo com os casos, emoções positivas e negativas; conhece, de forma básica, o conceito de audiência, estudo de audiência, sua utilidade e seus limites; e é capaz de gerir o ócio midiático convertendo-o em oportunidade para a aprendizagem. A criança já tem conhecimentos básicos sobre os sistemas de produção, as técnicas de programação e os mecanismos de difusão e é capaz selecionar mensagens significativas, apropriar-se delas e transformá-las para produzir novos significados.

Em ideologia e valores, os espectadores mirins começam a buscar, organizar, contrastar, priorizar e sintetizar informações procedentes de distintos sistemas e diferentes contextos; analisar as identidades virtuais individuais e coletivas e detectar os estereótipos, sobretudo de gênero, raça, etnia, classe social, religião, cultura, deficiência, etc., analisando suas causas e consequências; e aproveitar as ferramentas do novo ambiente comunicativo para se comprometer como cidadão ou cidadã de modo responsável na cultura e na sociedade.

A dimensão estética fica a cargo do reconhecimento de uma produção midiática que não se adequa às exigências mínimas de qualidade estética e da apropriação e transformação das produções artísticas, potencializando a criatividade, a inovação, a experimentação e a sensibilidade estética.

Além das especificidades das duas fases de desenvolvimento aqui abordadas, a proposta de Lev Vygotsky⁶⁶, também no campo da psicologia, contribui para a compreensão do desenvolvimento das crianças pequenas. Para ele existem dois níveis de desenvolvimento: um real, já adquirido ou formado, que determina o que a criança já é capaz de fazer por si própria, e um potencial, que é a capacidade de aprender com outra pessoa. A influência da imaginação

⁶⁶ (1896-1934).

alheia na imaginação pessoal é abordada por Vygotsky como ponto de partida da experiência vivida e da experiência histórica acumulada pela humanidade. O autor ainda defende que “todas as formas de representação criadora encerram em si elementos afetivos” (VYGOTSKY, 1982, p.23), associando fantasia e emoção. O conjunto dessas vivências emotivas, históricas, sociais, produz e é produzido pela leitura de mundo, e esta leitura estaria impregnada pelas interações individuais e partilhadas. Nesse sentido a parceria com outras crianças e com adultos exerce um papel fundamental para o desenvolvimento da criança, pois é por meio destas que significados são revistos, ampliados, reinventados, aprofundados, difundidos, reafirmados. E isto pode contribuir tanto para a perpetuação de preconceitos e valores como também para a sua superação em direção a um pensamento mais autônomo (BARBOSA, 2008).

Assim, entende-se que crianças de diferentes faixas etárias lidam de formas diversas com a mídia de acordo com a fase de desenvolvimento cognitivo a qual pertencem, bem como seu contexto social (público e privado) e suas relações afetivas. Mesmo que não tenham pleno domínio das seis dimensões que avaliam a competência midiática, elas são possuidoras de habilidades específicas em relação à mídia. Entende-se também que a falta de competências midiáticas ocorre, por vezes, pela exclusão. Privar crianças do conhecimento é uma forma de negligência, uma atitude que subestima a sua capacidade intelectual e transformadora enquanto indivíduos socioculturais e políticos (ARRAES, 2014). Quando as crianças têm espaço para falar sobre o que pensam e veem na mídia é possível ampliar o seu olhar, estimular a reflexão sobre questões que normalmente não são inseridas em seu universo, como o consumo, divisões sociais e padrões culturais. Defende-se que é possível abordar temas complexos na infância fazendo uso de ferramentas de midiáticas sutis e apropriadas, como os desenhos animados.

3.4 A ANIMAÇÃO E A CONSTRUÇÃO DE MUNDO DA CRIANÇA

Vygotsky (1991) concebe a brincadeira como uma importante fonte de desenvolvimento e aprendizagem na qual a criança, na tentativa de ser um outro, vai além de sua condição e de suas condutas no presente, desafiando seus próprios limites, ações e pensamentos. O brincar propicia um “espaço dialógico por excelência, ou seja, um terreno fértil para que pontos de vista, valores e interesses, vindos de lugares sociais e posições etárias diferentes, transitem e se transformem no instante em que se confrontam” (SALGADO, 2005, p.129).

Ao considerar que boa parte das imagens que as crianças consomem enquanto espectadores vem da animação, e que esta faz parte da esfera lúdica (envolvendo cores,

movimento, musicalidade, temática e temporalidade), aproximando-se do brincar, momento em que a criança começa a desenvolver sua identidade, exercitar sua autonomia e inaugurar sua capacidade de socialização, é importante lembrar que as animações se materializam e que “tê-las inscritas em si significa pertencer a um espaço perpassado pelo poder, a um espaço que distingue e, ao mesmo tempo as homogeneíza” (DORNELLES, 2005, p.97).

Assim, enquanto objeto que desperta o lúdico e se associa às brincadeiras⁶⁷ (bem como ao mercado de brinquedos, materializando-se em bonecos, quebra-cabeças e nos mais variados jogos), a animação se apresenta não mais apenas como uma técnica, mas como uma mídia, ou linguagem, que tem vantagem comunicativa em alcançar a atenção do público infantil, aproximando-se deste sem que muitas vezes seja percebida como uma fonte de informação.

Como afirma Fernandes (2012), nem todos os desenhos têm soluções mágicas para os problemas enfrentados por seus personagens, muitos apresentam situações reais, que fazem parte do cotidiano das próprias crianças. “Talvez devido a isso, a identificação seja a forma mais próxima de se relacionarem com o desenho. Ele aponta e sinaliza estilos de ser e modos de agir” (FERNANDES, 2012, p. 164).

Para a autora, a estrutura narrativa da animação e a maneira como as crianças se relacionam com o conteúdo refletirá em como elas irão lidar com questões na ordem do possível e do impossível. Fernandes (2012) ainda acrescenta que os desenhos animados apresentam situações, comportamentos e noções morais importantes para a formação da criança, e que estes ajudam a resolver conflitos que fazem parte de seu desenvolvimento cognitivo e simbólico, bem como propõe Elza Dias Pacheco (1998).

A partir dos mitos existentes nos desenhos animados preferidos, a criança elabora medos e satisfaz necessidades fundamentais como: viver a magia da ficção; a importância de, ainda que magicamente, desafiar as regras que o adulto lhe impõe no seu dia-a-dia; a substituição do tempo métrico, que é real, pelo tempo psicológico que lhe permite libertar-se da gravidade, ficar invisível, e assim, comandar o universo por meio da sua onipotência. (PACHECO, 1998, p.34)

Tal pensamento também é defendido por Salgado (2005), que considera que o desenho animado traz valores e modelos determinados que serão copiados pela criança, no sentido de afetar e modelar sua conduta (SALGADO, 2005, p.8), o que é facilmente verificável pela reprodução dos gestos após o término dos programas – novamente se faz referência ao

⁶⁷ Para Brougère (1995), a televisão se apresenta como a principal fornecedora de suportes simbólicos para as brincadeiras das crianças na cultura contemporânea. Entende-se que, segundo Fernandes (2012), “hoje isso se estende para além da tela da TV, na medida em que outros meios, como o videogame, a Internet, os jogos de computador, fornecem textos que, uma vez conectados com os da televisão, ampliam as referências simbólicas que atravessam a cultura lúdica infantil” (FERNANDES, 2012, p. 136).

brincar. Mas, como ressalta Brougère⁶⁸ (apud FERNANDES, 2012), isso não significa que a criança copie fielmente o que vê.

Ela vai compor, combinar, relacionar essas imagens com o conjunto de representações que já constituem o universo simbólico de sua cultura lúdica. Televisão e brincadeira, para Brougère, têm ações recíprocas. Se, por um lado, a televisão alimenta a brincadeira ao oferecer-lhe novas significações, por outro, a brincadeira abre possibilidades para que a criança se aproprie do conteúdo televisivo e deste se distancie ao inventar e criar cenas e personagens a partir das imagens com as quais se confronta. (FERNANDES, 2012, p.136)

Fernandes (2012) também aponta que, em meio às brincadeiras, “tornar-se professora, pai, mãe ou, até mesmo, o poderoso herói do desenho animado significa estar assimilando as condutas que singularizam cada um desses papéis sociais e seus respectivos significados” (FERNANDES, 2012, p. 125), papéis estes que ajudam a criar, no imaginário infantil, arquétipos de comportamento, ou estereótipos. Essa reprodução de tipos ainda é favorecida pela estrutura simples e repetitiva dos desenhos animados.

De acordo com Moran (2000), os roteiros aprendidos na infância, levam a formas de aprender automatizadas por alguns mecanismos, sendo um deles o processo de generalização.

Com a repetição de algumas situações semelhantes, a tendência do cérebro é a de acreditar que elas acontecerão sempre do mesmo jeito, e isso torna-se algo geral, algo padrão. Diante de novas experiências a tendência será enquadrá-las rapidamente nos padrões anteriormente fixados, sem analisá-las muito profundamente [...] Com a generalização facilitamos a compreensão rápida, mas podemos deturpar ou simplificar a nossa percepção do objeto focalizado. O estereótipo é um processo de generalização e fixação de conteúdo que se cristaliza e dificilmente se modifica. (MORAN, 2000, p. 26)

Neste sentido é preocupante que, por exemplo, ao reafirmar uma divisão binária entre feminino e masculino as animações entrem para o rol de narrativas heteronormativas e determinem os gêneros de acordo com padrões impostos socialmente, marginalizando uma diversidade que existe além do sexo biológico. Entretanto, fugindo de uma abordagem apocalíptica, a programação televisiva não detém uma única visão possível do mundo. Suas representações sociais são processos simbólicos, mediados por instituições que fazem parte do contexto de cada receptor. Cada criança tem uma representação de mundo segundo a sua forma de experienciá-lo. Mas, como apresenta Carolyn Gold Heilbrun,

Só podemos viver nas histórias que temos lido ou ouvido. Vivemos nossas próprias vidas através dos textos. Podem ser textos lidos, cantados, experimentados eletronicamente ou podem vir de outros, como os murmúrios de nossa mãe dizendo-nos o que as convenções exigem. Qualquer que seja a sua forma ou o seu meio, essas histórias nos têm formado a todos e são elas que devemos usar para fabricar novas ficções, novas narrativas. (HEILBRUN, 1988, p.37)

⁶⁸ BROUGÈRE, G. Brinquedo e cultura. São Paulo: Cortez, 1995.

A animação estimula a tendência que as crianças têm de fazer dos personagens seus melhores amigos (FERNANDES, 2012) ao ponto de os transformar em personalidades importantes, em grandes astros, bem como acontece com os atores “reais” de Hollywood. Relembrando que, de acordo com site Box Office Mojo⁶⁹, especializado em cinema e bilheteria, dentre os 100 maiores sucessos cinematográficos de toda a história, 17 são animações. Estas histórias fascinam as crianças e despertam um deslumbramento que, muitas vezes, faz com que elas desejem uma proximidade maior do que a tela proporciona e queiram viver no mundo daquele personagem, o que é “possível” por meio da personalização do universo ao seu redor. É aí que entra a indústria, fornecendo produtos que permitem que a criança tenha desde uma escova de dente de seu personagem preferido, e mesmo a roupa que ele usa. Toda essa experiência é amplificada pelo fato de que a matéria prima da animação é a imaginação, o que favorece o jogo entre o “faz de conta” e a realidade.

Em estudos realizados ainda na década de 1990, no Laboratório de Pesquisas sobre Infância, Imaginário e Comunicações (Lapic) – Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – Pacheco (1999) concluiu nos projetos "Televisão, Criança e Imaginário – Contribuição para a Integração Escola, Universidade e Sociedade" e “O Desenho Animado na TV: Mitos, Símbolos e Metáforas”, que no que tange à preferência, personagens e a temática do desenho são mais determinantes que a complexidade da narrativa, tanto para as crianças mais novas quanto pelas mais velhas.

Essas pesquisas ainda apresentam os fatores que levam o desenho animado a ser o “gênero” preferido das crianças (até 9 anos), sendo eles: narrativa constituída com uma linguagem simbólica de magia cujas características são a rapidez das ações, os gestos e as transformações dos objetos; identificação com agentes mais próximos da sua própria condição de criança (identificam-se mais com o Max do que com o Pateta, por exemplo); a construção caricata dos personagens; oposições como herói/vilão, bem/mal, adulto/criança, pai/filho; a antropomorfização; a transgressão da ordem (o que envolve muitas vezes a inversão entre o poder do adulto/grande e a criança/pequeno, como acontece em desenhos como Tom e Jerry, onde o mais fraco – o rato –, é mais inteligente que o mais forte – o gato⁷⁰); a transformação; a inexistência da morte; a inexistência do tempo métrico e do espaço definido; o prazer pelo

⁶⁹ Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com/alltime/world/>>. Acesso em: 04 jul. 2017.

⁷⁰ “As crianças apercebem-se em condições de inferioridade e submissão frente a situações do cotidiano e principalmente em relação aos adultos, fazendo com que se identifiquem com esses animais frágeis, com características humanas, um pássaro e um coelho respectivamente, através dos quais têm a possibilidade de viver imaginariamente seus desejos, de inverter situações de submissão com que são muitas vezes confrontadas”. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/nucleos/lapic/pesquisa/2pesquisa/2_pesquisa.html>. Acesso em: 27 jul. 2018.

fantástico e pelo terror; a identificação projetiva; a defesa do que é de sua propriedade; a necessidade de conforto e segurança; a eternidade da vida e dos valores; a explicações para as origens (dos começos, do universo, do nascimento, da humanidade, de quem sou eu?); a ação e a aventura; vitória sobre os inimigos e destruição dos mesmos; violência, ainda que caricata; desejo de vingança; individualismo/egoísmo; e a proposta de um lugar onde nada é impossível já que não há tempo histórico e o espaço é indefinido.

Figura 25 - Crianças se identificam com Max e Jerry.



Fontes: A) *Max and Goofy*. Disponível em: <http://disney.wikia.com/wiki/File:Max_and_Goofy.png>. Acesso em: 27 jul. 2018. B) Cartoon Network vai relançar 'Tom & Jerry' e 'Pernalonga'. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/cartoon-network-vai-relancar-tom-jerry-e-pernalonga/>>. Acesso em: 27 jul. 2018.

Para Mílada Gonçalves (2000), psicóloga que participou do Lapic, “brincar com a realidade faz parte do desenho e isso atrai a criança porque ela também brinca para conseguir lidar com o mundo à sua volta e assim se adaptar a ele”. Eles dialogam com as crianças, de modo a convidá-las a participar do mundo e olhar para si próprias (FERNANDES, 2012) em um período da consolidação de valores e da identidade, sendo parte importante da infância e da construção de identidade e ideologias.

Como textos formadores, os desenhos animados são signos culturais nos quais estão impressas as marcas do tempo e da cultura nos quais são produzidos. Recentemente, visto o fortalecimento dos debates a respeito do gênero, da sexualidade e de sua diversidade em todos os setores da sociedade, inclusive na indústria criativa, gerando diferentes tipos de reação da opinião pública, assume-se que as animações, ao retratarem seus personagens, sejam eles femininos, masculinos, adultos ou crianças, tanto de forma realista quanto fantástica, exprimem um posicionamento a respeito destas questões. No próximo capítulo, a intenção é entender o estado da arte em torno dos estudos de gênero na contemporaneidade, para averiguar, na análise, de que forma as séries animadas nacionais têm se manifestado sobre a temática na construção de suas narrativas.

4 TRADUZINDO O GÊNERO

Sabendo como se estrutura a infância contemporânea, bem como a relevância da mídia em sua formação, e tendo em vista os objetivos propostos nesta pesquisa, para poder realizar a análise dos objetos é necessário ter em mente de que forma as questões de gênero vem se consolidando ao longo do tempo e como se apresentam na atualidade.

De acordo com Michel Foucault (2015), até o início do século XVII os “corpos pavoneavam” sem tanto pudor. Esse cenário modificou-se com a burguesia vitoriana, que defendia uma sexualidade casta, pura, contida, confiscada e absorvida pela família conjugal na função da reprodução, sendo fixada no quarto dos pais. Supunha-se, então, que as crianças não tinham direito ao sexo, o que justificava o silêncio imposto a elas quando se tratava deste assunto mas, ao mesmo tempo, assumia a existência da sexualidade ativa, precoce e permanente na infância. Foucault entende que

[...] se a repressão foi, desde a época clássica, o modo fundamental de ligação entre poder, saber e sexualidade, [esta] só se pode liberar a um preço considerável: seria necessário nada mesmo que uma transgressão das leis, uma suspensão das interdições, uma irrupção da palavra, uma restituição do prazer real, e toda uma nova economia dos mecanismos do poder; pois a menor eclosão de verdade é condicionada politicamente. Portanto, não se pode esperar tais efeitos de uma simples prática médica, nem de um discurso teórico, por mais rigoroso que seja. (FOUCAULT, 2015, p.9)

Foucault (2015) define o poder como uma

[...] multiplicidade de correlações de forças imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização; jogo que, através de lutas e afrontamentos incessantes, as transforma, reforça, inverte [...] O poder está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares [...] o poder não é uma instituição nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada. (FOUCAULT, 2015, p.100-101)

Apesar dos fatos apresentados pelo autor, este vai contra as ideias de uma repressão histórica e política do sexo, e interroga discursos contraditórios da sociedade sobre a sexualidade. Sua oposição à hipótese da repressão, mais do que negá-la, simplesmente, visa a recoloca-la em uma economia geral dos discursos sobre o sexo nas sociedades modernas. Não se trata de perguntar apenas se se fala ou não de sexo, mas de saber quem fala, os lugares e pontos de vista de que se fala, as instituições que o fazem, que circulam e armazenam o que se diz sobre. O importante então é colocar o sexo em discurso.

Nos três últimos séculos teria havido uma explosão discursiva em torno do sexo. Foucault aponta que “talvez nenhum outro tipo de sociedade jamais tenha acumulado, e num período histórico relativamente curto, uma tal quantidade de discurso sobre sexo”

(FOUCAULT, 2015, p.37). Desde a confissão institucionalizada pela igreja, à biologia, geografia, psiquiatria e medicina, decisões políticas e econômicas também passaram a tratar deste.

Em vez da preocupação uniforme em esconder o sexo, em lugar do recato geral da linguagem, a característica de nossos três últimos séculos é a variedade, a larga dispersão dos aparelhos inventados para dele falar, para fazê-lo falar, para obter que fale de si mesmo, para escutar, registrar, transcrever e redistribuir o que dele se diz. (FOUCAULT, 2015, p.38)

A maneira que cada um usa seu sexo tornou-se interesse público. Mas ainda assim, mesmo se falando tanto sobre a sexualidade, persistiam, e ainda persistem, espaços em que o tema é merecedor de silêncio quase absoluto. Um exemplo dado por Foucault (2015) é de que a partir do século XVIII, o sexo das crianças e dos adolescentes passou a ser um importante foco em torno do qual se alocavam inúmeros dispositivos institucionais e estratégias discursivas, mas estas não atingiram o âmbito privado, tendo possivelmente minado os discursos mais livres sobre o sexo em adultos e crianças. O corpo da criança é considerado pelo autor como um dos “focos locais de poder-saber”, estando sob a vigilância de diversas instituições: pais, educadores e médicos se ocupam de sua vida sexual. Esses focos só funcionam por conta da regra do duplo condicionamento, que prevê que este sistema está inserido em uma estratégia global, que se apoia em relações precisas e tênues que servem como seu ponto de fixação, como ocorre com o dispositivo familiar que dá suporte ao Estado.

A sociedade moderna também revogou, em termos, a perversidade atribuída até o fim do século XVII às pessoas que tivessem uma sexualidade diferente daquela defendida pela moral cristã e pelos tribunais. Isso incluía crianças (consideradas de sexualidade precoce) e homossexuais (considerados de sexualidade desviante). Nos últimos três séculos, houve uma explosão das “sexualidades heréticas” e do “despropósito sexual”, não voltado mais apenas à reprodução.

Se o importante para Foucault é colocar o sexo em discurso, a questão a se fazer é “em tal tipo de discurso sobre o sexo em tal forma de extorsão de verdade que lhe parece historicamente e em lugares determinados (em torno do corpo da criança, a propósito do sexo da mulher [...]) quais são as relações de poder mais imediatas, mais locais, que estão em jogo?” (FOUCAULT, 2015, p.106).

Para o autor, a partir do século XVIII, existem quatro grandes conjuntos estratégicos que desenvolvem dispositivos específicos de poder e de saber a respeito do sexo e que se associam a linhas de destaque em torno das quais a política do sexo avançou nos últimos dois séculos: a histerização do corpo da mulher (medicalização em nome da saúde dos filhos e da

salvação da sociedade); a pedagogização do sexo da criança (campanha pela saúde da raça contra a sexualidade precoce); a socialização das condutas de procriação (controle de natalidade); e a psiquiatrização do prazer perverso. Neste estudo interessa-nos tratar apenas dos dois primeiros.

Na histerização do corpo da mulher, este é considerado integralmente saturado de sexualidade, sua fecundidade é regulada, sua função de cuidado e educação das crianças é sublinhada, bem como seu espaço familiar, como esposa. Todas essas funcionalidades podem ser resumidas pela maternidade: “a Mãe, com sua imagem em negativo que é a ‘mulher nervosa’, constitui a forma mais visível desta histerização” (FOUCAULT, 2015, p.113).

Na pedagogização do sexo da criança, considera-se que estas se dedicam ou estão suscetíveis de se dedicar a uma atividade sexual, que é tida como indevida, ao mesmo tempo natural e contra a natureza, podendo causar perigos físicos, morais, coletivos e individuais. As crianças seriam seres sexuais liminares, ao mesmo tempo “aquém e já no sexo”. Aqui o alvo de fixação é a criança masturbadora. Apesar de estas teses fazerem parte dos argumentos de repressão que são refutados por Foucault, a criança é sempre uma das grandes preocupações dos focos de poder saber quando se trata da sexualidade – o que se verifica ainda na atualidade.

Ao fazer uma leitura sobre o pensamento de Foucault, Judith Butler (2003) apresenta que o autor adverte também contra o uso da categoria sexo como causa. Segundo Butler, para Foucault,

[...] a noção de “sexo” tornou possível agrupar, numa unidade artificial, elementos anatômicos, funções biológicas, condutas, sensações e prazeres, e isso possibilitou o uso dessa unidade fictícia como um princípio causal, um significado onipresente: o sexo tornou-se assim capaz de funcionar como significante único e significado universal. (BUTLER, 2003, p. 137)

De acordo com o pensamento do autor, o corpo é sexuado apenas pela determinação em um discurso no contexto das relações de poder, assim, não existe para ele nenhum sentido significativo anterior. Foucault entendia o sexo como efeito e não como origem.

Em lugar do “sexo” como causa e significação originais e contínuas dos prazeres corporais, ele propõe a “sexualidade” como um sistema histórico aberto e complexo de discurso e poder, o qual produz a dominação imprópria de “sexo” como parte da estratégia para ocultar e portanto perpetuar as relações de poder (BUTLER, 2003, p.141)

Assim, segundo Foucault, a sexualidade submete-se às regulações sociais estabelecidas pela lei, que atuam na formação do sexo, gênero, prazeres, desejos e na própria auto-interpretação. “A categoria do sexo é, assim, inevitavelmente reguladora, e toda análise

que a tome acriticamente como um pressuposto ampla e legítima ainda mais essa estratégia de regulação como regime de poder/conhecimento” (BUTLER, 2003, p.143).

Ao pensar em uma perspectiva histórica sobre os papéis socialmente desempenhados por homens e mulheres na sociedade, é possível entender que a cada um destes foi atribuído um código de conduta referente a essas regulações. Por exemplo, tem-se que a “razão, mente e ação são associadas à masculinidade (cultura) e o corpo e natureza são femininos” (BUTLER, 2003, p.66). Para Butler (2003), a marca do gênero qualifica os corpos humanos desde o nascimento, por meio da primeira interpelação a qual estão submetidos: menino ou menina?

Às vezes, com a atribuição de gênero, um conjunto de expectativas é transmitido: esta é uma menina, então ela vai, quando crescer, assumir o papel tradicional da mulher na família e no trabalho; este é um menino, então ele assumirá uma posição previsível na sociedade como homem. (BUTLER, 2017)

De acordo com Shirley Nicholson (1993), historicamente o feminino está socialmente ligado a características como

[...] indefesa, frágil, gentil, modesta, pequenina, graciosa, carinhosa, sofisticada, dependente, delicada, quieta, tímida, fraca, dócil, sem personalidade, paciente, de fala macia, que sabe ficar no seu lugar, infantil, receptiva e carente de proteção [...] Visualizamos a Musa que inspira o escritor ou músico homem, não a própria mulher escritora ou compositora. Pensamos em opiniões expressas em voz baixa, um tanto hesitante, meio questionadora, ou até mesmo no silêncio, e nunca na voz confiante de quem sabe o que diz. (NICHOLSON, 1993, p. 20)

Apesar de “a projeção de merecimento ou valor que a nossa sociedade faz pesar sobre cada uma dessas características pende muito mais para o lado do homem” (NICHOLSON, 1993, p. 23), a ele também são imprimidas uma série de expectativas, o que a autora chama de “princípio masculino”, comportamento no qual

[...] encontram-se características ou aspectos como agressão, competitividade, pensamento e comportamento racionais, sabedoria, pragmatismo, objetividade, capacidade de proteção, heroísmo, orientação para um objetivo, coragem, capacidade de assumir riscos, pensamento linear, criatividade nos mais altos níveis e habilidade de planejar e organizar em grande escala, ou seja, pouca representação com os pequenos detalhes. (NICHOLSON, 1993, p. 23)

De acordo com Adriana Piscitelli (2009), homens e mulheres têm seus espaços de atuação limitados quando são estabelecidas atribuições de qualidades e traços de temperamento específicos de um e de outro. “Com frequência, esses traços são considerados como algo inato, com o qual se nasce, algo ‘natural’, decorrente das distinções corporais entre homens e mulheres, em especial daquelas associadas às suas diferentes capacidades reprodutivas” (PISCITELLI, 2009). Esse binarismo criou uma desigualdade na distribuição de entre ideias de feminilidade e masculinidade.

De acordo com Joan Scott (1995), enquanto forma primária de dar significado às relações de poder, o gênero é um campo do qual e por meio do qual o poder é articulado. Entendendo que o poder não se adquire, arrebatada ou compartilha, e que “lá onde há poder, há resistência, e no entanto (ou melhor, por isso mesmo) esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder” (FOUCAULT, 2015, p.104), o gênero se constitui enquanto poder não unificado, coerente e centralizado, mas “entendido como constelações dispersas de relações desiguais, discursivamente construídas em ‘campos de força’ sociais” (FOUCAULT, 2015, p.86). Desta forma, como dispositivo de sexualidade, o gênero “deve ser pensado a partir das técnicas de poder que lhe são contemporâneas” (FOUCAULT, 2015, p.163). Partindo dessa concepção,

O gênero não é o único campo, mas ele parece ter sido uma forma persistente e recorrente de possibilitar a significação do poder no ocidente, nas tradições judaico-cristãs e islâmicas. [...] os conceitos de poder, embora se baseiem no gênero, nem sempre se referem literalmente ao gênero em si mesmo. (SCOTT, 1995, p.88)

A autora entende que, considerados como conjunto objetivo de referências, os conceitos que envolvem o gênero estruturam a percepção e a organização concreta e simbólica da vida social, distribuindo o controle ou acesso a recursos materiais e simbólicos, sendo sempre relacionado a outros fatores externos a ele, como raça e classe social. Ela cita então o antropólogo francês Maurice Godelier, ao apresentar que

As diferenças entre os corpos, relacionadas ao sexo, são constantemente solicitadas a testemunhar as relações sociais e as realidades que não têm nada a ver com a sexualidade. Não somente testemunhar, mas testemunhar para, ou seja, legitimar. (GODELIER⁷¹ apud SCOTT, 1995, p.89)

Assim, parte-se do ponto de que a desigualdade existe e que também existe uma luta contra a submissão feminina (resistência), e a determinação do gênero por meio do sexo biológico. Entende-se então que, durante o século XX, a mulher ocidental teve acesso a novas posições subjetivas e o modelo idealizado de homem se alterou. Contribuíram para esses pequenos avanços os debates promovidos por dois campos de conhecimento: as teorias feministas, principalmente, e as teorias psicanalíticas, em suas aproximações e distanciamentos. Ambas contestaram, e ainda contestam, as noções de que a sexualidade é determinante para a criação do sujeito. Embasando-se nos estudos propostos por estas duas vertentes, a próxima seção deste capítulo questiona o que seria o gênero e a importância da subversão dos moldes que o definiram até então.

⁷¹ GODELIER, Maurice. **The Origins of Male Domination**. New Left Review, v.I, nº 127, maio/jun., 1981.

4.1 GÊNERO E SEXUALIDADE: INTRODUZINDO CONCEITOS ENTRE TEORIAS FEMINISTAS E PSICANALÍTICAS

Psicanálise e feminismo são discursos mais ou menos contemporâneos que “às vezes se cruzam, às vezes se distanciam, se confundem, se interpenetram, se separam, se chocam” (IANNINI; RODRIGUES, 2018, p.18). Gayle Rubin, responsável pela politização da noção de gênero e crítica do pensamento freudiano, na década de 1970, reconheceu que

[...] a psicanálise é uma grande e importante teoria da sexualidade humana precisamente porque toma o gênero não como um dado natural, mas como um processo de identificação. “A psicanálise é uma grande e importante teoria feminista *manquée*”, dirá a autora, evocando *manquée* [do francês mal-acabada, defeituosa, faltosa] [...]. (AMBRA, 2018, p.22)

De acordo com Pedro Ambra, “é fato que Freud partilhou dos preconceitos e das concepções sobre feminilidade de sua época, ainda que tenha o mérito de ter insistido na participação das mulheres na comunidade analítica” (AMBRA, 2018, p.20). Entretanto, como afirma Gilson Iannini,

Não obstante o aparente conservadorismo de sua vida doméstica, nem todo mundo se lembra de que nas campanhas de seu tempo relacionadas a assuntos sexuais, Freud era um liberal sem qualquer ambiguidade, tendo apoiado, há cerca de um século, causas políticas tais como a reforma da lei do divórcio, a legalização da homossexualidade e a descriminalização do aborto [...] indiretamente e quase sem querer, teria um papel inestimável na consolidação das lutas das mulheres. (IANNINI, 2018, p.23)

Segundo a historiadora da psicanálise, Elizabeth Roudinesco, Freud entendia que sua doutrina se distanciava das reivindicações feministas, e se via como um homem do passado, não tendo ele mesmo desfrutado da revolução sexual que impôs à sociedade ocidental. “De certa forma, o século 20 era mais freudiano que Freud” (ROUDINESCO⁷² apud IANNINI, 2018, p.23). Para Suely Aires (2018), existe um outro lado do “homem a frente de seu tempo”, na qual Freud teria dado voz às mulheres históricas apenas quando Anna O. – Bertha Pappenheim, feminista e pioneira no campo do Serviço Social, considerado por Freud o primeiro caso de tratamento da psicanálise – o mandou ficar em silêncio para que ela pudesse falar.

Sobre a indisposição entre as teorias feministas e psicanalíticas, Rodrigues afirma que muitas podem ser identificadas como “má vontade, equívocos de leitura e mesmo circunstâncias políticas desfavoráveis” (RODRIGUES, 2018, p.36), vindos principalmente da

⁷² ROUDINESCO, Elizabeth. Sigmund Freud na sua época e em nosso tempo. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

centralidade do falo, da inveja do pênis que, como uma insígnia de poder, presume a superioridade masculina. Segundo a autora, “para muitas feministas é impossível aceitar que a psicanálise esteja de fato operando com uma separação entre falo e pênis” (RODRIGUES, 2018, p.38-39). Assim, para Rodrigues (2018), existe uma série de fatores (como a pluralidade de pensamentos, escolas e autores) que impedem a estabilização da psicanálise e do feminismo em um conjunto único de postulados cientificamente aceitos. Contudo, a autora ressalta que na raiz de ambas está a prática, seja ela clínica ou política, que investiga as diferenças sexuais e debate subjetividades masculinas e femininas, a expressão de sujeitos e sujeitas singulares.

4.1.1 Feminismos e Femininos

Na década de 1930, a antropóloga Margaret Mead, ao pesquisar as formas pelas quais diferentes culturas lidavam com a diferença sexual, no intuito de problematizar uma noção de feminino e masculino fixa, constatou que a crença de que havia um comportamento inato ligado ao sexo não era universal, pois se assim o fossem, eles seriam iguais em qualquer lugar do mundo. Sua pesquisa mostrou o contrário ao constatar que

[...] toda cultura determina, de algum modo, os papéis dos homens e das mulheres, mas não o faz necessariamente em termos de contraste entre as personalidades atribuídas pelas normas sociais para os dois sexos, nem em termos de dominação e submissão. (PISCITELLI, 2009, p. 129)

Essa organização social em torno da relação entre os sexos começaria a ser abordada de forma mais específica a partir da criação do conceito de gênero, formulado e reformulado ao longo da história. Para Adriana Piscitelli, o termo foi

[...] elaborado por pensadoras feministas precisamente para desmontar esse duplo procedimento de naturalização mediante o qual as diferenças que se atribuem a homens e mulheres são consideradas inatas, derivadas de distinções naturais, e desigualdades entre uns e outros são atribuídas como resultado dessa diferença. (PISCITELLI, 2009, p.119)

O termo foi introduzido pelo psicanalista americano Robert Stoller, no Congresso Psicanalítico Internacional em Estolcomo, em 1963. Inicialmente, era usado para distinguir o que concernia à natureza (sexo) e à cultura (gênero). Desta forma, “o produto do trabalho da cultura sobre a biologia era uma pessoa marcada por gênero, um homem ou uma mulher” (PISCITELLI, 2009, p.124), o que mostrava que o genital não era determinante, mas sim os aprendizados culturais que, por sua vez, variavam de acordo com o momento histórico, o lugar e a classe social. Assim, o conceito possibilitava o entendimento de que pessoas podiam nascer com um genital e terem sua identidade de gênero no sexo oposto, existindo também a

possibilidade do intersexo – pessoas que desenvolvem “características reprodutivas ou sexuais que não parecem se encaixar nas definições típicas de masculino ou feminino. Isso inclui, por exemplo, o formato do sexo, a distribuição da gordura no corpo, e a disposição dos órgãos reprodutivos internos” (FÁBIO, 2018).

Mas as formulações de gênero só viriam a causar impacto social quando articuladas pelo pensamento feminista, na década de 1970, no trabalho da antropóloga Gayle Rubin, que entendia o gênero como um “conjunto de arranjos através dos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana” (PISCITELLI, 2009, p.137) e previa a objetivação sexual como processo primário de sujeição.

O movimento feminista da década de 1970 uniu as questões trazidas pelo gênero à preocupação com as situações de desigualdade vividas pelas mulheres para dar continuidade a uma luta social que vinha sendo travada antes mesmo do conceito ser criado, ainda no final do século XIX, início do século XX, principalmente na Europa e na América do Norte com a primeira onda do feminismo.

Nesta primeira onda, principalmente entre os anos 1920 e 1930, e especialmente no continente europeu e na América do Norte, as mulheres combateram as desigualdades em termos formais ou legais a partir do lema “direitos iguais à cidadania”. Reivindicavam o direito ao voto, posses e bens, acesso à educação, e a igualdade entre homens e mulheres.

Autores como Margareth Mead, a partir da perspectiva dos papéis culturais⁷³, ressaltavam o caráter de construção cultural da diferença sexual, ou seja, “a incorporação das normas sociais relativas ao papel feminino e masculino. Nessa perspectiva, as pessoas ‘desviantes’ teriam passado por algum erro no processo de socialização” (PISCITELLI, 2009, p. 130).

Neste contexto, em 1949, Simone de Beauvoir, pregando a eliminação da dominação masculina, publica o livro “O Segundo Sexo”. Para Beauvoir, era necessário mais que reformas nas leis para que a dominação masculina fosse destituída e a mulher tirada do seu lugar de inferioridade.

A autora afirmava que retirar as mulheres desse lugar só seria possível ao se combater o conjunto de elementos que impediam que elas fossem realmente autônomas: a educação que preparava as meninas para agradar aos homens, para o casamento e a maternidade; o caráter opressivo do casamento para as mulheres, uma vez que, em vez de ser realizado por verdadeiro amor, era uma obrigação para se obter proteção e um lugar na sociedade; o fato de a maternidade não ser livre, no sentido de que não

⁷³ “A ideia é que os indivíduos ocupam posições na sociedade, desempenhando papéis, de filho, de estudante, de avô. Como o enredo em uma peça de teatro, as normas e regras sociais determinam quais são os papéis possíveis e como devem ser desempenhados. As ‘atuações’ dependem do enredo e da atuação dos outros atores que interpretam papéis na peça. E, como as improvisações dos atores, as variações nas atuações individuais são limitadas, porque dependem das possibilidades abertas pelo enredo” (PISCITELLI, 2009, p.127).

existia um controle adequado da fertilidade que permitisse às mulheres escolherem se desejavam ou não ser mães; a vigência de um duplo padrão de moralidade sexual, isto é, de normas diferenciadas que permitiam muito maior liberdade sexual aos homens; e, finalmente, a falta de trabalhos e profissões dignas e bem remuneradas que dessem oportunidade às mulheres de ter real independência econômica. (PISCITELLI, 2009, p. 131)

Nesse livro, que continua sendo uma importante referência quanto aos estudos de gênero, consta um dos axiomas mais famosos do movimento feminista: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade, é o conjunto da civilização que elabora esse produto [...]” (BEAUVOIR, 1980, p.9). A partir de 1960, “O Segundo Sexo” é considerado então, o precursor da segunda onda do feminismo (PISCITELLI, 2009).

De acordo com Piscitelli (2009), a segunda onda apresenta que o que une as mulheres ultrapassa a diferença existente entre elas. A submissão é universal: a opressão está além de questões de classe e raça, toda mulher é atingida por algum tipo de subordinação ao homem, e isso é efeito da construção social. Mas, tudo o que é construído pode vir a ser modificado. Ao se alterar a maneira como as mulheres eram percebidas, também se alteraria o espaço social que elas ocupavam. Assim, essa fase do movimento feminista lutou por igualdade no exercício dos direitos, questionando as raízes culturais da desigualdade e a ausência do ponto de vista feminino na construção da história da humanidade. Cria-se um sujeito coletivo político: as mulheres (PISCITELLI, 2009) e também nasce o conceito de gênero. O movimento tornou a opressão uma questão política, e neste sentido, a política estava associada a qualquer relação de poder, independente da relação com a esfera pública (PISCITELLI, 2009).

Considerando que as mulheres eram oprimidas enquanto mulheres e que suas experiências eram prova de sua opressão, chegou-se à conclusão de que a opressão feminina devia ser mapeada no espaço em que as mulheres viviam, isto é, nas suas vidas cotidianas, no lar, nas relações amorosas, no âmbito da família. A famosa proposição “o pessoal é político” foi implementada para mapear um sistema de dominação atuante no nível da relação mais íntima de cada homem com cada mulher. (PISCITELLI, 2009, p.134)

Carole Pateman (1996) explica que as feministas trouxeram à tona o modo como as circunstâncias pessoais estavam estruturadas por fatores públicos, por leis sobre a violação e o aborto, pelo status de “esposa”, por políticas relativas ao cuidado das crianças, pela definição de subsídios próprios do estado de bem-estar e pela divisão sexual do trabalho no lar e fora dele (PATEMAN, 1996). E ao trazer essas novas questões para o âmbito público, o feminismo exigiu a criação de novas condutas, novas práticas, conceitos e novas dinâmicas (COSTA, 2005).

Neste contexto, as pesquisadoras feministas consideraram a mulher em relação à totalidade da cultura e da sociedade, não como algo separado. E além de entender o sexo como biológico e o gênero como construção social, observou-se que sistemas de significado que produziam noções de diferenças entre homens e mulheres oprimiam também quem não se inseria em “arranjos heterossexuais”, marginalizando quem estava fora da heteronormatividade imposta socialmente.

Ainda na década de 1970, com o início do reconhecimento da crise ambiental pós revolução industrial, o movimento feminista também se envolveu com questões ecológicas, dando origem ao ecofeminismo. Daniela Rosendo (2012), filósofa ecofeminista animalista brasileira e autora pioneira do tema no país, recorre a Karen J. Warren para explicar que

[...] o feminismo ecológico iniciou como movimento político na década de 1970, quando a feminista francesa Françoise d'Eaubonne cunhou o termo *ecological feminism*, em 1974, para chamar a atenção do potencial das mulheres na promoção de uma revolução ecológica. (WARREN⁷⁴ apud ROSENDO, 2012, p.25-26)

De acordo com Warren, “o feminismo ecológico é a posição segundo a qual existem importantes conexões – histórica, experimental, simbólica, teórica – entre a dominação das mulheres e a dominação da natureza” (WARREN⁸⁶ apud ROSENDO, 2012, p.26), cujo conceito compreende animais não-humanos, plantas e ecossistemas. Assim, a opressão das mulheres estaria interconectada a outros fatores como, em primeiro lugar, a destruição ambiental que assola o terceiro mundo, onde frequentemente as mulheres sofrem mais riscos que os homens.

Em segundo lugar, os papéis de gênero femininos se justapõem (*overlap*) com a questão ambiental de uma forma que os papéis masculinos não o fazem. Em terceiro, algumas ideologias ocidentais sobre a concepção e dominação da natureza têm um viés de gênero masculino. A partir dessas três afirmações, Warren relata as interconexões entre mulheres e natureza que ela identifica na literatura ecofeminista, que demonstram a ligação entre a discriminação em face de ambas, para, em seguida, justificar a posição ecofeminista, que visa abolir tal discriminação. (ROSENDO, 2012, p.26-27).

Desta forma, o ecofeminismo, levando em consideração a perspectiva feminista e as teorias ambientais, objetiva “conjuguar ambas e superar o sistema de opressão caracterizado pela relação de subordinação às quais as mulheres e a natureza são submetidas pelos homens” (ROSENDO, 2012, p.21). Enquanto o feminismo visava abolir o machismo, o ecofeminismo

⁷⁴ WARREN, Karen. **Ecofeminist Philosophy: A Western Perspective on What It Is and Why It Matters**. Rowman & Littlefield Publishers, 2000, p. 21.

preocupava-se com a abolição de todas as formas de discriminação: machismo, heterossexismo, racismo, do especismo⁷⁵, entre outros.

Mas na década de 1980, o movimento feminista ainda estava começando a se contestar enquanto unidade que possui uma única identidade, “deixando de pensar a mulher como uma categoria universal para pensa-la no singular” (RODRIGUES, 2018, p.36) – ponto também defendido pela psicanálise, nos postulados de Lacan. Isso ocorre a partir do pensamento de que “a insistência sobre a coerência e unidade da categoria mulheres rejeitou efetivamente a multiplicidade das interseções sociais, culturais e políticas em que é construído o espectro concreto das ‘mulheres’” (BUTLER, 2003, p.35).

O termo mulher passou a ser considerado como “uma prática discursiva contínua, aberto a intervenções e re-significações (BUTLER, 2003, p.59), recusando um “liberalismo que pressupõe que os diversos agentes do discurso ocupam posições de poder iguais e falam apoiados nas mesmas pressuposições sobre o que constitui o ‘acordo’ e ‘unidade’” (BUTLER, 2003, p.36). A unidade não era desejada, a incompletude da categoria sim, pois, segundo Butler, permitia que houvesse um espaço para a contestação de significados, livre de qualquer força coercitiva. As feministas negras dos Estados Unidos e do Terceiro Mundo, por exemplo, bem como ainda ocorre até os dias atuais, estavam em uma posição social e política diferente em relação às outras mulheres, e por isso também tinham diferentes reivindicações. Defendiam que seus interesses haviam sido apagados na busca da identidade do feminismo, que favorecia as mulheres brancas e de classe média,

[...] consideraram que no sistema sexo/gênero o foco singular no gênero fazia com que essa categoria obscurecesse ou subordinasse todas as outras. Sublinhando as diferenças entre mulheres, elas exigiram que gênero fosse pensado como parte de sistemas de diferenças, de acordo com os quais as distinções entre feminilidade e masculinidade se entrelaçam com distinções raciais, de nacionalidade, sexualidade, classe social, idade. (PISCITELLI, 2009, p.141)

Desta forma, passa a se considerar que o poder opera através de estruturas de dominação múltiplas e fluidas, que se intersectam, posicionando as mulheres em lugares diferentes e em momentos históricos particulares. Os sistemas de dominação não teriam efeitos idênticos. Assim, como apresenta Joan Scott (1995), raça, classe e gênero passam a ser consideradas como três novas perspectivas de desigualdade de poder.

Potiguara Mendes da Silveira Jr. e Camille Balestieri (2017) ressaltam que, no Brasil, mesmo com o afrouxamento da perseguição política e da censura nos anos 1980, e o

⁷⁵ Atribuição de valores ou direitos diferentes a seres dependendo da sua afiliação a determinada espécie. O termo é usado para se referir à discriminação que envolve atribuir a animais sencientes (com capacidade de sentir sensações e sentimentos de forma consciente) diferentes valores e direitos baseados na sua espécie.

processo de redemocratização, as diferenças entre as mulheres militantes, unidas até então pelo fim da ditadura, passou a ser evidenciada. Mulheres que voltavam do exílio passavam a lidar com as “mulheres de classes populares (não brancas, pobres, periféricas, das zonas rurais). Seu feminismo de matriz europeia e americana parece não se mostrar universal a ponto de abranger a realidade destas mulheres” (SILVEIRA JR.; BALESTIERI, 2017, p.3).

De que mulheres estamos falando? Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras, como vendedoras, quituteiras, prostitutas...Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas para trabalhar! (CARNEIRO⁷⁶ apud SILVEIRA JR.; BALESTIERI, 2017, p.3)

Nesta fase do movimento passa-se a questionar também a desconsideração do significado e o contexto de algumas práticas culturais, em especial no Oriente, classificadas como opressoras, deslegitimando ações de mulheres. Um exemplo é *hijab*, muitas vezes usado sem obrigatoriedade ou como forma expressão revolucionária e não de maneira impositiva como o movimento feminista, por vezes, costumava pressupor.

Assim, a terceira onda do feminismo – vigente até a atualidade – passa a incluir um grupo diversificado de mulheres com um conjunto de identidades variadas, com o objetivo de promover mudanças nos estereótipos, nos retratos da mídia, na linguagem para definir as mulheres em uma interpretação pós-estruturalista do gênero e da sexualidade. Emerge então a “terceira mulher”.

A primeira mulher era diabolizada e desprezada; a segunda mulher, adulada, idealizada, instalada num trono. Mas em todos os casos a mulher era subordinada ao homem, pensada por ele, definida em relação a ele: não era nada além do que o homem queria que fosse. Essa lógica de dependência diante dos homens já não é mais o que rege mais profundamente a condição feminina nas democracias ocidentais. Desvitalização do ideal da mulher do lar, legitimidade dos estudos e do trabalho femininos, direito de voto, “descasamento”, liberdade sexual, controle da procriação: manifestações do acesso das mulheres à inteira disposição de si em todas as esferas da existência, dispositivos que constroem o modelo da “terceira mulher”. (LIPOVETSKY, 2000, p. 236)

A partir da terceira onda, o movimento feminista também passou a efetivamente acolher outras minorias, pois “a distinção entre masculino e feminino não esgota os sentidos do gênero” (PISCITELLI, 2009, p.143). Nesta “nova política”, reivindica-se também os direitos dos intersexos, transexuais e travestis, pois “a regulação binária da sexualidade suprime a multiplicidade subversiva de uma sexualidade que rompe as hegemonias heterossexual,

⁷⁶ CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o feminismo:** a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: Ashoka Empreendimentos Sociais; Takano Cidadania (Org.). Racismos Contemporâneos. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003. p. 49-58.

reprodutiva e médico-jurídica” (BUTLER, 2003, p. 41). Butler vai demonstrar que essas pessoas, que questionam a coerência entre sexo, gênero e desejo, costumam ser socialmente consideradas abjetos, não humanos, por não se enquadrarem em classificações lineares como homem e mulher.

Vê-se assim, que o feminismo bem cedo ergarça muitas de suas ideias e preocupações, e passa a abranger temas e questões que incluem demandas – pós-colonialistas, descolonialistas, interseccionais (CRENSHAW, 2002⁷⁷), intersexuais, pós-pornográficas, lesbianas, antirracistas, *queer*, autoetnografias, ciborguianas... – não (diretamente) contempladas de início, algumas delas incômodas para certos parâmetros dos movimentos influentes até os anos 1980. (SILVEIRA JR.; BALESTIERI, 2017, p.4)

Para Rodrigues (2016), em um primeiro momento, pensar o feminismo além do sujeito mulher parecia ameaçador, mas depois se percebeu que era possível tornar o movimento não restritivo à essa categoria, permitindo uma renovação, uma abertura a novas questões que, na década de 1980, foram deslocadas pelos estudos de Judith Butler, que se concretizaram com a publicação do livro “Problemas de Gênero”, em 1990. O movimento feminista passou a discutir uma outra oposição que não apenas a homem x mulher, mas a heterossexualidade (privilegiada enquanto heteronormativa) e a homossexualidade, pressupondo a existência de um modelo adequado de feminilidade e masculinidade. Nas palavras de Rodrigues (2016), passou-se a entender que “qualquer x pode tornar-se qualquer y. Não há mais nenhuma relação biológica que obrigue que o corpo de uma fêmea se torne mulher e um macho se torne homem”.

Como ressalta Butler, as relações não ocorrem apenas entre os gêneros “inteligíveis”, “que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo” (BUTLER, 2003, p.38), pois a identidade de gênero é mais complexa e diversa. E vão ser as identidades “desviantes” que vão colocar em voga a matriz hegemônica de inteligibilidade do gênero, apresentando matrizes rivais e subversivas.

A noção de que pode haver uma “verdade” do sexo, como Foucault a denomina ironicamente, é produzida precisamente pelas práticas reguladoras que geram identidades coerentes por via de uma matriz de normas de gênero coerentes. A heterossexualização do desejo requer e institui a produção de oposições discriminadas e assimétricas entre o “feminino” e o “masculino”, em que estes são compreendidos como atributos expressivos de “macho” e “fêmea”. A matriz cultural por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de “identidade” não possam “existir” – isto é, aquelas em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não “decorrem” nem do “sexo” nem do “gênero” [...] Ora, do ponto de vista deste campo, certos tipos de “identidade de gênero” parecem ser meras falhas do desenvolvimento ou impossibilidades lógicas, precisamente por não se conformarem às normas de inteligibilidade cultural. (BUTLER, 2003, p.38-39)

⁷⁷ CRENSHAW, Kimberle. A Interseccionalidade na Discriminação de Raça e Gênero. **Revista Estudos Feministas**, nº1, 2002, p. 7-16. Disponível em: <<http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/09/Kimberle-Crenshaw.pdf>>. Acesso em: 23 nov. 2018.

Um exemplo de como o uso subversivo do gênero pode contestar as categorias heteronormativas está presente no filme *Female Trouble* (Estados Unidos, 1974, John Waters) – que inspirou o título do livro de Judith Butler, *Gender Trouble* –, que traz como protagonista a *drag queen* Divine, que em seu cotidiano sofre com problemas socialmente atribuídos às mulheres, “femininos”, mesmo que seu sexo, biológico, seja “masculino”.

Figura 26 - Divine, a drag queen protagonista de *Female Trouble*.



Fonte: Female Trouble. Disponível em: <<https://www.provincetownfilm.org/festival/films/female-trouble/>>. Acesso em: 17 nov.2018.

A autora entende que exemplos como o de Divine perturbam a ordem que atua sobre os corpos sexuais, pois eles

[...] não concordam com as categorias que naturalizam e estabilizam esse campo dos corpos para nós nos termos das convenções culturais vigentes. Conseqüentemente, é o estranho, o incoerente, o que está “fora” da lei, que nos dá uma maneira de compreender o mundo inquestionado da categorização sexual como um mundo construído, e que certamente poderia ser construído diferentemente (BUTLER, 2003, p. 160-161).

Butler defende que, embora o sexo seja majoritariamente definido como binário, o gênero não tem que se limitar a apenas duas possibilidades de existência. O gênero não reflete o sexo e não é restrito por ele. Assim, a construção “homem” não se aplica exclusivamente a corpos masculinos. O mesmo ocorre com o a “mulher” e o corpo feminino. Butler amplia ainda mais a discussão, propondo que o biológico, bem como o sexo, é construído culturalmente. Vagina e pênis são significados a partir da mesma linguagem que define feminino e masculino. Então, sexo e gênero são igualmente construções, pois o significado do anatômico foi tão

culturalmente construído quando a performatividade do corpo: “Se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio construto chamado ‘sexo’ seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero” (BUTLER, 2003, p. 25). A distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma e por consequência, o gênero não existe, e por isso não faz sentido entendê-lo como uma interpretação cultural do sexo, já que ele próprio designa também o sexo.

Baseando-se nestes conceitos, é possível afirmar que, segundo a autora, o sexo (e também o gênero), não é pré-discursivo, mas, tende-se a entendê-lo como tal, pois já se nasce com ele.

Os limites da análise discursiva do gênero pressupõem e definem por antecipação as possibilidades das configurações imagináveis e realizáveis do gênero na cultura. Isso não quer dizer que toda e qualquer possibilidade de gênero seja facultada, mas que as fronteiras analíticas sugerem os limites de uma experiência discursivamente condicionada. Tais limites se estabelecem sempre nos termos de um discurso cultural hegemônico, baseado em estruturas binárias que se apresentam como a linguagem da racionalidade universal. Assim, a coerção é introduzida naquilo que a linguagem constitui como o domínio imaginável do gênero. (BUTLER, 2003, p.28)

A autora defende que, sendo construída culturalmente pelas relações de poder, é impossível e impraticável que se fale de uma sexualidade normativa anterior, exterior ou além do poder. Butler ressalta que, entender o gênero como uma construção não subentende que este seja considerado artificial ou uma ilusão, contrapondo real e autêntico. Sugere, ao invés, que algumas “configurações culturais do gênero assumem o lugar do ‘real’ e consolidam e incrementam sua hegemonia por meio de uma autonaturalização apta e bem sucedida” (BUTLER, 2003, p.58).

Nesta concepção, o gênero ainda pode ser compreendido como algo que tem significado atribuído apenas em relação a outro significado oposto, sendo, como afirmam teóricas feministas, um conjunto de relações, e não um atributo individual. Existe ainda quem argumente, bem como fez Simone de Beauvoir, que a delimitação do gênero acontece apenas com o feminino, considerando que “a pessoa universal e o gênero masculino se fundem em um só gênero, definindo com isso, as mulheres nos termos do sexo deles e enaltecendo os homens como portadores de uma personalidade universal que transcende o corpo” (BUTLER, 2003, p.28).

Segundo o pensamento de Butler, o gênero é marcado pela performatividade, o que sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade (BUTLER, 2003, p.194). Isso significa que

[...] a ação do gênero requer uma *performance repetida*. Essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já

estabelecidos socialmente; e também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação [...] O gênero não deve ser construído como uma identidade estável ou um *locus* de ação do qual decorrem vários atos; em vez disso, o gênero é uma identidade tenuamente construída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma *repetição estilizada de atos*. (BUTLER, 2003, p.200)

Dito isto, a autora defende que o efeito do gênero se produz pela estilização do corpo (gestos, movimentos, estilos corporais) que criam a ilusão de um eu permanentemente marcado pelo gênero. Tal concepção tira o gênero da categoria identitária e o concebe como uma temporalidade social constituída.

Se os atributos e atos do gênero, as várias maneiras como o corpo mostra ou produz sua significação cultural, são *performativos*, então não há identidade preexistente pela qual um ato ou atributo possa ser medido; não haveria atos de gênero verdadeiros ou falsos, reais ou distorcidos, e a postulação de uma identidade de gênero verdadeira se revelaria uma ficção reguladora. O fato de a realidade do gênero ser criada mediante *performances* sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são construídas, como parte da estratégia que oculta o caráter *performativo* do gênero e as possibilidades *performativas* de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória. (BUTLER, 2003, p.201)

Sobre a atual crise que se instaura no Ocidente a respeito do gênero e do sexo, como um movimento que vai de encontro com o avanço dos debates e direitos daqueles que são contemplados pelo guarda-chuva conceitual do movimento feminista, em todos os seus feminismos, Judith Butler afirma: “o que vemos agora, nesse conservadorismo sexual contemporâneo, ou o que podemos entender como política sexual reacionária, é um esforço para nos levar de volta a um mundo que nunca mais voltará” (BUTLER, 2017).

Outra autora que, assim como Butler, abalou a concepção da dualidade entre sexo e gênero no início da terceira onda do feminismo foi a historiadora estadunidense Joan Scott, com a escrita do artigo “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”, publicado originalmente em 1986. Assumidamente pós-estruturalista, Scott retoma o método de desconstrução de Jacques Derrida e busca, de fato, desconstruir vícios do pensamento ocidental, como a oposição tida como universal e atemporal entre homem e mulher. Scott, influenciada também por Foucault, entende o gênero como um saber sobre as diferenças sexuais. E, sendo o saber inseparável das relações de poder, o gênero teria uma dimensão eminentemente política.

Assim, Scott (1995) considera que o gênero não é uma mera decorrência dos corpos, mas parte das suas diferenças percebidas e hierarquizadas. Embora a teórica reafirme a dualidade do sexo, o que a interessa são os significados culturais construídos por essa diferença. A própria separação entre natureza e cultura já seria um produto cultural. Desta forma, não se pode compreender o corpo fora da cultura, pois nenhuma experiência corporal existe fora dos

processos sociais e históricos de construção de significados. O corpo deixa de ser uma constante e passa a ser enxergado como uma variável. Assim,

[...] homem e mulher são categorias vazias e transbordantes. Vazias, porque não têm nenhum significado último, transcendente. Transbordantes porque mesmo quando parecem estar fixadas, ainda contém dentro delas definições alternativas, negadas ou suprimidas. (SCOTT, 1995, p.93)

Scott (1995) postula ainda que o gênero implica quatro elementos inter-relacionados, sendo eles: (1) símbolos culturalmente disponíveis que evocam representações simbólicas (e com frequência contraditórias, como Eva e Maria na tradição cristã ocidental), a partir dos quais se questiona: que representações simbólicas são invocadas, como e em qual contexto?; (2) conceitos normativos que expressam a interpretação dos significados dos símbolos, que tentam limitar e conter suas possibilidades metafóricas (presente nas doutrinas religiosas, educativas, científicas, políticas ou jurídicas), e afirmam de maneira categórica e inequívoca a oposição entre homens e mulheres. São dependentes da rejeição ou da repressão de possibilidades alternativas e aparentam ser produtos de um consenso, e não de um conflito; (3) concepção política, institucional e de organização social (parentesco, mercado de trabalho, educação e sistema político); e (4) a identidade subjetiva, baseada na concepção de que, negando postulados da psicanálise, a identidade de gênero não está baseada única e universalmente no medo da castração, carecendo de investigação histórica. Os historiadores precisam examinar as formas pelas quais as identidades generificadas são substantivamente construídas e relacionar seus achados com toda uma série de atividades de organizações e representações sociais historicamente específicas.

Nenhum desses elementos pode operar sem os outros, entretanto, eles não operam simultaneamente. Scott questiona-se então: “se as significações de gênero e de poder se constroem reciprocamente, como as coisas mudam?” (SCOTT, 1995, p.92). De acordo com a historiadora a mudança pode vir de muitos lugares: revoltas políticas de massa, crises demográficas (que revisam o casamento heterossexual), padrões cambiantes de emprego e a emergência de novos tipos de símbolos culturais (foco da pesquisa aqui proposta).

São os processos políticos que vão determinar qual resultado prevalecerá – político no sentido de que atores diferentes e significados diferentes lutam entre si para assegurar o controle. A natureza desse processo, dos atores e de suas ações, só pode ser determinada de forma específica, no contexto do tempo e do espaço. (SCOTT, 1995, p.93).

Assim, entre Butler, Scott, Beauvoir, Piscitelli e outras teóricas do feminismo parece prevalecer a concepção de que as categorias de gênero são insuficientes quando se fala de sexualidade. Também parece comum a noção do gênero como uma categoria fundamental

por meio da qual se atribui sentido a tudo, sendo ainda uma maneira de organizar as relações sociais e estrutura de identidade pessoal (HARDING, 1986). Qual seria então a contribuição da psicanálise para a sua conceituação?

4.1.2 Entre as formações e o revirão: a Nova Psicanálise Brasileira

Certos acontecimentos do final do século 19 caracterizaram o surgimento de uma nova consciência e uma nova sensibilidade. As distinções e classificações organizadoras dos modos de conhecimento perderam muitas de suas certezas tradicionais ao instalar-se uma postura modernista nas ciências, no pensamento, nas artes e na cultura com a difícil tarefa de “exigir a reconciliação de duas formas distintas de reconciliar as contradições, formas que, em si mesmas, também são contrárias” (BRADBURY, M.; McFARLANE, J., 1976, p. 68).

Foi em meio a esta tensão duplicada que a obra freudiana veio reforçar a ideia de *indivíduo*, daquele que se via com possibilidades de assumir sua singularidade quanto à reivindicação de seus desejos, mas que, simultaneamente, percebia-se pensado e incontinentemente movido por estes mesmos desejos (SILVEIRA JR; ALONSO; 2018, p. 4).

Eli Zaretsky, historiador ligado aos estudos culturais e sociais, diz que, ao tratar da ideia de um “inconsciente pessoal”, a psicanálise foi a “primeira grande teoria e prática da ‘vida pessoal’” (ZARETSKY⁷⁸ apud SILVEIRA JR.; ALONSO, 2018, p. 4), tendo em mente a separação entre a psique individual e a cultura. Entretanto, a disjunção indivíduo/social promovida por Freud estava a serviço de outra disjunção, aquela entre sexo e sexualidade.

A não separação dos dois era a matriz de inúmeras outras disjunções arraigadas, coercitivas e excludentes quanto aos formatos das práticas pessoais e sociais (família nuclear: papai/mamãe/bebê; normalidade sexual heterocentrada; sexo = reprodução...). A partir de então, em termos mais amplos, torna-se possível entender que *Sexo* é anatômico, e *Sexualidade* é psíquica, a ser considerada caso a caso (SILVEIRA JR.; ALONSO, 2018, p. 5).

Já estava claro para os autores da época que a biologia trata de espermatozoides, óvulos, características sexuais secundárias..., e que nenhuma determinação daí advinda daria conta do que caracteriza a sexualidade de cada um.

Quanto à psicologia, fazer distinção baseando-se no comportamento, por exemplo, ativo e passivo, seria ceder às convenções, e Freud nos adverte, nesse ponto, para ‘não subestimar a influência dos costumes sociais que compelem as mulheres a uma situação passiva’ (LUTTERBACH, 2018, p. 26).

⁷⁸ ZARETSKY, Eli. **Secrets of the soul: a social and cultural history of psychoanalysis**. Nova York: Vintage, 2004. Tradução brasileira: Segredos da alma: uma história sociocultural da psicanálise. São Paulo: Cultrix, 2006. Trad.: Marta Rosas.

Assim, para a psicanálise de Freud, homem e mulher não correspondem a macho e fêmea, a sexualidade está dissociada da reprodução. “No plano da teoria freudiana da pulsão, não há relação articulável no plano sexual, o objeto não está determinado biologicamente” (LUTTERBACH, 2018, p.27). Aires (2018, p.32) afirma que “desde o encontro de Freud com as históricas, o corpo feminino não pode mais ser pensado como materialidade biológica”, justamente por se construir de forma articulada ao inconsciente e à cultura.

Nesse sentido, ainda que os corpos estejam designados a partir dos referentes biológicos – ou seja, que uma criança ganhe seu nome a partir da aparência de seu órgão sexual, por exemplo, e seja denominado como menino ou como menina –, há uma permeabilidade dos corpos à nomeação que permitirá modos de subjetivação que podem vir a confirmar ou desviar-se do que foi inicialmente afirmado [...] Um corpo se faz feminino. Torna-se necessário, portanto, considerar, de um lado, as experiências fantasmáticas da sexuação, aquilo que faz com que nos pensemos como homem ou mulher, ou não binário; e, de outro, o impacto sobre o aparelho psíquico – em linguajar freudiano – do que é vivido como sensação corporal. O prazer continua sendo, na teorização psicanalítica, um ponto fundamental para constituir experiências subjetivas. Mas, se faz necessário também considerar como este corpo se relaciona com o regime de normas sociais ao qual está referido e, por vezes, submetido. (AIRES, 2018, p.32)

A partir destes conceitos, os corpos femininos e masculinos só podem ser pensados de forma relacional à cultura, à linguagem e às normas sociais. Questiona-se então a própria conceituação do corpo e o que faz dele feminino ou masculino, além de como estas definições se estabeleceram enquanto norma. Entende-se que

O corpo é produto de uma construção cultural, social e histórica sobre o qual são conferidas diferentes marcas em diferentes tempos, espaços, conjunturas econômicas, grupos sociais, étnicos etc. Ou seja, não é algo dado a priori, nem mesmo é universal: é provisório, mutável e mutante, suscetível a inúmeras intervenções consoante o desenvolvimento científico e tecnológico de cada cultura, bem como suas leis, seus códigos morais e sua linguagem, visto que ele é construído também a partir daquilo que dele se diz. (...) Educa-se o corpo na escola e fora dela: na religião, na mídia, na medicina, nas normas jurídicas, enfim, em todos os espaços de socialização nos quais circulamos cotidianamente. (GOELLNER⁷⁹ apud COLLING, 2015, p. 181)

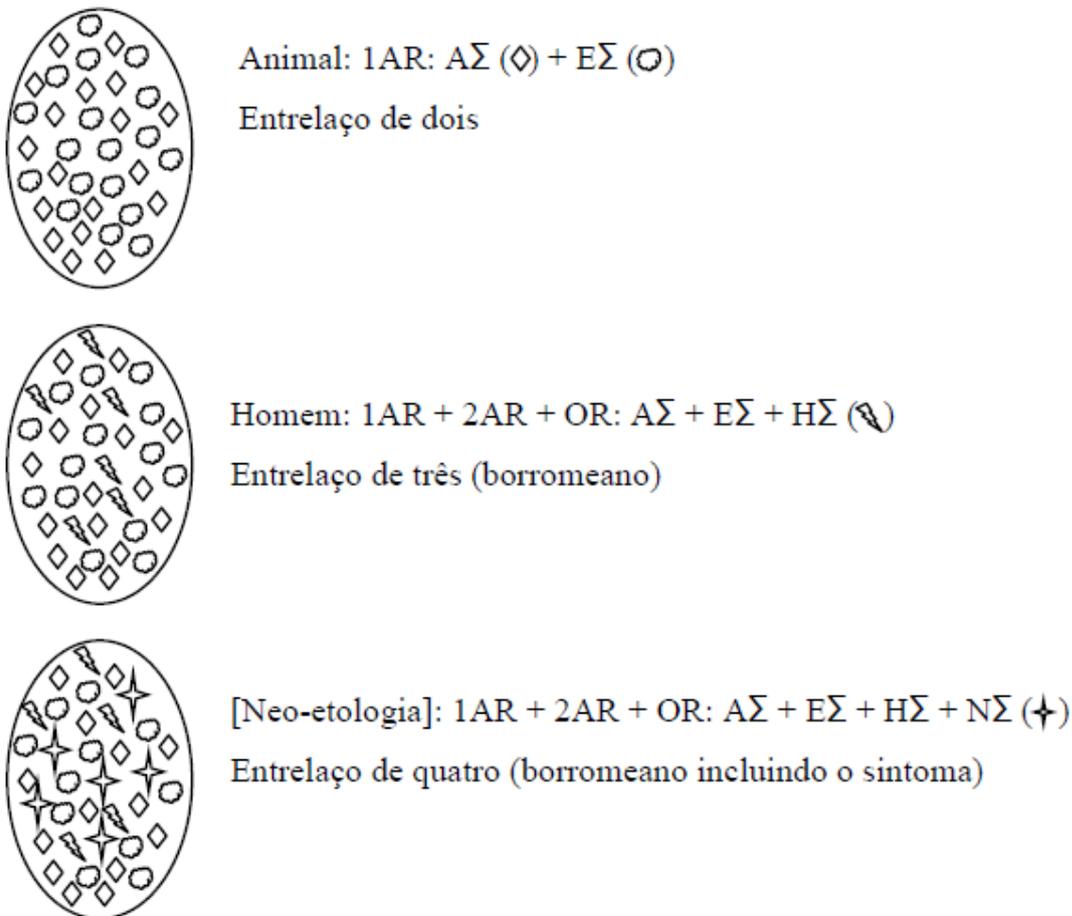
Aires conclui que os corpos femininos (e aqui acrescentam-se também os masculinos) podem ser cis ou trans, tensionando “o que é percebido como interno e subjetivo e o que é externo e publicamente indicado ou observado, em que a normatização incide de forma mais clara” (AIRES, 2018, p.32). Diante disso, segundo Lutterbach, “Freud se interroga como uma criança, que para ele tem sempre uma disposição bissexual, pode se ‘tornar’ uma mulher (quando se torna)” (LUTTERBACH, 2018, p.26). Partindo de tais postulados, “a psicanálise, em especial em sua clínica, pode se configurar como uma forma política de reconhecimento da

⁷⁹ GOELLNER, Silvana Vilodre. Corpo. In: **Dicionário Crítico de Gênero**. Dourados: UFGD, 2015, p.135.

diversidade, tanto no que se refere ao feminino, em suas diferentes nomeações, quanto aos sujeitos, tomados aí em sua condição desejante e pulsional” (AIRES, 2018, p.32).

Quanto ao que interessa aos propósitos desta dissertação, a Teoria da Formações é explicada por Magno mediante a seguinte representação visual:

Figura 27 - Teoria das Formações.



Fonte: MAGNO, 2015, p. 3.

O primeiro desenho, de acordo com o autor, é referente à constituição animal, composta apenas de Primário (1AR): Autossoma (AΣ) e Etossoma (EΣ). “O Autossoma é como se fosse um código de produção da constituição física do bicho. O Etossoma, misturado ao Autossoma, é o modo de o animal se comportar segundo sua espécie” (MAGNO, 2015, p.3). No segundo desenho está a constituição humana, espécie de IdioFormações (Pessoas), que se diferencia do animal pela emergência de uma nova formação somada ao Autossoma e Etossoma, o Heterossoma (HΣ). Para Magno, o surgimento do Heterossoma ocorreu pois

[...] algo no Primário se complexificou de tal modo que houve um *salto emergencial* que fez surgir outra formação (...) a qual é o Princípio de Catoptria e o Revirão⁸⁰, ou Originário, que esta espécie incluiu. E, uma vez que isto acontece, começa a se propiciar o Secundário (2AR). Este emerge por causa do Originário (OR). Ou seja, somaticamente, surgiu – como (e no) Primário, não se esqueçam – uma formação nova que subverteu radicalmente a função etossomática. (MAGNO, 2015, p. 4)

No terceiro desenho, Magno apresenta o que chama de maranhas do Autossoma, do Etossoma, do Heterossoma. O funcionamento destes três dá origem a uma *Neo-etologia* (NΣ), relacionada à cultura, aos sintomas. Assim, a existência humana é governada por essas quatro “maranhas”. Magno considera que as constituições das pessoas são sintomáticas, são lesões no Primário, estão gravadas. “Há que inventar expedientes de desgravar, o que é muito difícil, ou fazer outras gravações para competir com a gravação anterior do sintoma, o qual é gravação física” (MAGNO, 2015, p. 6).

A partir destas formações, existem três tipos de registros para o que há, cada qual com um tipo específico de vínculo, de modo de comunicação. De acordo com Silveira Jr. e Alonso (2018), no primeiro registro, denominado Primário, os vínculos são duros (*hard*), pois são biológicos, cosmológicos, chamados de “naturais”. Trata-se do que é dado, espontâneo, automático. Já o segundo, o Secundário, “transpõe a dureza para um ambiente de elaborações de pensamento, de linguagem, de transcrições em suportes flexíveis (*soft*)” (SILVEIRA JR.; ALONSO, 2018, p.15), que se prestam a encadeamentos projetáveis, intercambiáveis, simuláveis, virtuais e transcritíveis, resultantes da ideia de algo interveniente no vínculo Primário.

E justo isso interveniente no registro Primário e que, nele, produziu o registro *Secundário*, é pensado por conta do que Freud concebeu como funcionamento do Inconsciente: um terceiro registro, o *Originário*, cuja característica é a neutralidade quanto às configurações e transações das formações, por melhores que aparentem ser. Um registro *indiferenciante* – não aderido a qualquer diferença –, que, este sim, caracterizaria a espécie. Espécie não dos humanos, mas das *pessoas*, dos indiferenciantes. (SILVEIRA JR.; ALONSO, 2018, p. 15)

As formações encontradas nos vínculos Primário e Secundário são relativas e reativas a qualquer tentativa de transformação em algo diferente delas mesmas. Elas são produzidas no âmbito das oposições presentes nas rotinas do mundo (macho/fêmea, noite/dia,

⁸⁰ “Conceito formulado pelo psicanalista MD Magno em 1986, é um modelo do funcionamento geral da mente ou psiquismo, compatível teórica e praticamente com o Inconsciente descrito por Freud, compreendido como reversível, sem negação, sem temporalidade e sem marcação de diferença. Segundo o autor, uma das coisas que mais intrigou o pensamento humano em todos os tempos, seja ele ocidental ou oriental, é o fato de ao que quer que seja colocado para nossa mente, o contrário também ser pensável ou exigível. Em última instância, o que se passa como possibilidade para nossas mentes é um vale-tudo radical. E, a essa competência da mente e suas possibilidades, a Nova Psicanálise chama de *Revirão*”. Disponível em: <<https://educalingo.com/pt/dic-pt/revirao>>. Acesso em: 18 nov. 2018.

ocidente/oriente, politeísmo/monoteísmo, público/privado...), e desta forma, são dependentes das formações primárias (naturais, somáticas, etológicas) ou secundárias (culturais, simbólicas, linguageiras). Entretanto, o vínculo do terceiro registro é não relativo, por isso denominado vínculo absoluto. “Nele, para aquém e além da oscilação entre formações opostas, o que ocorre é a *suspensão* das oposições, das polarizações” (SILVEIRA JR.; ALONSO, 2018, p. 15), o que permite a indiferenciação característica da espécie das pessoas em relação a outros seres vivos. “Assim, diferentemente de Lacan, para quem tudo se passaria no simbólico, os três registros vinculares são inelimináveis e constituintes da espécie, ainda que o que a especifique mesmo seja o vínculo absoluto” (SILVEIRA JR.; ALONSO, 2018, p. 15-16). Se todas as formações se comovem umas pelas outras em ressonância, apenas as formações denominadas “pessoas” portam a possibilidade de transformar, de transpor, sua situação primária, aquela que é dada, chamada de natural. Essa possibilidade “implica a constante subversão de seus atributos biológicos e comportamentais pelo revirão” (SILVEIRA JR.; BALESTIERI, 2017, p. 12).

Assim, segundo Silveira Jr. e Alonso (2018), o vínculo absoluto possibilita questionar as configurações dos poderes e imposições dos vínculos relativos.

A pragmática resultante é a de avaliar, caso a caso, a conveniência maior ou menor de tal configuração em tal momento – sem necessidade de apego (fundamentalista) a esta ou aquela formação. Trata-se, o tempo todo, de tomar as situações (sociais, mentais, políticas, econômicas) como derivadas de meras *apostas* quanto a funcionamentos mais eficazes em tal ou qual caso, e não de alguma *crença* que se suponha superior por si mesma. Se a indiferenciação implica necessariamente a suspensão (ainda que momentânea) das oposições, é do recurso a esta suspensão que é possível uma consideração mais abrangente do que está em jogo nas transações das sociedades e na comunicação. (SILVEIRA JR.; ALONSO, 2018, p. 16)

Para Magno (2017), gênero é pensamento velho, pois a sexualidade de cada um é sem gênero quando não é imposta por comportamentos delimitados secundariamente. Ao ser questionado a respeito da performatividade de gênero, defendida por Judith Butler, e a diferença de tal conceito em relação à concepção da Nova Psicanálise, ele aponta que as fronteiras é que se distinguem. Na Nova Psicanálise elas não existem.

O autor defende que a sexualidade será sempre heterossexual. Isto, não no sentido de limitar as relações ao modelo heteronormativo, homem e mulher, mas no sentido de que, ao relacionar-se com o outro, imediatamente está se relacionando com uma sexualidade diferente da sua, com um gênero diferente do seu, pois a sexualidade é única e individual. Não existe, então, a possibilidade de uma relação homossexual, entre iguais, porque as pessoas são todas diferentes em sua sexualidade. Desta forma, Magno vê problema no conceito de igualdade de gênero defendido por Judith Butler, pois não existe o igual, apenas o diferente. Baseando-se nessa concepção, ele propõe o conceito de Diferocracia, que prevê direitos iguais para os

diferentes. “O primeiro direito no Código é: o direito à Diferença. E mais, o paradigma da Diferocracia é: o soberano é a Diferença” (MAGNO, 2017, p.10-11).

O teórico não nega a performatividade apresentada por Butler, mas afirma que este não é o único fator em jogo quando se fala da sexualidade humana, bem como a biologia também não. Mas o que significa dizer isso? Que existe algo pré-discursivo e que interfere na sexualidade? E o que seria?

Como visto acima, para a Teoria das Formações, ao nascer, a pessoa traz consigo o Autossoma e o Etossoma. O Autossoma é o desenho anatômico que, apesar de tido como binário (vagina e pênis), nunca é exatamente igual em forma (existem apenas casos quase parecidos na anatomia). Já o Etossoma é algo “*escrito* genética e epigeneticamente na criança. É *inscrição*, ou seja, é código, programa” (MAGNO, 2017, p. 4), está ligado ao comportamento. E estes códigos tampouco são iguais, visto que é possível perceber comportamentos diferentes mesmo em crianças pequenas. Além disso, ao Autossoma e ao Etossoma junta-se à competência de reviramento, que, aí sim, permite às pessoas entrarem na linguagem.

Observem que a criança nasce num lugar, começa a colar nas funções primárias, nas secundárias, que estão disponíveis como neo-etológicas, isto é, culturais. Ela vai embarcar nelas. Isso cola de tal modo que vai bater no queixo, em nossa dificuldade de falar uma língua estrangeira, pois a máscara facial é outra. Que tipo de exercício fizemos com nossa anatomia? O mais difícil para falar parecido com o estrangeiro é aprender sua máscara. A máscara gruda em nosso corpo por termos feito ginástica de tal modo, e ela ficará assim. Há pessoas com habilidade de rapidamente colocar a máscara da outra língua. Crianças bilíngues mudam de máscara no ato de falarem com o pai francês ou com a mãe brasileira, por exemplo. Isto porque as duas máscaras foram montadas ao mesmo tempo. Vejam, pois, que há aí um cruzamento em que o Secundário, ao funcionar, é mesmo capaz de viciar o Primário, e vice-versa. (MAGNO, 2017, p. 4)

Assim, o que se tem são apenas formações. A língua, o sexo, o gênero, “são imposições culturais inventadas num certo dia, num certo século, por certas pessoas. Se passarmos a borracha nisso, o que teremos são zilhões de formações” (MAGNO, 2017, p. 4). Mas, apesar de o comportamento, o Etossoma, estar inscrito no bebê, ele tem abertura, possibilidade de revirar o que lhe foi dado e não apenas em relação à cultura.

É um pouco difícil tomar uma criancinha de dois-três anos recusando a imposição de gênero por causa da anatomia reprodutiva e achar que esta recusa seja da ordem do psiquismo ou da pressão social. Ao contrário, parece que a criança já tem certa informação que lhe diz que isso não está certo, que tal penduricalho, por exemplo, não é seu e ela quer saber quem o pendurou lá. Ao contrário também da repetição por Freud da frase de Napoleão – “a anatomia é o destino” –, sabemos que, para esta nossa espécie, a anatomia é muito pouco determinante. O *design* anatômico de um aparelho reprodutor, do ponto de vista biológico, é pouquíssimo argumento. Tanto é que nunca funcionou. (MAGNO, 2015, p. 3)

Magno apresenta então que nem sempre Autossoma e Etossoma estão associados e em um mesmo alinhamento. Uma criança com a anatomia (Autossoma) masculina pode se dizer mulher, e isso ocorre porque

[...] suas formações etossomáticas não estão associadas a suas formações autossomáticas. Ou seja, sabe-se lá por que, talvez por problemas genéticos, ou epigenéticos, há inscrições etossomáticas contrárias às construções autossomáticas. Então, etossomaticamente, feito um animal, ela não aceita aquela anatomia. Não há, portanto, isso de a anatomia ser o destino. Ela pode ser toda macha e o etossomático ser todo fêmeo. (MAGNO, 2015, p. 6-7)

Assim, quando a criança que tendo nascido com um genital, olha para outra com genital diferente e se sente igual, tem-se um processo não de identificação mas de reconhecimento: “Sou aquilo, e não isto” (MAGNO, 2015, p. 7). Isto se deve ao que o autor chama de “baralho genético, epigenético, embriológico”.

A criança pequena reclama do gênero por ter *ouvido* falar nele, pois gênero é secundário, e não primário. Mas há homossexualidade no animal, que não tem educação – portanto, não tem gênero –, porque, nele, já está a dissociação entre o Autossoma e Etossoma. Sem a Teoria das Formações, pensamos em animal macho, que deveria funcionar de tal modo, e fêmea, de tal outro. Um animal autossomaticamente macho, por exemplo, etossomaticamente pode ser homo. Seus gostos são esses porque são assim desde que ele existe. (MAGNO, 2015, p. 10)

Entre todas as formações em transa, uma das que prevalece como sintomática da sociedade ocidental desde a Grécia Antiga (se não mesmo antes dela) é a superioridade masculina em relação à mulher. Mas parece que, constantemente, tem-se produzido um Furo que desestabiliza essa binariedade. Para entender de que modo se configura esse Furo basta ter em mente a Banda de Moebius.

Figura 28 - Banda de Moebius.

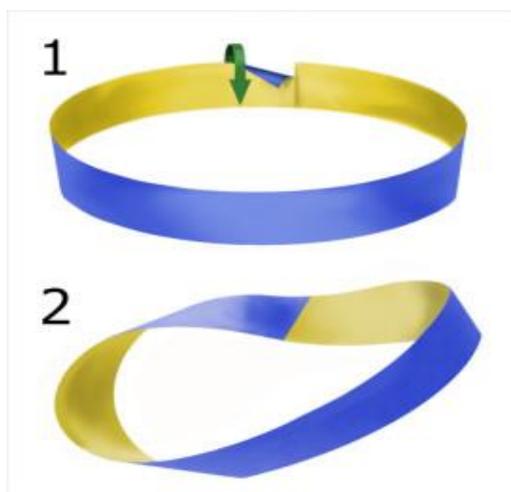
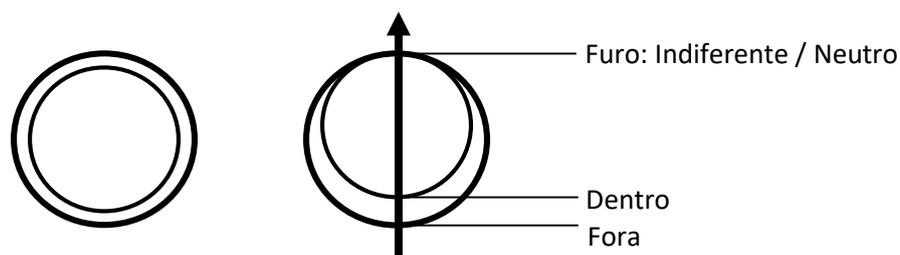


Figura 29 - Modelo de Revirão/Banda de Moebius como Oito Interior.



Fonte: Elaboração da autora com base em Magno (1999).

Conforme exemplifica a Figura 29, no primeiro desenho (à esquerda), no qual veem-se dois círculos separados “podemos fazer um percurso por fora – a linha mais espessa – e voltar ao ponto de partida sem tocar a superfície interna. Assim como podemos fazer o percurso do circuito interno da linha mais fina sem passar para o lado de fora” (MAGNO, 1999, p. 30). Entretanto, se for instaurado entre eles um furo, como mostra o segundo desenho (à direita), “não transformaremos a superfície originalmente bilátera numa superfície unilátera, pois seria impossível desta forma, mas transformaremos a possibilidade de percurso sobre a superfície utilizando o furo como ponto de passagem e percurso de unilateralidade” (MAGNO, 1999, p. 30). Ao percorrer a parte externa, da linha mais espessa, inevitavelmente percorrer-se-á também a linha mais fina, em um só curso (Figura 29). É este o percurso do Revirão.

Vejam que qualquer oposição que tomar, posso escrevê-la de um lado e de outro na superfície bilátera, onde as oposições estão bem situadas, incomunicáveis, num pensamento estritamente dualista: *isto* oposto *àquilo*. Mas se, por algum motivo, alguma razão ou alguma força, consigo produzir um furo sobre esta superfície, posso fazer encontrar os dois percursos da superfície, interno e externo, e produzindo o mesmíssimo objeto geométrico – o oito-interior como percurso – encontrado sobre a superfície unilátera. A mágica da transiência, da comunicação, da trans-ferência que aí acontece é simplesmente a possibilidade de fazer um furo que possa, pelo menos num dado momento, ligar duas situações, duas formações inteiramente separadas, fechadas cada uma em si. (MAGNO, 1999, p. 31)

Para Magno (1999), toda transiência possível é ou se procurar um furo que não se tenha notado ou produzir um furo, dando continuidade ao percurso dentro/fora. O autor ressalta que “a cada surgimento ou aparecimento aqui e agora de determinada formação em nossa campo de observações, não podemos deixar de levar em consideração as formações que, pela emergência desta, foram recalçadas, tiradas de circulação” (MAGNO, 1999, p. 32), pois, a partir do momento em que se revira, uma formação sobe à superfície e a outra se torna recalçada, e “é impossível acabar por entender o que se passa nas formações emergentes sem levar em consideração as formações recalçadas” (MAGNO, 1999, p. 32).

Assim, “para se estabelecer alguma co-nexão, algum nexo, qualquer transiência possível entre as formações, não pode ser senão pela produção de um Furo. É preciso agredir a outra formação e achar uma brecha para se penetrar” (MAGNO, 1999, p. 29). Sua instauração, a abertura de uma formação anteriormente trancada é assustadora e frequentemente causadora de neuroses, especialmente em formações sociais muito rígidas. A partir do Furo e da criação de um ponto bífido, ou ponto bi-orientado (ponto neutro que constrói um percurso de uniteralidade sobre uma superfície bilátera, como ocorre na Banda de Moebius – Figura 29), o processo de indiferenciação, de unilateralidade entre dois pontos antes opostos provoca uma transa entre as formações.

Voltando à questão da sexualidade e do gênero, tem-se que a soberania masculina vem sendo questionada em vista do recalque do feminino, o que instaura um processo revirão. Segundo Carla Rodrigues⁸¹ (apud Colling, 2017, p. 183), para desconstruir – usando o conceito de desconstrução de Derrida – determinada oposição “é preciso inverter a hierarquia dos pares binários, entre eles masculino/feminino, proporcionando um novo recurso ao pensamento”. Não é possível dizer que esse reviramento está concluído e nem que a indiferenciação não revire novamente. Pode-se chegar ao momento em que o feminino ocupe o lugar de soberania e o masculino seja recalcado, e que isso se inverta novamente, e infinitamente. Mas, essa repetição se configura não como uma repetição do mesmo,

[...] mas do fato de incessantemente repetir-se como reflexão/avessamento (...) A mente se comporta como espelho (reflexão e avessamento), como se não conhecesse intrinsecamente barreiras, oscilando entre valores opostos e os convertendo indiferentemente um no outro”. (SILVEIRA JR.; BALESTIERI, 2017, p. 7)

As pessoas que não seguem a heteronormatividade do gênero encontraram um furo entre o masculino e o feminino e puderam assim relativizar, questionar o fenômeno da sexualidade dita binária. Mas ressalta-se que o furo sempre esteve ali.

Ganha corpo, assim, um jeito diverso, estranho para muitos, de questionar a tradição teórico-metafísica ocidental e colocar em dúvida as concepções de neutralidade e objetividade da matriz iluminista que norteou o pensamento a partir do século 18 – e se intensifica a denúncia de que o homem “branco-ocidental-civilizado-do-Primeiro-Mundo” (RAGO, 1998)⁸² foi tomado como referência única (e universal) para essa produção. (SILVEIRA JR.; BALESTIERI, 2017, p.2)

Mas qual é o movimento que leva ao furo? O conceito fundamental é o de Pulsão. Ao contrário de Lacan, que atribuiu o movimento à falta, Magno explora o excesso. “Uma

⁸¹ RODRIGUES, Carla. Derrida, Jacques (desconstrução, *différance*). In: **Dicionário Crítico de Gênero**. Dourados: UFGD, 2015, p. 150.

⁸² RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escritas de si e invenções da subjetividade**. Campinas: Unicamp, 2013.

formação, eis senão quando, por alguma razão, observável ou não, começa a ultrapassar seu próprio regime, começa a explodir e isto agride outras formações imediatamente” (MAGNO, 1999, p. 33). O que move esse excesso é o Tesão (no sentido de vontade, de querer, de realizar) que existe no universo.

Justo esta disponibilidade de atravessar de um a outro polo é que a psicanálise identifica como o que singulariza as performances da espécie: a *possibilidade* de sempre mais abstração, mais afastamento das bases etológicas e co-naturalizantes que compartilha com os demais mamíferos. Note-se que é mera possibilidade, disponibilidade, a ser usada ou não, e não um imperativo de qualquer ordem que seja. Se for usada, haverá movimento abstrativo. Se não (como é mais frequente), retrocesso. (SILVEIRA JR.; BALESTIERI, 2017, p. 7)

Sobre as manifestações que se espalham contra uma maior liberdade sexual⁸³, como evidencia o processo de reviramento que vem ocorrendo, provocando novas concepções sobre feminino e masculino, Magno entende que as pessoas que delas participam estão fechadas para sempre por não conseguirem mover nada diante de um pensamento novo. Para o teórico, eles querem manter a espécie humana como era.

O mecanismo da Morfose Estacionária é tentar regular qualquer entrada de formações que desloquem sua posição paralisada. A análise é algo difícil por sabermos, desde Freud, que a resistência é enorme, mas tem uma grande aparência de segurança. As pessoas morrem de medo de mudar, pois, se o fizerem, parece que o mundo acabará. Aí, buscam permanecer paralisados em algo (o que fazem muito mal, aliás) que lhes dá a impressão de estarem seguras. É um mundo que não muda de lugar. (MAGNO, 2017, p. 7-8)

Existem assim formações que, diante da tentativa de modernização, reagem e resistem de acordo com sua própria ordem de formação (MAGNO, 1999), embargando o avanço das questões de gênero. Mas,

[...] uma vez aberto o polo afirmativo para os estudos feministas – ou seja, uma vez desrecalcado um tipo de percepção de acontecimentos mentais e sociais até então tido como menor, se não mesmo inferior –, torna-se difícil impedir que venham à tona, que exijam direito de passagem, outras percepções e afetações que também sempre estiveram em vigor, mas sem direito a expressões diretas. Por isso, por ameaçar hábitos e costumes naturalizados, o mais usual é o investimento da maioria das pessoas em forças contrárias ao movimento do revirão. (SILVEIRA JR.; BALESTIERI, 2017, p. 13-14)

Para a Nova Psicanálise, não há dúvida de que gênero é algo construído ideológica e socialmente, mas este é apenas um dos fatores que atuam na construção da sexualidade da Pessoa. Determinar o comportamento de homens e mulheres é uma grande construção

⁸³ “Filha de Nana Caymmi e neta de Dorival, Stella Caymmi defende a tese de que as histórias em quadrinhos da Mônica e do Cebolinha vêm, há tempos, ‘incutindo a ideologia de gênero nas nossas crianças’. ‘As historinhas tentam fazer a cabeça delas, tudo é feito subliminarmente’, diz Stella à coluna. Ela postou em seu Facebook uma história em que Mônica defende para Magali que meninas também podiam ter ‘torneirinha’ e continuar sendo meninas. ‘Infâmia!’, revolta-se a jornalista, biógrafa e pesquisadora de música brasileira” (GUIMARÃES, 2017).

secundária constituída a partir da referência ao Autossoma anatômico. Magno, inclusive, se mostra a favor do fim do binarismo sexual. “Quantos gêneros podem existir? Se acoplarmos gênero à genitália, ferrou tudo. O gênero há de ser tão artístico quanto uma obra de arte. Cada um inventa sua performance genérica” (MAGNO, 2015, p. 12). Assim, Butler, Scott e Magno concordam que sexo e gênero não estão restritos a categorias binárias de macho e fêmea, homem e mulher. O gênero, para a Nova Psicanálise, bem como apresenta Butler (2003), é um artifício flutuante.

5 A EXPRESSÃO DE GÊNERO NA ANIMAÇÃO

Se o cinema, segundo Walter Benjamin (1985), tem plenos poderes para adentrar o imaginário humano, é importante notar que grande parte de suas produções tem reproduzido discursos hegemônicos. O filme encarna uma visão dominante sobre o mundo e, assim, sobre gênero especificamente, consolidando-a, bem como participa na construção dessa imagem.

O relatório anual *The Celluloid Ceiling*⁸⁴, realizado pelo *Center for the Study of Women in Television and Film*, da Universidade Estadual de San Diego (EUA), desde 1998 vem acompanhado a presença feminina nos filmes de maior bilheteria lançados em território estadunidense, sendo o mais longo e mais abrangente estudo sobre a contratação de mulheres na indústria cinematográfica. Em 2018, as mulheres representaram 20% de todas as 3.076 pessoas que trabalharam como diretores, escritores, produtores, produtores executivos, editores e cineastas nos 250 filmes analisados. Isso representa um aumento de 2 pontos percentuais em relação a 2017. Entretanto, os números se mantêm similares desde 1998 (ver Figura 30).

Figura 30 - *Historical Comparison of Percentages of Behind-the-Scenes Women on Top 250 Films.*



Fonte: LAUZEN, 2019, p.1.

⁸⁴ Disponível em: <https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2019/01/2018_Celluloid_Ceiling_Report.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2018.

Entre os cargos considerados pela pesquisa, 25% dos filmes empregou 0 ou 1 mulher, 58% empregaram de 2 a 5 mulheres, 16% empregaram 6 a 9 mulheres, e apenas 1% empregou 10 ou mais mulheres. Em contraste, 1% dos filmes empregou 0 ou 1 homem, 4% empregou 2 a 5 homens, 21% empregaram 6 a 9 homens, e a maioria restante (74%) empregou 10 ou mais homens. Em 2018, as mulheres representaram 8% dos diretores, 3 pontos percentuais abaixo dos 11% em 2017, e um ponto percentual abaixo dos 9% alcançados em 1998. Elas encontram mais espaço de atuação como produtoras (26%), produtoras executivas (21%), editoras (21%).

Figura 31 - *Percentages of Top 250 Films with No Women in Roles Considered.*

92% had no women directors
 73% had no women writers
 42% had no women exec. producers
 27% had no women producers
 74% had no women editors
 96% had no women cinematographers

One quarter or 25% of films had no or
 1 woman in the above roles

Fonte: LAUZEN, 2019, p.2.

Outro estudo, realizado pela *New York Film Academy* sobre como a mulher é retratada em 500 filmes de 2007 a 2012, sinaliza uma mudança na construção das personagens femininas em produções que contam com mulheres em sua equipe, principalmente quando estas ocupam a chefia de departamentos criativos (direção geral, roteiro, direção de arte, direção de fotografia, etc.). De forma geral, nos 500 filmes analisados nesse estudo, pouco mais de 28% das personagens femininas vestem-se de forma sexualmente reveladora (contra 7% das personagens masculinas); 26% das personagens femininas aparecem parcialmente nuas (frente a apenas 9,4% dos homens); apenas 10,7% dos filmes têm elenco equilibrado, igualmente dividido entre homens e mulheres, revelando uma não-representatividade social, “considerando-se que, em geral, as sociedades são compostas por porcentagens praticamente iguais entre homens e mulheres – sendo que, em vários países, há um predomínio de mulheres na composição da população” (PRADO; SAVERNINI, 2018, p.14).

A produção cinematográfica do Brasil não se afasta muito deste panorama. A pesquisa *Diversidade de gênero e raça nos lançamentos brasileiros de 2016* da Coordenação de Monitoramento de Cinema, Vídeo Doméstico e Vídeo por Demanda, Superintendência de

Análise de Mercado da Ancine⁸⁵, a partir da análise de 142 longas-metragens nacionais lançados em 2016 quanto ao gênero e à raça dos profissionais que exercem as funções de direção, produção executiva, direção de fotografia e direção de arte, demonstra o predomínio de homens na produção cinematográfica do Brasil, principalmente brancos. Dos 142 longas-metragens lançados: 28 foram dirigidos por mulheres (nenhuma negra); apenas 16,2% dos roteiros foram assinados por mulheres (nenhuma negra); na direção de fotografia e direção de arte há uma porcentagem ainda menor de mulheres, 7,7% e 5,6%, respectivamente; há uma única categoria profissional analisada na qual elas predominaram, 36,9% do total dos filmes lançados em 2016 tiveram mulheres (brancas) como produtoras executivas. Embora compõem 51% da população brasileira, no elenco dos filmes ficcionais analisados, as mulheres representam apenas 40,6% do elenco (não houve análise da função narrativa – que outras pesquisas indicam ser, na maioria absoluta dos filmes, secundária, raramente como protagonista)⁸⁶ (PRADO; SAVERNINI, 2018, p.15).

De acordo com a pesquisa “Eu sou Animação no Brasil”, realizada por Cristiane Fariah (2014) com 840 profissionais da animação no Brasil, no período de 17 de novembro de 2014 a 14 de dezembro de 2014, entre os entrevistados

[...] 72% são homens e estes apresentaram percentuais superiores às mulheres nas questões sobre serem sempre remunerado, 55% contra 46% das mulheres; terem animação como principal fonte de renda, 49% versus 46%; e em relação aos maiores valores salariais, em que 21% dos homens afirmaram receber mais de R\$ 5 mil/mês, contra apenas 13% de mulheres na mesma faixa. Apesar dessas diferenças, 73% das mulheres afirmaram ter formação superior ou acima (pós-graduação, mestrado e doutorado) contra 67% dos homens. (FARIAH, 2014, p.2)

Em pesquisa realizada na Universidade Federal de Pelotas, em 2018, Ramona Krüger (2018) analisou a composição de mulheres e homens nas quatro primeiras turmas (2010 - 2014) do curso de Cinema de Animação oferecido pela instituição, chegando à conclusão de que ainda que as alunas ingressem em menor número, são elas que tem mais chance de concluir o curso, sendo que 51,1% do total estão formadas, em comparação com 49,2% do total de homens. Ao analisar as turmas posteriores a 2014, ainda não finalizadas, a autora afirma ser

⁸⁵ Disponível em:

<<http://www.cultura.gov.br/documents/10883/1466472/Apresenta%C3%A7%C3%A3o+Diversidade+de+g%C3%AAnero+e+ra%C3%A7a+nos+lan%C3%A7amentos+de+2016+%281%29.pdf/21397368-f03c-4303-800d-3a6e893c6806>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

⁸⁶ Como um único longa-metragem em animação foi lançado em 2016, portanto não é representatividade, não destacamos os dados da pesquisa referente à diversidade de gênero na animação brasileira. Isso se dá, em grande parte, por que a pesquisa analisou apenas longas-metragens e o curta-metragem predomina na produção de cinema de animação brasileira.

possível observar que os números indicam um equilíbrio mais evidente. A turma de 2018, por exemplo, seria comporta por exatos 50/50.

Esta representatividade, ou a ausência dela, em toda produção cinematográfica nacional, inclusive na animação, vem se modificando a passos lentos, principalmente a partir do início do alcance de massa do movimento feminista no Brasil, na década de 1970⁸⁷. Entretanto, os efeitos desse movimento sobre a produção cinematográfica começaram a aparecer apenas na segunda metade dos anos 1990⁸⁸, tendo como bandeira a produção de *Carlota Joaquina*. Dirigido por uma mulher, a então iniciante Carla Camurati, o filme se tornaria símbolo do Cinema de Retomada (MORAES, 2017). Atualmente, há uma importante iniciativa no cinema brasileiro independente, que tem produzido filmes que caminham na contramão dos estereótipos da indústria. Neles as mulheres estão dominando a tela e os *sets*⁸⁹. O intuito é apresentar figuras femininas mais diversas e criar um espaço mais saudável, seguro e de maior liberdade para a construção da subjetividade não só para as próprias mulheres, mas para todas as pessoas (SOBRINHO, 2018).

Assim como as mulheres que atuam no cinema hollywoodiano estarem reforçando e dando maior visibilidade para as questões de gênero e de raça (vide as denúncias de assédio na indústria e o protesto *Time's up* no Globo de Ouro em 2018 e 2019), as mulheres da animação também têm se mobilizado em torno das questões de gênero. Um exemplo é a organização internacional sem fins lucrativos *Woman in Animation* (WIA), fundada em 1995, nos Estados Unidos, que tem como objetivo incentivar o avanço das mulheres no setor⁹⁰. A WIA ajuda mulheres a entrar na profissão, bem como possibilita a sua participação em programas de orientação, palestras e eventos, além de fornecer uma bolsa de estudos.

Em 2018, o simpósio *Break the Glass Frame: Woman in Animation, Past, Present, Future*⁹¹, realizado em Los Angeles no mês de outubro, reuniu estudiosos, educadores,

⁸⁷ A década de 1970 é considerada, por Cynthia Andersen Sarti (2004), o início do movimento feminista no Brasil. De acordo com Ana Alice Alcântara Costa (2004), seria mais viável dizer que é nesse período que o movimento se fortalece no país.

⁸⁸ [...] “a prova, em termos numéricos, está no fato de que entre 90 cineastas ativos entre 1994-98, 17 eram mulheres, isto é, aproximadamente 19%, um crescimento significativo quando comparado aos menos de 4% de presença feminina nos anos pré-Collor” (NAGIB, 2012, p.19).

⁸⁹ Em *Kbela*, de Yasmin Thayná, o filme sobre a estética dos corpos femininos negros é composto exclusivamente por mulheres negras em suas diversas igualdades e diferenças, tanto no que tange ao peso, às nuances de pele, como na sua transexualidade. Outras produções como *Antes, agora, sempre*, de Larissa Amaral (que apresenta uma relação lésbica sem fetichização) e *A casa sem separação*, de Nathália Tereza (no qual não existe o sentimento maternal que costumeiramente se associa à figura da mulher, mas, sim, o sentimento de irmandade entre mulheres).

⁹⁰ “We envision a world where women share equally in the creation, production and rewards of animation, and we provide resources and connections to make it happen”. Disponível em: <<http://womeninanimation.org/our-mission/>>. Acesso em: 04 jan. 2019.

⁹¹ Disponível em: <<https://www.breakingtheglassframe.com/>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

historiadores, artistas independentes e de estúdio, empresários, juristas, jornalistas e curadores, com o objetivo de explorar e celebrar as contribuições históricas e contemporâneas das mulheres à animação comercial e independente e à academia, bem como examinar e discutir as maneiras pelas quais a discriminação e o preconceito continuam a confrontar as mulheres que trabalham na indústria de animação e na academia atualmente.

Também em 2018, no Brasil, pela primeira vez o Anima Fórum, realizado dentro da programação da 26ª edição Anima Mundi 2018, realizou uma mesa redonda com a temática “Mulheres na Animação: representatividade no Mercado”, com a presença de Rosaria Moreira (animadora), Melissa Garcia (diretora de voz e casting, dubladora e atriz), Luciana Eguti (animadora, produtora e sócia da Birdo Studio) e Aída Queiroz (animadora e fundadora do Anima Mundi). Nessa oportunidade, também foi criado o Fórum Animação Brasileira das Mulheres, a partir da união de diferentes profissionais do setor da animação – incluindo animadoras, diretoras, produtoras, ilustradoras, pesquisadoras, professores, estudantes e todas outras que mantêm conexões e relações com a atividade⁹².

Outra iniciativa importante para as mulheres envolvidas com a animação no Brasil foi o lançamento do livro *Trajectoria do Cinema de Animação no Brasil*, de Ana Flávia Marchetti (2017). A obra destaca-se tanto pela importância de buscar sistematizar a produção brasileira em animação quanto reflete a baixa representatividade da mulher e o problema de representação feminina. Dentre as animações analisadas pela autora, em séries, peças publicitárias, curtas e longas-metragens, apenas cinco têm como protagonista uma personagem feminina: *Frivolita* (Brasil, 1930, criação de Luiz Seel), *Rita* (Brasil, 1995, criação de Célia Katunda e Kiko Mistrorigo), *De Onde Vem?* (Brasil, 2001, criação de Célia Katunda e Kiko Mistrorigo), *Espantalho* (Brasil, 1998 criação de Alê Abreu) e *Guida* (Brasil, 2014, criação de Rosana Urbes).

Quantitativa e qualitativamente, na animação brasileira, são as séries televisivas que vêm se destacando. Tem-se, aos poucos, abandonado o estereótipo da princesa indefesa à espera de um príncipe salvador, como a Disney ensinou com seus clássicos contos de fadas. Agora é

⁹² A mesa ocorreu no dia 26 de julho de 2018. Disponível em: <<http://www.animamundi.com.br/pt/programacao-2018/>>. Acesso em: 02 fev. 2019. A autora deste trabalho esteve presente nas edições de 2017 e 2018, do Anima Mundi e Anima Fórum, e integra o Fórum Animação Brasileira das Mulheres. A experiência de fazer parte do evento proporcionou uma visão mais clara sobre a animação mundial e o cenário da animação brasileira (visto que os eventos proporcionam o debate entre profissionais de todo o mundo e sobre temas que vão desde as parcerias entre estúdios, até o estudo de técnicas específicas de animação, entre outros), e uma maior compreensão sobre a participação feminina em sua produção, seja por meio das palestras ou dos filmes assistidos.

possível encontrar na programação animada nacional meninas cientistas, curiosas, solucionadoras de problemas e questionadoras do mundo à sua volta.

5.1 DESENHOS ANIMADOS E PERSONAGENS FEMININAS

A construção das personagens femininas na história da animação, ao menos no Ocidente, se deve principalmente aos estúdios Disney, que “revolucionaram o mercado cinematográfico com seus filmes de longa-metragem como *Branca de Neve e os Sete Anões* (David Hand, 1936), todos de estrondoso sucesso” (ATHAYDE, 2013, p.20). Existem, entretanto, diferenças acentuadas entre as primeiras figuras femininas produzidas e as atuais personagens. Entre os fatores responsáveis estão as mudanças ocorridas no século XX, propiciadas pela expansão do capitalismo, das revoluções científicas e tecnológicas, do papel desempenhado pela cultura no campo social e finalmente, o surgimento do movimento feminista e suas diferentes fases, ou “ondas”. A mulher moderna

[...] está cada vez mais envolvida com novas práticas de comportamento e escolhas pessoais, como por exemplo, novas formas de percepção estética e de relacionamentos sociais, práticas estas comumente associadas à construção da identidade feminina. E são esses novos modelos de identificação do feminino que têm despertado não somente o interesse do público infantil, mas também, de jovens e adultos de todas as idades e gênero, exatamente pelas particularidades que tais animações compartilham com a realidade social contemporânea. (FERNANDES, 2015, p. 12)

Como reflexo destas mudanças, de acordo com Lopes (2015), as princesas da Disney podem se dividir entre três fases: “clássicas” (*Branca de Neve*, *Cinderela* e *Aurora*, de 1937 a 1959), “rebeldes” (*Ariel*, *Bela*, *Jasmine*, *Pocahontas* e *Mulan*, de 1989 a 1998), e “contemporâneas” (*Tiana* e *Anna*, de 2009 a 2013). As princesas “rebeldes” não são mais tão submissas e indefesas quanto suas sucessoras. *Ariel*, *Jasmine* e *Pocahontas* contrariam as ordens dos pais; *Bela* é tida como estranha em sua vila por gostar de ler e sonhar em conhecer o mundo; e *Mulan*, considerada estabonada pela casamenteira, acaba travestida de homem, no exército chinês. Mas é só com o filme *Frozen* (Chris Buck; Jennifer Lee, 2014), que a produção cinematográfica massiva de animação nos Estados Unidos

[...] rompe com a ideia do amor romântico e da necessidade de um homem para salvar uma princesa em perigo ao contar a história de duas princesas, as irmãs *Anna* e *Elsa*, que encontram o final feliz graças ao amor verdadeiro e forte vínculo entre elas, não através da busca de um príncipe encantado. (CASTRO, 2016, p. 512)

Fora dos cinemas, nas séries de desenhos animados – originais ou inspiradas em quadrinhos e séries televisivas –, já na década de 1960, era possível encontrar personagens que

refletiam de certa forma o empoderamento feminino na produção norte-americana, a exemplo de Velma (*Scooby Doo*, Estados Unidos, 1969, criação de Joseph Barbera e Willian Hanna). Nas décadas seguintes, ela foi seguida por She-ra (*He-Man*, Estados Unidos, 1985, criação de Roger Sweet), Lisa (*Simpsons*, Estados Unidos, 1989, criação de Matt Groening), Daria (*Daria*, Estados Unidos, 1997, criação de Glenn Eichler e Susie Lewis Lynn), Docinho, Lindinha e Florzinha (*As Meninas Super Poderosas, The Powerpuff Girls*, Estados Unidos, 1998, criação de Craig McCracken), Sandy (*Bob Esponja Calça Quadrada, SpongeBob SquarePants*, 1999, criação de Stephen Hillenburg), *Dora Aventureira (Dora, the Explorer*, Chris Gifford; Valerie Walsh; Eric Weiner, 2000), até as mais recentes Princesa Jujuba e Marceline (*Hora da Aventura, Adventure Time*, 2010, criação de Pendleton Ward), Mabel Pinnes e Grenda (*Gravitty Falls*, 2012, criação de Alex Hirsch) e Star Butterfly (*Star vs As Forças do Mal, Star vs. The forces of Evil*, 2015, criação de Daron Nefcy).

Uma das séries norte-americanas que mais tem ganhado destaque por sua iniciativa de apresentar novas concepções sobre o gênero é *Steve Universo (Steven Universe*, Estados Unidos, 2013, criação de Rebeca Sugar). Steven é um garoto com poderes mágicos que vive com o pai e três super-heroínas. Juntos eles lutam contra forças do mal alienígenas. Rebeca Sugar, criadora da animação e primeira mulher a escrever inteiramente uma série para o Cartoon Network, deu às suas personagens femininas diferentes tipos de corpos e personalidades fortes. Além disso, em seu enredo a produção faz referência a temas como o estupro, atitudes abusivas e casamentos homoafetivos.

No Brasil, ainda no cinema, um marco das animações com protagonista feminina é o curta-metragem *Frivolité* (Brasil, 1930, criação de Luiz Seel), que narra a saga de uma “mocinha coquete e modernista”⁹³ que tem seu sono atrapalhado por objetos do seu quarto e um bando de gatos em sua varanda. Sempre que pega no sono, é acordada pelo gramofone ou o miado dos bichanos. Com três minutos de duração, o curta-metragem mudo e em preto e branco, realizado em 35mm, foi considerado perdido, sendo recuperado em 2016 – também em 35mm, a partir de um internegativo combinado confeccionado na década de 1970, no Laboratório Rex, de uma cópia em nitrato.

Em uma época na qual, na produção em animação mundial, ainda não existiam os longas-metragens ou as séries televisivas, *Frivolité* talvez seja a primeira representação feminina de destaque na animação nacional (bastante similar a *Betty Boop*, de Max Fleischer, que surgiu na mesma época nos Estados Unidos). A única personagem da trama é apresentada

⁹³ *Frivolité*. Disponível em <<http://cinemateca.gov.br/sessao/frivolit-0>>. Acesso em: 25 jan. 2018,

(quanto a sua construção física e psicológica) com longos cílios e uma camisola curta em uma cena íntima, aparentando vaidade, fragilidade e sensualidade. Tais características – ditas femininas pelo senso comum – são ainda reforçadas pelo título: frívolo é o que não tem importância, que é sem valor, leviano, fútil, inconstante, volúvel⁹⁴.

Os traços da personagem são curvos, sedutores. Seus seios e coxas mal cobertos pela camisola revelam um corpo sinuoso. Apesar de a técnica não estar ainda plenamente desenvolvida, a ponto de tornar o movimento contínuo e suave, percebe-se a delicadeza de seus movimentos ao dançar e inclusive ao arremessar os objetos nos felinos que a perturbam.

Figura 32 - Frames de *Frivolité*.



Fonte: Trailer - Frivolité - Mostra Nacional - DIA 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mfmBu7tjA3U>>. Acesso em: 10 jan.2018.

É importante lembrar que o contexto sociopolítico do Brasil da época não era favorável a uma outra visão da mulher. O feminismo no país estava no que se pode chamar de sua primeira onda. Isso significava que as mulheres ainda estavam lutando por direitos básicos, como à propriedade, bens, posses e educação, tendo como auge a luta sufragista pelos direitos da mulher ao voto e à candidatura⁹⁵. O movimento ainda estava distante da reflexão sobre a mídia; assim, não havia apelo contrário à representação estereotipada.

Em 1977, no especial de natal da Turma da Mônica, veiculado na TV Tupi, pela primeira vez se via uma personagem feminina protagonista nas séries de animação televisivas brasileiras. Mônica, liderava a construção de uma chaminé em sua casa, para que o Papai Noel pudesse descer e deixar os presentes. “Já em sua primeira aparição, ela mostrou que as meninas podiam ter seu espaço e que não é preciso corresponder a padrões de beleza para ser dona da

⁹⁴ Definição do dicionário Aurélio. Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/frivolo>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

⁹⁵ Garantidos em 24 de Fevereiro de 1932, no governo de Getúlio Vargas, sendo inseridos no corpo do texto do Código Eleitoral Provisório (Decreto 21076), entrando em vigor apenas na Constituição de 1946.

rua” (SOMOS..., 2006)⁹⁶. Maurício de Sousa, cartunista e criador da personagem, conta que Mônica foi criada para atender uma demanda específica:

[...] alguém da redação da Folha me lembrou de um detalhe que eu estava deixando passar despercebido: Cadê os personagens femininos nos seus quadrinhos? Cadê as mulheres? Você é misógino? Perguntavam-me. Primeiro corri ao dicionário para ver o que significava a palavra. Misógino, diz o dicionário, é quem tem aversão ou desprezo pelas mulheres. Como não era o meu caso, parei para pensar sobre o porquê de não haver mulheres nas minhas primeiras histórias. (SOUSA, 1996)

A explicação do cartunista vem do fato de que ele reproduzia nas tirinhas parte de sua infância, de suas memórias, opiniões e brincadeiras, que eram vivências de um menino. “Não sabia exatamente como eu (quando autor) deveria me comportar ou relacionar quando incorporado por uma mulher. Mas a situação tinha que ser enfrentada. E resolvida” (SOUSA, 1996). Foi então que encontrou inspiração dentro da própria casa, nas filhas.

A chegada de Mônica à TV trouxe uma representação feminina afirmativa, certamente resultante do contexto histórico, político e social do Brasil e do mundo, em meados das décadas de 1960 e 1970 (segunda onda feminista). O público não era mais tão receptivo a uma personagem (nacional) feminina submissa, já buscava atitudes midiáticas explícitas de não aceitação das imposições de caráter ditatorial em vigor⁹⁷.

A década de 1970, é considerada por autores como Cynthia Andersen Sarti (2004), o início do movimento feminista no Brasil. De acordo com Ana Alice Alcantara Costa (2005), seria mais viável dizer que é nessa década que o movimento se fortalece no país. Para a autora, no Brasil, e em outros países latino-americanos, as primeiras manifestações feministas aconteceram por meio da imprensa feita por mulheres, na primeira metade do século XIX. No fim deste mesmo século, já inclusas no mercado de trabalho e influenciadas por ideais anarquistas e socialistas que chegavam com os trabalhadores imigrantes, as mulheres se envolveram na luta sindical por melhorias nas condições de emprego, bem como contra a submissão que ocorria devido ao gênero. Esse engajamento se fortaleceu no início do século XX, sendo articulado à organização das classes populares.

⁹⁶ Em 2006, a Maurício de Sousa produções criou o projeto #DonasdaRua, com a intenção de produzir e agregar, através de histórias e exemplos, como meninas do Brasil e do mundo podem exercer seu direito de ser o que quiserem e entender melhor conceitos como empoderamento e igualdade de oportunidades. Em 2016, a empresa também assinou os Princípios de Empoderamento das Mulheres da ONU — uma iniciativa da ONU Mulheres e do Pacto Global que orienta o setor privado na promoção da igualdade de gênero no ambiente de trabalho, mercado e comunidade.

⁹⁷ E como os acontecimentos não têm a clareza que podemos supor ao considerar em retrospectiva, fica para outro momento pensar sobre alguns comportamentos de Mônica. Por exemplo, o uso da violência como resposta ao bullying que sofria.

Mas o golpe militar, em 1964, e o avanço das ditaduras em outros países latinos, silenciaram movimentos sociais, entre eles o feminismo. É nesse contexto que, a partir da década de 1970, nasce a segunda onda feminista, ampliando o movimento a um alcance de massa, unindo a resistência das mulheres frente à ditadura à sua maior participação no mercado de trabalho – mesmo com um intenso processo de exclusão – e acesso à educação, além da efervescência cultural – movimento hippie, uso de anticoncepcionais e liberdade sexual. O movimento articulou as lutas contra as formas de opressão das mulheres na sociedade com as lutas pela redemocratização. E foi em meio a essa década de fortalecimento e contrariedades que Mônica chegou às telinhas.

A partir dos anos 1980, a terceira onda do feminismo expandiu os temas feministas para incluir um grupo diversificado de mulheres com um conjunto de identidades variadas. O fortalecimento da animação nacional vem ocorrendo junto a essa onda, que perdura até os dias atuais. Entretanto, em entrevista realizada pela Folha em 2018, Maurício de Sousa declarou que os gibis da *Turma da Mônica* (e por consequência, as animações) não levantarão bandeiras de gênero antes que elas sejam aceitas pela opinião pública. “Não posso mudar o comportamento dos nossos personagens com novas bandeiras, novas tendências, novas ideologias, e arrebentar toda a história”. Maurício de Sousa ainda afirmou que se coloca como um “criador com um nível de cultura que tende para um conservadorismo” e que esta não é apenas uma decisão comercial, mas filosófica (FIORATTI, 2018).

Contudo, a postura do cartunista não muda o fato de que, em 1977, a produção que daria origem ao primeiro seriado de animação da TV brasileira tem como protagonista uma personagem feminina fora do estereótipo da menina recatada e indefesa: Mônica não leva desaforo para casa ou deixa que façam pouco caso dela⁹⁸. Portanto, mesmo que ainda com ressalvas, as séries de animação nacionais surgiram questionando os padrões de feminilidade submissa, o que continua acontecendo em séries como *De Onde Vem?*, *Zica e os Camaleões* (Brasil, 2010, criação de Ari Nicolosi), *O Show da Luna!* e *O Diário de Mika* (Brasil, 2015, criação de Elizabeth Mendes).

A representação feminina vem sendo constantemente ressignificada nas produções brasileiras. De um modo geral, por terem surgido num contexto em que a mulher já estava sendo

⁹⁸ Embora Mônica seja desenhada igual à Magali, é parte do bullying dos amigos chamá-la de gordinha. A forma como o “insulto” é abordado nos quadrinhos e na animação não problematiza o preconceito. Ser mais gorda que as outras meninas é motivo para ser estigmatizada. Por outro lado, a personagem não busca ajuda masculina para seus problemas, tem liderança, se coloca de frente/em pé de igualdade em relação aos meninos. Mas a forma como reage ao bullying com violência, também pode ser vista como uma “resposta” à dificuldade em lidar com o fato de não atender ao “padrão” como menina.

vista sob um olhar próprio (e não apenas segundo a perspectiva masculina), no qual as lutas feministas se intensificavam, os desenhos animados no Brasil apresentam uma tendência à não reprodução fiel de personagens indefesas e submissas. E como essas personagens são parte da construção do imaginário infantil sobre o que é ser menina (e também sobre o que é ser menino), justifica-se supor que expressões e conteúdos que desfaçam o arquétipo da princesa contribuam para a dissolução dos efeitos retrogressivos de uma normatividade baseada na divisão estritamente binária da sexualidade.

5.2 ANÁLISE FÍLMICA, TESTES BECHDEL, VITO RUSSO E CM

As três séries de animação contemporâneas analisadas neste trabalho são grande sucesso na mídia massiva brasileira, fazendo parte da expansão da animação nacional no exterior. *Meu Amigãozinho* (Brasil, 2010, criação de Andrés Liesban), *Show da Luna!* (Brasil, 2014, criação de Célia Catunda e Kiko Mistrorigo e *Irmão do Jorel* (Brasil, 2014, criação de Juliano Enrico) foram selecionadas obedecendo aos seguintes critérios: sucesso (fazer parte da mídia de massa), faixa etária, internacionalização, e apresentação de conteúdo que, de alguma forma, problematizasse alguma questão de gênero. Também se optou por produções que não tivessem um caráter moralizador. A escolha de animações comerciais ocorreu, de acordo com o objetivo proposto na pesquisa, em função do seu maior alcance e circulação em relação ao público infantil de forma geral. Procedeu-se, portanto, a uma etapa inicial de levantamento de dados que enquadrassem as produções nesses critérios e uma pré-análise das narrativas gerais e dos episódios a fim de compor a amostra empírica.

Para o melhor entendimento deste trabalho é necessário ter em mente que, apesar de Judith Butler definir a representação como “termo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos” (BUTLER, 2003, p.18), ou “função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres” (BUTLER, 2003, p.18), também irá se utilizar o conceito de construção ao se falar de papéis femininos e masculinos criados nas narrativas ficcionais analisadas. Isto porque, fundamentada na revisão de literatura, esta pesquisa entende que todas as representações são reflexos de construções baseadas em visões conscientes ou inconscientes dos profissionais criativos envolvidos na realização de sua produção.

Ressalta-se ainda que não há a intenção de dar uma identidade fixa, estável e permanente às mulheres e homens, mas pretende-se, justamente, contrapor o que figura como seu estado natural.

Para dar conta das questões dessa pesquisa, o estudo baseou-se na metodologia da Análise Fílmica que, de acordo com Francis Vanoye (1994), é produto de uma demanda. “Não é um fim em si. É uma prática que procede de um pedido” (VANOYE, 1994, p.9). Esta metodologia leva em consideração o texto fílmico, transcodificando o que pertence ao visual, ao fílmico, ao sonoro, e ao audiovisual, tendo em sua natureza uma pluralidade de códigos. A análise fílmica visa desmontar o que está em cena em função desta demanda de análise, “estender seu registro perceptivo” (VANOYE, 1994, p.12) e

[...] obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do filme. Esta desconstrução pode ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise. Uma segunda fase consiste, em seguida, em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e tornam-se cúmplices para fazer surgir um todo significativo [...]. É evidente que essa reconstrução não apresenta qualquer ponto em comum com a realização concreta do filme. É uma criação totalmente assumida pelo analista [...]. (VANOYE, 1994, p.15)

Assim, ao desmembrar o filme pode-se ater à escrita do roteiro, à decupagem técnica, à montagem, entre outros elementos. Neste trabalho, interessa lidar com a construção das personagens femininas e masculinas nas séries animadas. Assim, irá se tratar os modos como elas aparecem em cena. Em que ações se envolvem e com quem se envolvem? O que falam? Como se vestem? Em que espaços estão presentes? Que tipo de comportamentos legitimam ou refutam? Assim, para responder a estas perguntas, partindo da análise fílmica, três testes sobre a representatividade e representação de gênero no cinema foram usados para dar suporte teórico analítico sobre a expressão de gênero dos personagens, sendo eles o Teste de Bechdel, Teste Russo e Teste CM.

Recentemente popularizado, o Teste de Bechdel foi criado em 1985, pela cartunista Alison Bechdel, em sua obra *Dykes to watch out for*⁹⁹, mais especificamente no quadrinho *The Rule* (Figura 37). De acordo com Carolina Magaldi e Carla Silva Machado (2016), “as discussões de gênero e sexualidade perpassam a obra da cartunista, como se pode perceber no próprio título da obra que inaugura o teste, o qual pode ser traduzido como ‘Cuidado com as sapatões’”. Inicialmente, o objetivo era mensurar concepções de gênero integrantes do discurso

⁹⁹ Tirinhas produzidas de 1983 a 2008 e publicadas no *Funny Times* e em jornais gays e lésbicos, abordando com naturalidade e humor a questão da diversidade sexual. Entre os personagens estão uma protagonista homossexual e feminista, uma *drag queen*, uma mãe solteira, uma adolescente transgênero e um professor universitário frustrado com o casamento.

cinematográfico, mas atualmente o teste vem sendo aplicado a todo tipo de conteúdo midiático. Para que um filme seja aprovado no teste é necessário que ele atenda a três critérios básicos: 1) ter ao menos duas personagens femininas nomeadas na narrativa; 2) que conversem entre si; 3) sobre algo não relacionado ao sexo masculino.

Figura 33 - *The Rule*.



Fonte: O teste de Bechdel. Disponível em: <<https://casperlibero.edu.br/noticias-da-casper/o-teste-de-bechdel/>>. Acesso em: 07 jan. 2019.

Para Prado e Savernini (2018), o teste é capaz de explicitar

[...] o tratamento irreal das personagens femininas na grande maioria das narrativas cinematográficas – não apenas hollywoodiana, mas até mesmo na produção independente. Não basta dizer que as mulheres estão na tela, é preciso questionar como elas aparecem. São donas de suas histórias ou preenchem lacunas na trama da vida de um homem? [...] Entretanto, é importante ressaltar que cumprir os três requisitos – que são básicos, mas não se verificam em muitas produções clássicas – não garante um conteúdo livre de aspectos sexistas, mas propõe minimamente uma representação mais diversa e busca garantir, se não o protagonismo das mulheres [...], o destaque de personagens femininas secundárias de forma similar ao que é dado aos personagens masculinos secundários. (PRADO; SAVERNINI, 2018, p. 22).

Deste modo, o Teste de Bechdel não é um teste de qualidade e os resultados obtidos na sua aplicação a determinada produção não devem ser tomados em termos absolutos, mas como indícios fortes e ponto de partida para a discussão e a percepção da representação feminina no cinema. Filmes aclamados pela crítica cinematográfica podem não ser aprovados,

o que pode ser confirmado no site¹⁰⁰ criado para avaliar as produções. O sucesso *Moonlight: Sob a luz do Luar* (*Moonlight*, Estados Unidos, 2016, dirigido por Barry Jenkins), vencedor nas categorias *Best Motion Picture* no Globo de Ouro 2017, e *Best Motion Picture of the Year*, *Best Performance by an Actor in a Supporting Role* e *Best Adapted Screenplay* no Oscar 2017, é um exemplo de longa-metragem que não atende os requisitos básicos previstos por Bechdel, mesmo abordando a diversidade racial e de gênero. O filme é uma produção independente que retrata a sexualidade tóxica masculina e a temática LGBT entre negros pobres. No Oscar 2017, Barry Jenkins se tornou o primeiro afro-americano a receber indicações de melhor diretor, melhor filme e melhor roteiro adaptado no mesmo ano. Joi McMillon, tornou-se a primeira mulher negra a ser nomeada para um Oscar de edição (juntamente com o co-editor Nat Sanders). O elenco de *Moonlight* também é composto só por atores negros. Mahershala Ali se tornou o primeiro muçulmano a ganhar um Oscar de atuação (FRANCE, 2017). Entretanto, *Moonlight* não dá conta da causa feminina.

De acordo com informações do site¹⁰¹ do Teste de Bechdel, há 7.924 filmes no banco de dados; 4.583 (57,8%) dos quais passam em todas as três questões do teste; 797 (10,1%) passam em duas; 1.738 (21,9%) passam em apenas uma e 806 (10,2%) em nenhuma. Desta forma, 3.341 (42,8%) dos filmes catalogados não foram aprovados no Teste de Bechdel. De acordo com Magaldi e Machado (2016, p. 255) “a categoria predominante dos filmes que passaram no teste são filmes infantis, como *Barbie: A Princesa Pérola* e adolescentes, como *Divergente*”.

Mas, mesmo os filmes aprovados no Teste de Bechdel podem ter uma perspectiva sexista sobre o gênero e desconsiderar a diversidade do mesmo. Desta forma, tendo em vista a complexidade da materialidade desta pesquisa, também se recorreu ao Teste Russo (*Vito Russo Test*), desenvolvido em 2013 pela *Gay & Lesbian Alliance Against Defamation* (GLAAD), organização não-governamental estadunidense fundada por um grupo de escritores e jornalistas em 1985, em Nova Iorque¹⁰², cujo foco é a monitoramento da maneira como a mídia retrata as pessoas LGBTQI+.

Inspirando-se no Teste de Bechdel, o GLAAD desenvolveu seu próprio conjunto de critérios para analisar como os personagens LGBTQI+ são incluídos em um filme. O *Vito Russo Test* leva o nome do historiador de cinema e co-fundador do GLAAD, Vito Russo, cujo livro *The Celluloid Closet* continua a ser uma análise fundamental dos retratos LGBTQI+ nos

¹⁰⁰ Disponível em: <<https://bechdeltest.com/>>. Acesso em: 09 jan. 2019.

¹⁰¹ Disponível em: <<https://bechdeltest.com/statistics>>. Acesso em: 09 jan. 2019.

¹⁰² Em resposta à cobertura sensacionalista da epidemia de AIDS pela mídia nos anos 1980.

filmes de Hollywood. Segundo a organização, esses critérios podem ajudar a orientar os cineastas a criar mais personagens multidimensionais, além de fornecer uma forma de medir a representação em grande escala. Para passar no Teste Russo, o filme deve: 1) conter um personagem que é reconhecidamente lésbico, gay, bissexual e/ou transgêneros; 2) que não deve ser única ou predominantemente definido por sua orientação sexual ou identidade de gênero, e 3) deve estar ligado ao enredo de tal forma que sua remoção teria um efeito significativo. De acordo com a GLAAD, dos 14 grandes filmes de estúdios hollywoodianos lançados em 2012, apenas seis foram aprovados¹⁰³.

Pensando ainda que as produções que são objeto de estudo nesta pesquisa são voltadas ao público infantil, na criação da metodologia de análise também se fez uso do Teste CM, criado pela Prof^a Dra. Carolina Magaldi, do Departamento de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), e pela então mestra em Educação (UFJF), Carla Silva Machado. O teste, baseado em outros testes de representatividade de gênero, como o próprio Teste de Bechdel, na experiência das autoras como pesquisadoras da área, além da atuação como professoras da Educação Básica, objetiva ser uma proposta didática envolvendo as discussões acerca da representatividade de gênero no audiovisual e na literatura.

Ao contrário dos testes tradicionais, buscamos manter um número aberto de categorias e apontamentos, bem como favorecer a discussão em grupos. Para cada questão, serão somados pontos positivos ou negativos. O resultado final da soma refletirá se o filme passou ou não no teste. (MAGALDI; MACHADO, 2016, p. 261)

O Teste CM se divide em duas partes, sendo a primeira comum a todos os públicos, e a segunda com questões específicas para o público infantil e para o público adolescente. Na primeira parte, nomeada como “Narrativa”, são exploradas questões diretamente ligadas ao enredo do filme e à sua relação com a representatividade de gênero. São elas:

(I) As personagens femininas possuem arcos narrativos próprios? (soma-se um ponto positivo para cada razão apontada para fundamentar tal afirmativa); (II) Alguma das personagens femininas existe somente para que haja uma mulher na narrativa? (soma-se um ponto negativo para cada personagem que tenha tal característica); (III) As personagens femininas conversam entre si? (soma-se um ponto positivo para cada conversa significativa, cujo assunto não seja um homem ou interesse romântico); (IV) O filme ou livro traz estereótipos de gênero, seja masculino, feminino ou referente à comunidade LGBT? (soma-se um ponto negativo para cada estereótipo manifesto). (MAGALDI; MACHADO, 2016, p. 261-262)

A seguir, a segunda etapa de análise, nomeada como “Construção de Gênero”, ultrapassa a discussão do enredo, questionando, na versão voltada a adolescentes,

(I) Para que serve a(s) personagem(ns) feminina(s) da narrativa? (para salvar o mundo? Para sofrer? etc); (II) De que forma a aparência física dos personagens de

¹⁰³ Disponível em: <<https://www.glaad.org/sri/2014/vitorusso>>. Acesso em: 09 jan. 2019.

relaciona à descrição de suas personalidades?; (III) Você conhece alguma mulher que se assemelhe à principal personagem feminina? (soma-se um ponto positivo para cada mulher que couber na descrição). (MAGALDI; MACHADO, 2016, p. 262)

Na versão infantil, que deve ser pontuada a partir da discussão com o grupo, que pode ser tomada como um estudo de recepção, o teste apresenta quatro questões:

(I) Quem é a principal mulher da história? (neste caso o objetivo deverá ser descobrir o grau de pro-atividade da personagem, e a pontuação deverá corresponder a esse critério); (II) As personagens femininas são felizes? Por quê? (pontuar de acordo com as razões apontadas pela (in)felicidade, destacando se são internas – pontos positivos – ou externas – pontos negativos). (III) Como ela é descrita? Isso se refere à personalidade ou ao corpo da personagem? (pontuar de acordo com os estereótipos de beleza apresentados); (IV) Como ela se relaciona com os meninos da narrativa? (pontuar com relação aos modelos tradicionais de contos de fada e ao tratamento hollywoodiano do amor verdadeiro). (MAGALDI; MACHADO, 2016, p. 262-263)

Por meio deste roteiro, Magaldi e Machado ainda acreditam que o Teste CM possa viabilizar a criação de uma plataforma, seja um site ou blog, “de classificação dos filmes a partir do critério de gênero e este suporte pode ser publicizado para pais, crianças, adolescentes, professores e pesquisadores da área de gênero e sexualidade e de comunicação” (MAGALDI; MACHADO, 2016, p. 263), de maneira que seja possível “incorporar os dispositivos culturais em sala de aula, de forma a contribuir para a construção de uma consciência crítica a respeito da construção do feminino” (MAGALDI; MACHADO, 2016, p. 251).

A partir dos três testes apresentados e da mescla e adaptação de suas questões, foi criada uma nova matriz de análise que pudesse responder às perguntas suscitadas nesta pesquisa. A matriz envolve uma tabela de análise (Apêndice A) e entrevistas com os realizadores das séries (Apêndices B, C e D), e faz uso de questões quantitativas e qualitativas, sem a pretensão de aprovar ou reprovar uma produção, apenas busca levantar e avaliar a relação entre a expressão e o gênero nas séries animadas objetos de estudo, levando ainda em consideração questões raciais e de diversidade de gênero. Para tanto, se estrutura em três níveis: Personagens, Narrativa e Produção.

O primeiro nível se relaciona com a construção dos personagens em si, sua expressão de gênero e relevância dentro da trama como um todo, ou seja, levanta dados gerais sobre a série. O segundo diz respeito à construção da narrativa em termos de representatividade e representação de gênero especificamente nos episódios selecionados. O terceiro, e último nível, avalia a representatividade de gênero na composição da equipe de produção; a presença de mulheres em funções criativas e de liderança nos episódios específicos que servem de material de análise com base nos créditos apresentados nos mesmos; e, partindo de conceitos técnicos, estéticos e narrativos que remetam, ou não, a um caráter sexista, analisa, por meio de

entrevistas semi-estruturadas com o criadores (Kiko Mistrorigo, Andrés Lieban e Juliano Enrico), a intenção dos realizadores com foco na seguinte questão: o sexismo, ou o não-sexismo, é pensado na hora de construir as personagens? Todas as entrevistas foram utilizadas como fonte empírica e forneceram dados quanto ao fazer da animação¹⁰⁴.

A análise foi dividida em dois momentos. No primeiro, foram assistidos 52 episódios de cada uma das séries objetos de pesquisa (*O Show da Luna*, *Meu AmigãoZão* e *Irmão do Jorel*), totalizando 156 episódios animados. No caso de *Show da Luna!* e *Irmão do Jorel*, estes 52 episódios eram referentes às duas primeiras temporadas das séries (cada temporada possui 26 episódios). Em *Meu AmigãoZão*, foi analisada apenas a primeira temporada, que já contabilizava 52 episódios. Foram selecionados doze episódios, quatro de cada série, para a análise mais aprofundada na segunda etapa da pesquisa. O critério foi a presença de alguma problematização de gênero nos enredos, de forma direta ou indireta.

Em seguida, os doze episódios selecionados foram submetidos à tabela de análise. Inicialmente, as hipóteses levantadas eram as de que os desenhos animados nacionais estariam seguindo uma tendência mundial – ou pelo menos ocidental – de ponto de virada em relação à representação de estereótipos femininos e masculinos em suas séries de desenhos animados, tendo um caráter não sexista. Porém, acreditava-se que essa iniciativa estivesse ligada mais a uma estratégia ou ideologia isolada e “pensada” durante a produção e construção dos personagens do que a uma naturalização das questões de gênero no inconsciente coletivo, visto o avanço dos debates em torno do mesmo, refletindo mudanças em uma ambiência geral que teria afetado a cultura.

5.3 ESSE É O SHOW DA LUNA!

Em ordem referente à faixa etária do público alvo, o primeiro objeto a ser analisado é a série televisiva *O Show da Luna!*, voltada para crianças de quatro a sete anos. A série, que estreou primeiro nos Estados Unidos (com o título *Earth to Luna*), é uma criação de Célia Catunda e Kiko Mistrorigo, da produtora TV PinGuim. Os criadores afirmam que o objetivo era criar entretenimento infantil pensando em um mundo globalizado, por isso, toda a produção já foi feita primordialmente em inglês. Apesar de a ideia da produção ter surgido em 2010, sua estreia no Brasil foi em 13 de outubro de 2014, pelo canal coprodutor Discovery Kids, e sua primeira exibição em emissora aberta aconteceu no dia 10 de agosto de 2015, pela TV Brasil, no

¹⁰⁴ As transcrições completas das entrevistas se encontram nos Apêndices B, C e D.

programa “Hora da criança”. Atualmente, *O Show da Luna!* também é exibido em outros 96 países (PADIGLIONE, 2018). Na Netflix, a animação é exibida no menu mundial (menos na América Latina, onde a Discovery detém os direitos de exibição). Já são quatro temporadas completas, totalizando 104 episódios de, em média, 12 minutos. No Brasil, a quinta temporada estreia em março, e a sexta tem previsão de lançamento no segundo semestre de 2019.

Figura 34 – *O Show da Luna!*



Fonte: O Show da Luna! Borboletaluna #Clipe Teatro. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L2xjl5hL-xM>>. Acesso em: 05 nov. 2018.

O Show da Luna! conta com mais de um milhão e 700 mil inscritos em seu canal no YouTube. No Facebook, tem 40.491 seguidores, e no Instagram, mais de 16 mil¹⁰⁵.

A produção conta a história de uma menina de seis anos que é apaixonada por Ciência e que acredita que a Terra é um enorme laboratório. Luna está sempre equipada com um bloquinho de notas e com seu AHA, mistura de câmera, computador, lente de aumento, caixa de som, telescópio e binóculo. Por meio da observação de tudo que está ao seu redor, seja a natureza, os alimentos ou mesmo a tecnologia, Luna vê surgir dúvidas e curiosidades que precisam ser sanadas. Assim, ela se pergunta: “O que está acontecendo aqui?”, e parte em busca de respostas. Com a ajuda do irmão mais novo, Júpiter, de quatro anos, e o furão de estimação da família, Cláudio, a menina usa do método científico para investigar a maneira como as abelhas se comunicam dançando, como as bananas crescem sem sementes, o que faz a água virar chuva, o motivo pelo qual as estrelas piscam, entre outras questões. Entretanto, a resposta geralmente não vem de experimentos realizados no “mundo real”, mas sim do imaginário, do

¹⁰⁵ Dados disponíveis em: <<https://www.youtube.com/user/OShowDaLuna>>; <<https://www.facebook.com/OShowDaLuna/>>; e <<https://www.instagram.com/oshowdaluna/>>. Acesso em: 30 nov. 2018.

“faz de conta”. Luna, Júpiter e Cláudio se transformam em pássaros para entender como os animais conseguem voar, por exemplo. No final de cada episódio, as crianças, com a ajuda de Cláudio, preparam um show para contar as suas descobertas aos pais e amigos.

Além da canção tema da animação (Eu quero saber por quê o gato mia / Verde por fora, vermelha por dentro, é a melancia! / Eu quero saber, não quero dormir / O que está acontecendo eu vou descobrir! / Eu quero saber, pra quê que serve a lua / Eu tenho tanta pergunta, por que é que a pulga pula? / Eu quero saber, não quero dormir / O que está acontecendo eu vou descobrir!), em todo episódio existe também uma canção relacionada ao tema proposto¹⁰⁶. A musicalidade e as cores vivas da série despertam a atenção do público alvo, que se encontra na fase pré-escolar ou fim da primeira infância, mas a complexidade das questões abordadas também pode interessar a crianças mais velhas. O menor número de personagens também pode ser relacionado à capacidade de atenção do público dessa faixa etária dos quatro aos sete anos que, de acordo com Pacheco (2000), “ainda não tem condições de elaborar um grupo de muitas pessoas”.

A inspiração que deu origem à protagonista da animação veio inicialmente do traço. Ao fazer um esboço, ainda sem compromisso, Célia Catunda criou a imagem de Luna e a partir disso começou a pensar em uma personagem feminina curiosa e que falasse de Ciência para o público pré-escolar. De acordo com Catunda (2016), mesmo sem um planejamento voltado a esse objetivo, a série cumpria uma demanda não suprida nas emissoras justamente por unir o protagonismo das meninas aos estudos científicos, o que a tornou um sucesso. Sobre a animação, Mistrorigo defende que

Luna traz uma protagonista feminina, o que já não é muito comum. E é uma menina sem frufu. Além disso, a série não tem nenhum adulto, máquina ou Google que tira as dúvidas. É ela que vai atrás e, pela imaginação, consegue formular as próprias hipóteses e tirar as conclusões. (MISTRORIGO, 2016)

Em 2016, o desenho estava no Top 10 de maior audiência no canal Discovery Kids entre crianças na faixa etária de 4 a 8 anos (RIBEIRO, 2016). No mesmo ano, *O Show da Luna!* foi indicado ao *International Emmy Kids Awards*, na categoria Pré-escolar. Além da série, atualmente, os protagonistas estampam os mais diversos produtos infantis, desde vestuário, calçados, roupa de cama, livros, revistas, brinquedos, jogos, alimentos, material escolar, de

¹⁰⁶ Exemplo de canção temática retirada do episódio 23 da primeira temporada, “Quatro Luas para Luna”: “Lua / Cheia, minguante, crescente ou nova / Lua / Sou lua cheia, minguante, crescente ou nova / Lua / Sou sempre lua, sempre a mesma lua, é a luz do sol que me muda / Eu sou sempre a mesma lua, mas eu mudo de figura / Sou sempre a mesma que flutua, ora cheia, ora vazia / Eu não tenho luz própria, e preciso do sol para me iluminar / Tem hora que ele me deixa cheia, nova crescente ou minguante / Lua / Cheia, minguante, crescente ou nova / Lua / Sou lua cheia, minguante, crescente ou nova / Lua / Sou sempre lua, sempre a mesma lua, é a luz do sol que me muda”.

higiene, e de festas, além de um espetáculo musical. Em 2016, a animação tinha sido licenciada por 30 empresas nacionais e cinco no exterior, superando o faturamento de *Peixonauta*, série de sucesso comercial também produzida pela TV PinGuim.

Para Marici Ferreira, diretora presidente da Associação Brasileira de Licenciamento (Abral), o fator responsável pelo sucesso da marca nas lojas é o conteúdo do desenho. "A Luna conversa, questiona, pergunta. As crianças adoram, porque elas também têm a fase dos por quês, e há todo um ensinamento, o que agrada demais aos pais" (FERREIRA, 2016).

Esta dimensão educativa, divertida e lúdica da animação, que tem sido o seu diferencial, conta com a ajuda de consultores pedagógicos de diversas áreas de conhecimento (biologia, química, física) e titulações (especialistas, cientistas, professores de ensino médio e ensino superior, entre outros), que auxiliam na escolha dos temas que serão tratados nos episódios, oferecendo informações e conteúdos que possibilitem o desenvolvimento do roteiro. Segundo Catunda (2015), a responsabilidade com as crianças está no DNA da TV PinGuim.

Eu acredito que é muito importante você passar conteúdos positivos para as crianças através do entretenimento. Eu já achava isso e depois que eu tive filhos, eu percebi ainda mais como isso era importante. Porque a criança é uma esponja, ela absorve muito tudo aquilo que vê na televisão, no teatro e no cinema. Muitas vezes, ela absorve esses conteúdos até mais do que uma aula na escola. Porque estas histórias tocam o lado afetivo delas, elas estão se divertindo, curtindo os personagens. Ela adora a Luna, adora o Peixonauta, e quer ouvir o que eles têm para falar. Então eu não posso fazer um personagem falar alguma coisa idiota, principalmente para uma criança pequena, que está desprotegida. (CATUNDA, 2015)

Em 2018 a TV PinGuim foi convidada pelo Pacto Global da Organização das Nações Unidas (ONU), a idealizar uma temporada especial da série para a 73ª Assembleia Geral, que aconteceu em setembro/outubro, em Nova Iorque. O intuito era encontrar patrocínio privado para a realização do conteúdo que será parte de um projeto que, por meio da exibição mundial dos episódios, busca promover os Objetivos do Desenvolvimento Sustentável pensados pela ONU, ampliar a conscientização a respeito dos mesmos, e mostrar que todos podem incorpora-los em seu dia a dia.

Em aspectos formais, *O Show da Luna!* é um desenho animado comercial, com propósitos educativos, realizado com a técnica de animação 2D digital, com traço simples e duro. Seus episódios são independentes, portanto, a série não apresenta continuidade de uma narrativa para a outra. O design dos personagens e cenários são "fiéis ao mundo real", mas não hiper-realistas. Os animais (furão, gato, cachorro) e personagens inanimados (balões, pipocas, lua, sol) são antropomorfizados. As personagens têm um design futurístico (ou moderno, como definem os criadores) e são diferenciadas entre feminino e masculino pelo vestuário, voz, cabelos e cílios (apenas as mulheres tem).

Figura 35 - Frame do episódio "Cheirinho de Terra Molhada".



Fonte: O Show da Luna! Cheirinho de Terra Molhada - Episódio Completo - Primeira Temporada. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EcLwT6uLlu8>>. Acesso em: 05 nov. 2018.

As cores que compõem a paleta da animação são, em sua grande maioria, primárias: azul, vermelho, amarelo; e secundárias: verde, roxo e laranja, sempre em tons vibrantes. A escolha pode ser novamente justificada pelo público ao qual a produção se destina. As cores mais simples, mas também mais fortes, podem chamar mais a sua atenção para o desenho.

Além de Luna, Júpiter e Cláudio, a série conta com outros personagens. Até o final da segunda temporada (corpus da análise deste trabalho) o espectador também é apresentado à Mamãe, Papai, Alice, Igor e Tom, além dos inúmeros convidados que surgem no “faz de conta” de cada episódio.

Figura 36 - Personagens de *O Show da Luna!*.



Fonte: O Show da Luna! Subindo! - Episódio Completo | Segunda Temporada. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yV3yGaJf7Rc&t=17s>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

Luna, a personagem que dá nome à série e a define como uma trama do tipo *chacarter driven*¹⁰⁷, é uma menina de seis anos que usa um vestido azul marinho, com um cinto laranja e botas pretas. Seu cabelo é dividido em duas “maria-chiquinhas”. Ela é muito inteligente, segura e curiosa. É proativa e tem um forte espírito de liderança. Sempre está à frente das experiências que devem responder à pergunta mote da série (“O que está acontecendo aqui”). É ela quem detém o saber, mesmo que ainda cheio de lacunas. É muito comunicativa e sabe a quem recorrer quando as informações que tem são insuficientes para sanar suas dúvidas, seja por meio do imaginário ou da busca por um adulto. É admirada pelo irmão e muito amável com a família e amigos. Gosta de dançar, de fazer experimentos, andar de bicicleta, cuidar da horta e das plantas e brincar com Júpiter e Cláudio. Luna dificilmente tem medo ou nojo de algo. A menina está sempre feliz, saltitando e dando giros no ar. Suas cores relacionadas são: laranja, vermelho, azul marinho, amarelo, verde e roxo.

Júpiter é o coprotagonista da série. O irmão mais novo de Luna, tem quatro anos e usa uma camiseta verde, calças e tênis azuis. Ele adora brincar com a irmã e com Cláudio. É o personagem que tem relação mais próxima com Luna e a ajuda na busca de seu objetivo, quando não tem o mesmo objetivo que ela, mas não interfere na condução da narrativa. Por ser mais novo, aprende muito com os experimentos da irmã que, por vezes, surgem de perguntas que ele faz e ela não consegue responder. Gosta de dinossauros, de piratas e de desenhar. Suas cores relacionadas são: azul, verde e roxo.

Cláudio é o furão da família e atua como personagem coadjuvante. Ele está sempre com as crianças e participa de todos os experimentos. Se na brincadeira de “faz de conta” é perfeitamente capaz de falar e expressar todos os seus sentimentos e suas ideias, lidando de igual para igual com as crianças, no mundo real só se faz entender por gestos, expressões e grunhidos. Suas cores relacionadas são: marrom e laranja.

A mãe de Luna e Júpiter é uma mulher alta e magra, de 36 anos. A personagem não é nomeada, recebendo um nome genérico: Mamãe. Ela usa uma blusa de gola alta, de um azul bem escuro, calças rosa e sapato preto. O cabelo está preso por uma faixa laranja. Também usa batom e sombra azul nos olhos. Não fica claro se a personagem trabalha. Em mais de um episódio ela leva lanches para os filhos enquanto eles estão brincando e faz compras no mercado/feira. Mamãe tem enfeites de natal, costura almofadas, faz bolos, mas também assiste jogos de basquete e lê jornal. Tem uma postura relativamente mais séria que o marido. Sempre

¹⁰⁷ História focada no personagem, em suas ações e desenvolvimento, mais do que em uma sequência de fatos (*plot driven*).

assiste às apresentações dos filhos, por vezes sem a presença do pai das crianças. Suas cores relacionadas são: azul marinho (mais escuro que o de Luna) e rosa.

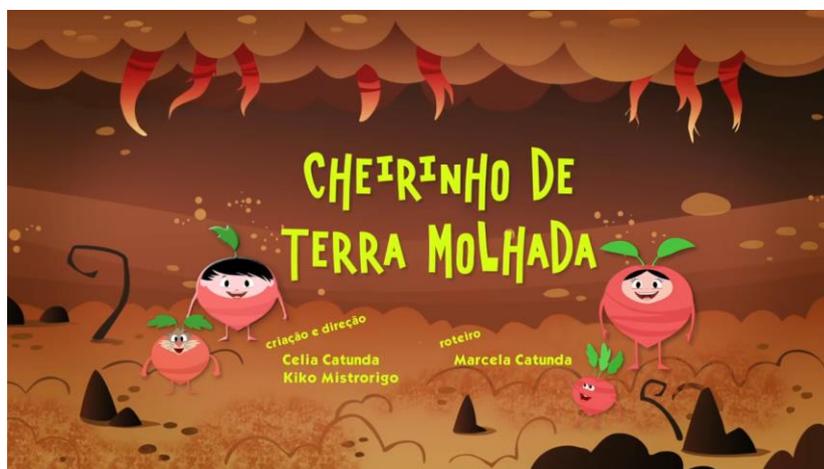
Papai segue o mesmo padrão da mãe. Também não nomeado, é um homem alto, magro, de cabelos pretos, 38 anos. Usa uma blusa também de gola alta, em um azul royal e detalhe em azul claro, e calças marrons com sapato preto. Tem uma horta e comanda a cozinha em muitos episódios. Por vezes é solicitado como fonte de saber (ex. informações sobre marte), ou para o conserto de algum objeto. Também corta a grama, dirige o carro e põe as crianças para dormir. Não fica claro se o personagem trabalha. Suas cores associadas são as mesmas de sua roupa: azul e marrom.

Alice, Igor e Tom são amigos de Luna e aparentemente tem a mesma idade da menina. Alice usa uma blusa azul, em dois tons, e uma bermuda lilás. A menina tem o cabelo ruivo, preso e usa uma faixa azul royal. Alice gosta de andar de patins, skate e bicicleta. Ela também toca bateria. Suas cores relacionadas são: lilás, rosa e azul. A personagem aparece em poucos episódios.

Igor usa uma blusa de manga comprida em dois tons de amarelo, e por cima uma camiseta verde. As calças e os sapatos são cinza. É o único personagem negro da série. O menino também é o único a usar óculos. Igor é educado, solidário, toca guitarra e também gosta de andar de bicicleta. Aparece em poucos episódios.

Tom veste um casaco marrom, leve e aberto e uma camiseta azul por baixo. Suas calças são cinza e o sapato marrom. Também usa uma boina com estampa xadrez em dois tons de cinza. É um menino muito educado, faz aula de piano, toca teclado e xilofone. Também aparece em poucos episódios.

Figura 37 - Temporada 01, episódio 06.



Fonte: O Show da Luna! Cheirinho de Terra Molhada - Episódio Completo - Primeira Temporada. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EcLwT6uLlu8>>. Acesso em: 05 nov. 2018.

No episódio “Cheirinho de Terra Molhada” (Temporada 1, Episódio 06, direção de Célia Catunda e Kiko Mistrorigo, roteiro de Marcela Catunda), em um domingo de chuva, Luna, Júpiter e Cláudio resolvem perseguir uma minhoca. O objetivo é descobrir de onde vem o cheirinho de terra molhada. Durante essa aventura, o trio se transforma em rabanetes, anda por dentro da terra molhada e faz um novo e pequeno amigo: Rabanetinho.

Na primeira cena do episódio, Luna veste um pijama laranja e branco, com a imagem de um átomo, símbolo facilmente reconhecível da Ciência. Ao acordar ela não parece uma “princesa”, já que está roncando, de boca aberta, e toda torta na cama (Figura 38). Ao sair para brincar no quintal a menina veste sua galocha verde de sapo, que combina com seu guarda-chuva. Assim, logo nos primeiros minutos da narrativa é possível notar que Luna, de certa forma, subverte os estereótipos de gênero que recaem sobre uma menina de seis anos. Além do pijama – que mostra a sua paixão pela Ciência, área em que as mulheres foram historicamente subjugadas (CONCEIÇÃO; TEIXEIRA, 2018) –, galochas e guarda-chuva incomuns, Luna tem um quarto (Figura 39) com as cores roxo, verde e azul, e seus brinquedos são amarelo, vermelho, azul e verde. Em uma busca rápida por quartos de meninas em um site da internet (Figura 40), os resultados mostram algo bem diferente. Na decoração destes predominam os tons de rosa, as rendas e itens delicados. No quarto de Luna, entretanto, nada disso é apresentado. Sobre a mesa da menina estão alguns livros, um cubo mágico, um aquário, um cofre, e um objeto de decoração em forma de gato.

Figura 38 - Luna dormindo em sua cama.



Fonte: O Show da Luna! Cheirinho de Terra Molhada - Episódio Completo - Primeira Temporada. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EcLwT6uLlu8>>. Acesso em: 05 nov. 2018.

Figura 39 - O quarto de Luna.



Fonte: O Show da Luna! Cheirinho de Terra Molhada - Episódio Completo - Primeira Temporada. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EcLwT6uLlu8>>. Acesso em: 05 nov. 2018.

Figura 40 - Busca por “quarto de menina” na internet.

Imagens de quarto de menina



→ [Mais imagens para quarto de menina](#)

[Denunciar imagens](#)

Fonte: Google Imagens. Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=quarto+menina&source=lnms&sa=X&ved=0ahUKEwiKkoSw1f7eAhUExpAKHXpPCoIQ_AUICSgA&biw=1296&bih=697&dpr=1>. Acesso em: 20 nov. 2018.

Luna também mostra ser uma menina destemida. Ela persegue as minhocas junto com o irmão e o furão de estimação e, bem como os meninos, não aparenta ter medo ou nojo do animal, o que, em produções ficcionais é bastante comum em personagens femininas¹⁰⁸.

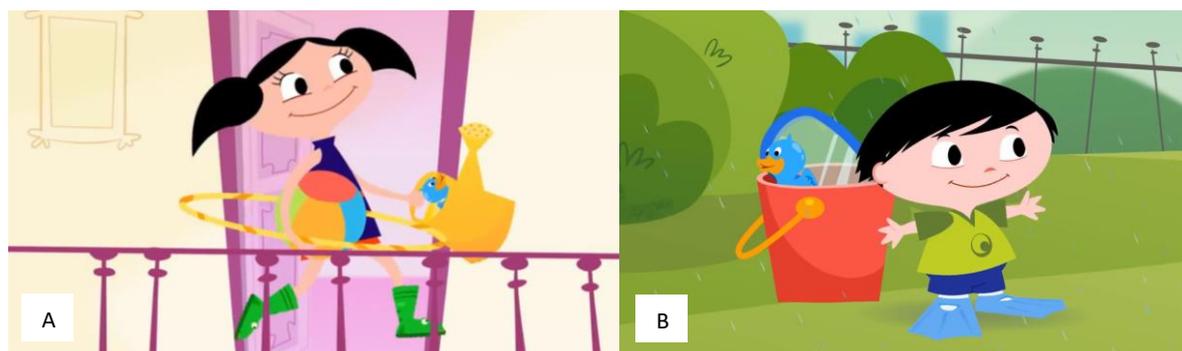
Quando Luna, Cláudio e Júpiter estão conversando com Rabanetinho e a hortaliça lhes conta que o cheiro que sentem quando chove é o perfume da terra, Luna diz, surpresa: “Perfume da terra? E o que é isso?”, e Júpiter explica: “Perfume, Luna, como o que a mamãe usa quando vai sair com o papai!”. Nesse momento é possível compreender que, na narrativa, quem usa perfume são as mulheres, e mais ainda, que elas usam perfumes em ocasiões especiais, e mais especificamente, quando saem com homens. Tem-se então um pressuposto sobre o feminino, relacionado à vaidade e ao cuidado socialmente atribuído às mulheres. Luna, entretanto, não questiona o irmão sobre a sua afirmação, o que leva a pensar que a menina concorda com tal concepção, o que vai contra a construção da própria personagem.

A única personagem feminina nomeada no episódio é a protagonista. As outras duas personagens femininas, Mamãe e Beterraba, recebem nomes genéricos e não possuem fala. Assim, Luna conversa apenas com personagens masculinos. Estes conversam entre si, mas o tema sempre é voltado ao experimento, sendo comum ao que eles conversam com a menina. Ela também é a única personagem feminina que tem um arco narrativo próprio (se vê curiosa sobre o cheiro que a chuva traz, realiza um experimento para tentar entender como o fenômeno funciona e, diante do seu insucesso, embarca em uma aventura imaginária para chegar à resposta e quando a alcança, conta tudo aos pais em um show) e sem a sua presença não há história, ela é indispensável para o desenvolvimento da trama.

No episódio, Júpiter, além da roupa azul e verde, usa óculos de mergulho e pé de pato, ambos azuis. Seus brinquedos também têm estas cores, a exceção é um baldinho vermelho. Mas Júpiter também demonstra uma inocência que nem sempre é esperada dos meninos. Além de que, seu objeto de admiração é a irmã mais velha, o que desmistifica a ideia de que, geralmente quando crianças, irmãos de diferentes sexos/gêneros tendem a não ter tanta amizade, pois pertenceriam a diferentes “mundos” e fases (feminino x masculino; boneca x carrinho; rosa x azul).

¹⁰⁸ Um exemplo pode ser visto no episódio “A minhoca encantada”, da Turma da Mônica, parte do Cine Gibi 4 “Meninas e Meninos”. Mônica se assusta ao ver uma minhoca falante que diz ser um príncipe encantado. “Meio nojentinho você como príncipe, né?”, diz a menina. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EPEI4RMNB9w>>. Acesso em: 30 nov. 2018.

Figura 41 - Os brinquedos de Luna e Júpiter.



Fonte: A) O Show da Luna! Cheirinho de Terra Molhada - Episódio Completo - Primeira Temporada. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EcLwT6uLlu8>>. Acesso em: 05 nov. 2018. B) O Show da Luna! Cheirinho de Terra Molhada - Episódio Completo - Primeira Temporada. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EcLwT6uLlu8>>. Acesso em: 05 nov. 2018.

Quanto ao pai das crianças, personagem não falante neste episódio, o enredo deixa saber apenas que é ele quem cuida da horta da casa. Quando Rabanetinho sai do mundo do “faz de conta” e volta ao mundo real com Luna, Cláudio e Júpiter, a menina decide devolvê-lo à sua casa, então diz: “Vamos plantar o Rabanetinho na horta do Papai”. O cuidado da horta costuma ser culturalmente associado ao feminino, assim, a narrativa apresenta uma leve inversão de papéis, pois é o Pai quem cuida do plantio e colheita dos alimentos. A horta é citada em diversos outros episódios e fica claro que esta é uma função apenas dele, do pai. A mãe não é associada a esta atividade.

Neste episódio, personagens femininos e masculinos relacionam-se como iguais. Pai e Mãe são convocados sob o mesmo pretexto, ver o show dos filhos para explicar o cheiro da terra molhada. Luna, Júpiter e Cláudio fazem o experimento juntos. Não há uma relação de superioridade/inferioridade pautada na diferença sexual. Deste modo, neste episódio não é perceptível uma delimitação de comportamento por conta de gênero. Os personagens principais, Luna, Júpiter e Cláudio, podem ser identificados como masculino/feminino por conta das vozes e do vestuário. A sua expressão de gênero é indiferente. Entre os personagens masculinos, Júpiter, Cláudio, Pai, Rabanetinho e Minhoca, é interessante notar que, no caso da Minhoca, apesar de ser chamada de “A” Minhoca, o personagem tem voz masculina. A narrativa deste episódio, entretanto, não se mostra inclusiva no que tange à representação negra e LGBTQI+, pois não há personagens de nenhum dos dois grupos.

No nível de produção, os créditos do episódio, especificamente neste caso, estão incompletos, apresentando apenas os profissionais envolvidos com a Direção, Roteiro, Direção Musical e Composição. Desta forma, puderam ser contabilizadas três profissionais mulheres e cinco homens. Dentre estes, estão na chefia de funções criativas duas mulheres (Célia Catunda

– Direção; Marcela Catunda – Roteiro e Composição) e três homens (Kiko Mistrorigo – Direção; André Abujamra – Direção Musical e Composição; Marcio Nigro – Composição). Devido ao problema técnico com a creditação, são os próximos episódios que poderão dar uma panorama mais completo sobre a equipe de produção de *O Show da Luna!*.

Figura 42 - Temporada 01, episódio 26.



Fonte: O Show da Luna! O que houve com a couve? - Episódio Completo | Primeira Temporada. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=phL2MQqPgwI>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

Na primeira temporada da série, no segundo episódio escolhido para a análise, “Que Houve com a Couve” (Temporada 1, episódio 25, direção de Célia Catunda e Kiko Mistrorigo, roteiro de Marcela Catunda e Patrícia Black), o pai de Luna está preparando o almoço, e um dos pratos principais é couve. Durante o cozimento, aquele imenso maço de verdura cortada se transforma em um pequeno chumaço de folha. Que houve com a couve? Luna, Cláudio e Júpiter vão entrar numa aventura no mundo culinário, se transformando em azeite, pimenta e sal, respectivamente, para desvendar os mistérios que cercam este preparo.

No início do episódio, Luna está tomando sol. Os objetos ao seu redor são: uma toalha vermelha, amarela e branca, uma bola e uma garrafinha de água, ambos da cor azul, e um *frisbee* amarelo e azul. Os objetos poderiam ser os mesmos caso Júpiter estivesse ali, parecendo culturalmente “adequados” tanto para um menino quanto para uma menina. Mas Luna usa uns óculos de sol rosa e um maiô vermelho com estrelas amarelas, que se aproximam mais de acessórios ditos femininos, e Júpiter veste uma bermuda verde, mantendo uma das cores associadas ao personagem, e um chapéu de pirata. Sua roupa e seu acessório, bem como os de Luna, estão de acordo com o gênero culturalmente atribuído às crianças.

O pai de Luna e Júpiter aparece e os chama: “Luna, Júpiter, ‘tá’ muito quente aí fora! Venham que a gente já vai almoçar!”. Em seguida, o pai está na cozinha da casa, mexendo em uma panela no fogão. Luna pergunta o que será o almoço, e ele responde: “Arroz, lentilha, torta de queijo e também couve refogada”. Ao cheirar as folhas de couve, Júpiter alega que as mesmas não têm cheiro de nada. O pai responde: “É, não têm ainda, mas quando eu colocar meus temperinhos...”. Júpiter parece não se animar muito com a refeição, e é alertado pela irmã: “Um pirata corajoso come de tudo!”. Na próxima cena o pai coloca uma tigela de couve na mesa e as crianças percebem a diferença no tamanho das folhas antes e depois do cozimento. Entra a música tema da série e as crianças começam a cantar e dançar. Luna e Júpiter vão para a sala, onde é possível ver a mãe sentada no sofá, lendo jornal. Para tentar desvendar o mistério da couve, Luna volta até o pai e pergunta se ela e o irmão podem ajudá-lo na preparação da comida. “Ah, obrigada, Luna! Mas tem muita panela no fogo por aqui. Eu acho que ia ser mais divertido se vocês me ajudarem a fazer o bolo à tarde. Que tal, hein?”, responde o pai.

Nos três minutos em que se sucedem as ações citadas acima, é possível destacar algumas questões. Júpiter é encorajado a fazer algo para ficar parecido com os piratas corajosos. Mais uma vez há o reforço pelo gosto do menino em relação aos piratas, figuras tidas como símbolo de masculinidade, maldade, força e esperteza, características socialmente associadas ao homem. Quando se transforma em sal, no “faz de conta”, Júpiter fica feliz por ver um barco no rótulo do produto: “Piratas!”. Mas, além do reforço da expressão do masculino no comportamento do menino, também é possível perceber um grande deslocamento de sentido e papel social no comportamento do pai. Diferente do que é culturalmente estabelecido, quem está na cozinha é um homem. É o pai, e não a mãe, quem se ocupa do preparo da refeição dos filhos, e aparentemente não só no almoço, mas também do café da tarde (a promessa de preparação do bolo). As personagens afirmam diversas vezes que “é a cozinha do Papai”. A inversão de papéis persiste quando, ao passar pela sala, Luna e Júpiter veem a mãe sentada, lendo o jornal. Esta cena é facilmente encontrada em obras ficcionais de *live action* e animação, mas com a mulher como figura ativa na cozinha, e o homem como espectador (Figuras 44 e 45).

Figura 43 - Papai cozinha enquanto Mamãe lê jornal.



Fonte: A) O Show da Luna! O que houve com a couve? - Episódio Completo | Primeira Temporada. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=phL2MQqPgWI>>. Acesso em: 20 nov. 2018. B) O Show da Luna! O que houve com a couve? - Episódio Completo | Primeira Temporada. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=phL2MQqPgWI>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

Figura 44 - Frame de *Bee Movie - A História de uma Abelha* (*Bee Movie*, Estados Unidos, direção de Simon J. Smith, Steve Hickner).

Fonte: *Bee Movie*. Disponível: <<https://goo.gl/r3DSjq>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

Figura 45 - A cena pode ser encontrada em clipes e filmes *live-action*.

. A) Frame do Clipe *Womanizer*, de Britney Spears. Fonte: Britney Spears - *Womanizer* (Director's Cut). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rMqayQ-U74s>>. Acesso em: 20 nov. 2018; B) do filme *O Sorriso de Mona Lisa* (*Monalisa Smile*, Estados Unidos, direção de Mike Newell) . Fonte: *O Sorriso de Monalisa*. Disponível em: <<https://www.netflix.com/watch/60031284?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C53e65fbe1e28aec40f306605c3b0e28528dcf10e%3A2b784764da5d93041b40a570bb38c58122213560%2C%2C>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

Entretanto, como sugere a Figura 43, em *O Show da Luna!*, mesmo que os locais e papéis se desloquem (mulher, homem; cozinha e sala), ainda tem-se o espaço do homem em azul e o espaço da mulher em tons de vermelho, que se aproximam do rosa. Também chama a atenção o fato de que a cor do fogão também é essa. Seria uma situação isolada em que o pai cozinha? Por meio da análise dos outros episódios das duas primeiras temporadas da série, é possível afirmar que não. O pai ocupa esse espaço com frequência. Porém, as cores culturalmente associadas à sua expressão de gênero acompanham os personagens.

A seguir, sabendo que não podem ajudar o pai no fogão, pois é perigoso, Luna, Júpiter e Cláudio pegam uma panelinha de brinquedo (amarela) e tentam cozinhar a couve com o calor do sol. Neste momento ambos brincam com um objeto que é socialmente atribuído às meninas na infância (apenas recentemente as linhas de brinquedos de cozinha têm ganhado outras cores que não a combinação rosa e lilás¹⁰⁹). Mais uma vez o episódio questiona a concepção do espaço da cozinha como eminentemente feminino.

Em “Que houve com a Couve?” existem cinco personagens femininas (Luna, Mamãe, e as três Couves, mas apenas Luna é nomeada e possui arco narrativo próprio), e quatro masculinas (Cláudio, Júpiter, Papai e o Alho). Luna conversa apenas com personagens masculinos, e as couves conversam entre si sobre a temperatura da água na panela (assemelham-se a três mulheres em um *spa*, deitadas de olhos fechados: “A temperatura da água está ótima hoje”). Os personagens masculinos falam entre si apenas sobre as couves e o experimento. Não existem representações negra e LGBTQI+ neste episódio.

Além de Luna, a figura do pai se sobressai. Ele aparece em boa parte da narrativa e como figura ativa, ao contrário da mãe. Mas, como neste caso existe uma inversão de papéis maternos e paternos, é possível pensar que, ao invés de um maior destaque para o personagem masculino, fazendo com que a mãe, de certa forma, esteja em segundo plano, revelando uma possível omissão, a narrativa apresenta uma posição de igualdade entre os sexos. A mãe pode descansar enquanto o pai cuida das crianças, e vice-versa, pois ambos teriam a mesma função no contexto familiar. Desta forma, é possível dizer que na narrativa homens e mulheres relacionam-se como iguais, tanto que o pai assume um espaço e atividades associadas à mulher, e a mãe ocupa um espaço antes culturalmente reservado ao homem.

Em relação à participação feminina e masculina na produção do episódio, de acordo com a creditação apresentada em seu encerramento, entre os 57 profissionais envolvidos, foram

¹⁰⁹ Fabricantes de brinquedos se livram do cor-de-rosa para atrair meninos às panelinhas. Disponível em: <<https://g1.globo.com/educacao/noticia/fabricantes-de-brinquedos-se-livram-do-cor-de-rosa-para-atrair-meninos-as-panelinhas.ghtml>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

verificadas a presença de 22 mulheres e 35 homens. Levando em consideração as proporções: 38,6% da equipe é composta por mulheres. Destas, três chefiam seis departamentos criativos sozinhas ou em parceria com um homem ou uma outra mulher, e algumas chefiam mais de um setor. Sob as mesmas condições, quatro homens chefiam quatro departamentos¹¹⁰.

Figura 46 - Temporada 02, episódio 08.



Fonte: O Show da Luna! Subindo! - Episódio Completo | Segunda Temporada. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yV3yGaJf7Rc&t=17s>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

Em “Subindo!” (Temporada 2, episódio 08, direção de Célia Catunda e Kiko Mistrorigo, roteiro de Marcela Catunda), durante um passeio de bicicleta pelo bairro, Luna, Júpiter, Alice, Igor e Tom encontram um imenso e colorido balão. Ao chegar em casa e contar a novidade para Cláudio, surge uma questão: afinal, como o balão voa? O trio tenta entender o processo por meio de um experimento que não funciona muito bem. Então, usando do “faz de conta”, eles viram balões e desvendam o que faz um balão subir.

Entre os episódios analisados este é o que tem o maior número de personagens (três femininos – Luna, Alice e Mamãe – e cinco masculinos – Júpiter, Cláudio, Papai, Igor e Tom, fora os balões que são inúmeros, mas possuem todos vozes masculinas), possibilitando uma análise mais diversa de expressão e gênero na série. A narrativa também apresenta um personagem negro, Igor, que não sofre estereótipos de raça. Não há nenhum personagem LGBTQI+.

¹¹⁰ Direção: Célia Catunda e Kiko Mistrorigo; Roteiro: Marcela Catunda; Direção de Arte: Célia Catunda; Direção de Animação: Ana Paula Indalêncio; Design de Personagens: Célia Catunda e Rafael Lucino; Direção de Musical: André Abujamra; Compositores: André Abujamra, Marcela Catunda e Márcio Nigro.

Nas primeiras cenas da narrativa as crianças estão andando de bicicleta. Alice lidera o grupo, incentivando-os a pedalar mais rápido. As crianças parecem ter dificuldades em subir um morro, mas ela já está no topo à espera de todos. Logo que a brincadeira acaba, a menina chama os amigos para andar de skate. Os meninos têm compromissos e têm que voltar para as suas casas. Luna responde: “Eu não ‘tô’ com vontade de andar de skate agora”, o que mostra que a menina costuma participar da brincadeira, mesmo que recuse a ideia no momento. Andar de skate é uma atividade socialmente considerada masculina. A postura de liderança de Alice também é mais comumente associada ao comportamento dos meninos. Em outro episódio, “Do Re Mi Flauta” (Temporada 02, episódio 04, direção de Célia Catunda e Kiko Mistrorigo, roteiro de Marcela Catunda), Alice também toca bateria, instrumento que nas narrativas ficcionais dificilmente é visto sob o comando de uma menina. Assim, as duas personagens femininas nomeadas no episódio – Luna e Alice – têm ações que extrapolam o estereótipo do feminino, embora Alice não tenha um arco narrativo similar ao de Luna, participando da trama apenas como coadjuvante.

Ainda durante o passeio de bicicleta, Júpiter não consegue acompanhar o ritmo das outras crianças, sendo deixado para trás, no início do morro. A dificuldade enfrentada pelo menino reforça a sua fragilidade perante os demais, o que pode ocorrer pelo fato de ele ser mais novo ou para sinalizar e/ou questionar uma característica culturalmente feminina (meninas são consideradas mais fracas) em um personagem masculino.

Mais uma vez as cores aparecem como determinantes da expressão de gênero no episódio e reforçam a divisão entre feminino e masculino. Apesar das atitudes da menina desafiam o que é socialmente esperado do comportamento feminino, a bicicleta de Alice é toda rosa e lilás, bem como seu capacete e joelheiras. A bicicleta de Luna tem as mesmas cores que a de Alice, em diferentes tons, com o acréscimo de florzinhas e estrelas. Seu capacete e joelheiras são rosa, lilás e azul. Não é que o uso de rosa, por si só, seja um problema, afinal, existe uma diversidade de formas de ser “mulher” que abarca também as meninas que têm preferência pela cor. A questão surge quando se percebe que a cor é usada apenas para elas, como exclusivamente “feminina”. O “velotrol” de Júpiter é azul, com detalhe em vermelho, e seu capacete de jacaré é verde (em outro momento do episódio, quando ele e Luna estão prestes a realizar seu experimento no “faz de conta”, o menino diz querer ser um balão bem colorido, mas veste-se com um tecido com as cores que já são associadas a ele: azul, branco e verde). A bicicleta de Igor é vinho, azul e laranja, seu capacete é cinza escuro. Tom anda em uma bicicleta azul, vermelha e laranja, as mesmas cores de seu capacete. É possível então perceber um padrão entre as “cores de menina” e “cores de menino”.

Figura 47 - As cores das bicicletas se dividem entre meninos e meninas.



Fonte: O Show da Luna! Subindo! - Episódio Completo | Segunda Temporada. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yV3yGaJf7Rc&t=17s>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

Sobre a participação da mãe e do pai no episódio, ambos aparecem só no encerramento da narrativa, como espectadores para o show dos filhos. Entretanto a mãe se pronuncia apenas para elogiar o pai por ter construído o balão usado por Luna, Júpiter e Cláudio na apresentação (“Excelente trabalho! Este balão ficou muito bom!”). O pai, por sua vez, conversa com as crianças (“Perfeito, Júpiter! Muito bem!” / “Fantástico, Luna! Foi um show excelente, viu? Eu acho que eu nem pisquei! Foi muito bom mesmo!”). O feito do balão pelo pai também demonstra a concepção de que este tipo de atividade manual, que exige um pouco mais de força e que envolve ferramentas, é mais masculino do que feminino. Entretanto, não haveria grandes alterações na narrativa caso os personagens tivessem os papéis trocados.

Na trama não existe nenhum diálogo exclusivo entre personagens do mesmo sexo. Quando há conversa, ela é entre personagem feminino e personagem masculino, ou em grupo. Com a exceção do pai, as funções desempenhadas também não são relacionadas ao seu gênero. Luna continua como líder, encabeça os experimentos, calcula as hipóteses e o que é necessário para sanar a sua curiosidade, a de Cláudio e Júpiter. As outras crianças aparecem apenas como vizinhos que brincam juntos e depois assistem ao show, bem como Papai e Mamãe. O pai, entretanto, também ocupa a função de responsável pela construção do brinquedo dos filhos, como realizador do trabalho “pesado”, o que lhe dá certo destaque.

A produção deste episódio, que apresenta creditação completa, contou com o trabalho de 66 profissionais, sendo 25 mulheres (37,9%) e 41 homens (62,1%). Entretanto, elas ocupam a chefia de seis departamentos criativos (Direção, Roteiro, Direção de Arte, Direção

de Animação, Design de Personagens e Composição) e eles ocupam quatro (Direção, Design de Personagens, Direção Musical e Composição)¹¹¹.

Figura 48 - Temporada 02, episódio 17.



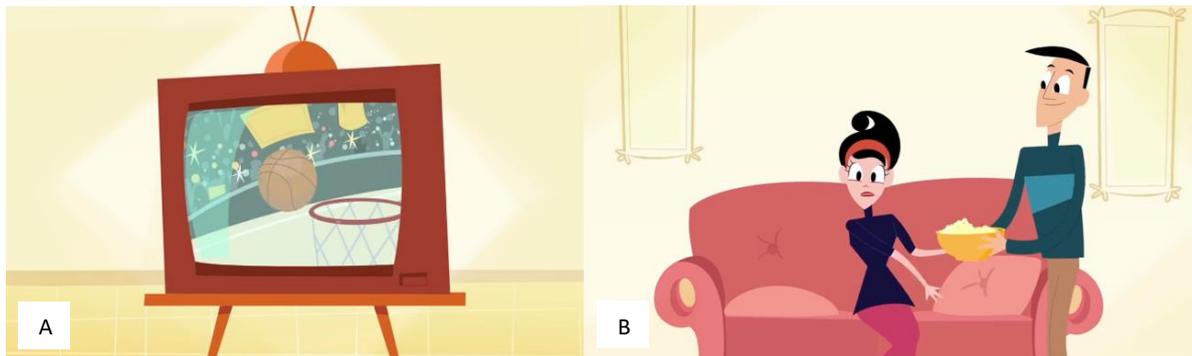
Fonte: O Show da Luna! Pula-Pula Pipoca - Episódio Completo | Segunda Temporada. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=W5Hi01YvFkg>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

No segundo episódio analisado na segunda temporada de *O Show da Luna!*, Luna e Júpiter percebem que, apesar de adorarem comer pipoca, nunca tinham parado pra pensar no que a faz estourar. Em “Pula Pula Pipoca” (Temporada 02, Episódio 17, direção de Célia Catunda e Kiko Mistrorigo, roteiro de Marcela Catunda), os irmãos e o furão Cláudio mergulham numa panela cheia de milho pronto para estourar.

O episódio já começa com uma inversão de papéis sociais ditados pela cultura. A mãe está sentada no sofá em frente à TV, atenta, assistindo a um jogo de basquete, enquanto o pai leva um balde de pipoca para ela, que vibra com as jogadas: “Passa a bola! Passa essa bola! Agora! Agora! Vai! Ai!”

¹¹¹ Direção: Célia Catunda e Kiko Mistrorigo; Roteiro: Marcela Catunda; Direção de Arte: Célia Catunda; Direção de Animação: Ana Paula Indalêncio; Design de Personagens: Célia Catunda e Rafael Lucino; Direção de Musical: André Abujamra; Compositores: André Abujamra, Marcela Catunda e Márcio Nigro.

Figura 49 - Mamãe está concentrada no jogo de basquete.



Fonte: A) O Show da Luna! Pula-Pula Pipoca - Episódio Completo | Segunda Temporada. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=W5Hi01YvFkg>>. Acesso em: 20 nov. 2018. B) O Show da Luna! Pula-Pula Pipoca - Episódio Completo | Segunda Temporada. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=W5Hi01YvFkg>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

Bem como a cena da mulher cozinhando enquanto o homem lê jornal, esta é uma cena bastante comum nas narrativas ficcionais – e porque não dizer, na vida real –: um homem está vendo TV, mais especificamente algo relacionado a esportes, enquanto a mulher o serve. Neste caso, como já foi apontado, é possível perceber novamente uma troca de espaços. O homem é quem vem da cozinha trazer um aperitivo para a mulher, que está em um momento de lazer, de distração, desvinculada das funções do lar e do cuidado dos filhos. O pai, depois de servi-la, ainda vai em busca das crianças.

Luna e Júpiter estão jogando basquete no quintal. Apesar de brincarem juntos, Luna parece estar ensinando o irmão, ou o ajudando a melhorar suas jogadas. Tem-se aqui mais uma inversão de papéis, pois, culturalmente, os homens costumam ser considerados melhores que as mulheres nos esportes. Em seguida, Papai os chama e oferece pipoca, e é a partir daí que surge a dúvida que norteia o episódio.

Assim como em “O Que houve com a Couve”, as crianças recorrem às panelinhas para tentar desvendar o que acontece com as pipocas. Entretanto, mesmo que ambos brinquem com o objeto, desta vez Luna aponta o brinquedo como seu (“Vamos precisar da minha panelinha transparente, a tampa, e alguns grãos de milho”). Assim, mesmo que Júpiter participe da atividade, é ela quem detém os equipamentos característicos da cozinha. O jogo de panelas é de Luna. Ao irmão cabe outros tipos de brinquedo. Novamente a narrativa apresenta uma divisão do que compete à menina e ao menino. Entretanto, sempre que citam o preparo da pipoca, as crianças deixam claro que esta é uma atividade comumente realizada pelo pai, associando o personagem masculino ao preparo dos alimentos.

Também é possível perceber que, quanto à personalidade, Júpiter é mais frágil e sensível que a irmã. Quando, no “faz de conta”, Cláudio e Luna se transformam em pipoca

antes dele, o menino parece chateado, inseguro. Tal comportamento, ainda mais por Júpiter ser mais novo que os demais, seria culturalmente associado ao feminino. São as meninas que, socialmente, se magoam facilmente, são delicadas e sensíveis. Júpiter também costuma recorrer à irmã em situações de medo, dúvida, ou quando precisa de explicações sobre algo que não entende. Luna encarna então também um papel maternal (como no episódio analisado na primeira temporada, “O Que houve com a Couve?”), quando ela passa protetor solar no irmão, ou quando em “Subindo!”, da segunda temporada, a menina se oferece para ficar com o ele para que as outras crianças possam seguir o percurso e subir o morro mais rápido: “Eu vou mais devagar com você, Júpiter, ok?”).

No fim do episódio, a figura do pai permanece como “transgressora” dos estereótipos de gênero quando, depois do show encenado pelas crianças, se oferece para fazer mais pipoca para a família: “Agora vamos levar essa festa para a cozinha!”. Júpiter ainda o questiona se dessa vez podem fazer pipoca doce, mostrando que o pai é quem está no comando das decisões do que será realizado para comer, e não a mãe, que neste episódio também tem menos falas e protagonismo do que o pai.

Na narrativa, além das pipocas, estão presentes apenas os personagens principais da série, sendo duas personagens femininas (Luna e Mamãe) e três masculinas (Júpiter, Cláudio e Papai). Mantém-se a estrutura verificada também nos outros episódios: não existem conversas exclusivas entre personagens do mesmo sexo, os diálogos envolvem um grupo, que neste caso fala a respeito do experimento envolvendo as pipocas, e do show realizado pelas crianças. Não há representação negra ou LGBTQI+.

O pai aparentemente tem a função de cozinhar, Luna, Júpiter, Cláudio e Mamãe estão apenas se divertindo, seja vendo ou jogando basquete. Os pais, mais uma vez, servem de espectadores para o show realizado pelos filhos. Não há uma determinação da função dos personagens associada ao seu gênero. Desta forma, os personagens relacionam-se como iguais, tanto que, novamente, o pai assume um espaço e atividades associadas à mulher, e a mãe ocupa um espaço antes reservado ao homem.

Na composição dos 60 profissionais envolvidos na produção deste episódio, foram contabilizadas a presença de 23 mulheres (38,3%) e 37 homens (61,7%). Entre eles, existem três mulheres e quatro homens na chefia de departamentos que desempenham funções criativas. Entretanto, elas fazem parte de seis departamentos (Direção, Roteiro, Direção de Arte, Direção

de Animação, Design de Personagens e Composição) e eles de quatro (Direção, Design de Personagens, Direção Musical e Composição)¹¹².

Em um panorama geral, a série *O Show da Luna!* apresenta diferentes perspectivas a respeito do feminino e do masculino. Em diversos momentos é possível perceber uma subversão do que é considerado como natural do homem e natural da mulher, mas em outros se reforçam os papéis sociais designados a cada um dos sexos.

Sobre os personagens adultos, Papai e Mamãe, nos episódios analisados o pai se caracteriza como uma figura que tem ações tanto culturalmente associadas ao masculino (construção do balão), quanto associadas ao feminino (preparo de alimentos, cuidado dos filhos, cuidado da horta). Já a mãe mostra um comportamento que poderia ser associado mais diretamente ao masculino (lê jornal enquanto o marido cozinha; assiste jogo enquanto o marido prepara pipoca para ela e os filhos). Mas, apesar de Mamãe não ser tão presente e ativa nos quatro episódios analisados, entre os 52 episódios assistidos (referentes às duas temporadas da série), ela participa de 31, enquanto o pai aparece em 28. Em 23 episódios é possível notar a presença de ambos. Nestes episódios não detalhadamente abordados no corpus de análise, compete à mãe mais atividades relacionadas ao cuidado do lar e dos filhos do que fica explícito nos episódios escolhidos. Assim, é possível perceber que na caracterização da personagem também se encontram traços do comportamento dito feminino, tanto quanto masculino. O pai e a mãe de Luna e Júpiter são um bom exemplo do que é definido por Lutterbach a respeito da maternidade.

Como mãe, esposa ou na profissão, ela [mãe] está em pleno exercício de funções que poderiam ser exercidas por outros e nada diz da mulher. Ser mãe não é gestar e parir, essa é uma função biológica. Ser mãe é uma função que através do cuidado, do afago, da alimentação, dá o banho de linguagem e erotismo que permitirá ao pequeno ser falar, isto é, tratar as coisas do mundo e de si pelas palavras. Qualquer pessoa que se dispuser poderá fazê-lo, independentemente de seu sexo. Um homem pode e já exerce a função materna, como prova do cuidado partilhado nas relações heterossexuais ou nos casais de homens. São funções imprescindíveis, mas não dizem, necessariamente, o que é próprio da mulher. (LUTTERBACH, 2018, p.26).

Desta forma, em diversas situações, seria possível cambiar os papéis desempenhados pelo pai e pela mãe sem que houvesse prejuízo para o seguimento da narrativa.

O personagem de Júpiter também pode exemplificar o embate de ideias a respeito da expressão de gênero na série. O menino é o único personagem em que a forma, seu *design*, faz referência ao seu comportamento. Ele é o irmão mais novo, é menor e mais gordinho, o que

¹¹² Direção: Célia Catunda e Kiko Mistrorigo; Roteiro: Marcela Catunda e Patrícia Black; Direção de Arte: Célia Catunda; Direção de Animação: Ana Paula Indalêncio; Design de Personagens: Célia Catunda e Rafael Lucino; Direção de Musical: André Abujamra; Compositores: André Abujamra, Marcela Catunda e Marco Negro.

se associa à sua dependência da irmã para conseguir alcançar um conhecimento ainda não acessível. É mais medroso, sensível e inseguro. Tais características são tanto femininas quanto masculinas. Na realidade é possível dizer que são mesmo próprias de uma idade. Entretanto, quando se lida com meninos, é mais comum que elas sejam omitidas devido à uma pressão social e cultural, o que não ocorre da mesma forma para as meninas, que acabam sendo comumente tidas como frágeis (sendo esse um dos mecanismos de submissão – ensina-se às meninas a duvidarem de si mesmas e de suas capacidades desde novas). No caso de Júpiter, entretanto, essas características ficam explícitas em seu comportamento sem nenhum tipo de repressão. O menino também brinca de panelinha com a irmã sem em nenhum momento ser advertido de que aquele comportamento poderia “não seria de menino”. Mas, ao mesmo tempo, o personagem mantém gostos tipicamente masculinos, aparecendo sempre com brinquedos de dinossauros, piratas e carrinhos, sendo sempre associado à cor azul.

Além destes personagens, e levando em consideração que a primeira etapa de avaliação dos episódios exigiu que todos fossem assistidos, é possível afirmar que, em sua maioria, os marcadores de gênero na série *O Show da Luna!* são muito sutis. Nenhum dos personagens, em nenhum episódio, é repreendido por ter um comportamento que se distancie do que é social e culturalmente atribuído ao seu gênero/sexo.

O protagonismo de Luna é em si inovador. Além de ser uma menina envolvida com a Ciência, ela tem um comportamento fora do padrão das meninas da ficção. É corajosa, curiosa, segura, enérgica, mas calma, alegre, assertiva, resiliente e extremamente inteligente. Ela é a versão oposta de outro cientista bastante famoso no universo da animação: o nervoso e azarado Dexter. Se ele afasta a irmã Dee Dee do laboratório, Luna se encarrega de inserir Júpiter em todas as suas experiências. Em *O Laboratório de Dexter*, a irmã do protagonista adora balé, bonecas, pôneis e bagunçar o laboratório do irmão. É considerada como de baixa inteligência, sendo bastante infantil, imatura, e tagarela, sempre em confronto direto com o menino. Sendo assim, se verifica uma diferença gritante em relação ao tratamento que Luna dá a Júpiter, que as vezes se aproxima até de uma relação maternal.

Ainda na comparação com Dexter, Luna se veste de forma comum, sem jalecos ou óculos especiais, o que também pode dar a entender que é possível fazer Ciência sendo uma pessoa comum, e ainda mais, sendo uma menina comum, em um meio que se configura no imaginário coletivo como majoritariamente masculino. De acordo com Catunda (2016), as crianças costumam associar a figura do(a) cientista a uma mulher “feia que não casou, então resolveu fazer Ciência, ficar no laboratório”, ou ao “cientista maluco, descabelado”

(CATUNDA, 2016). A personagem Luna tem a potencialidade de transformar esse senso comum ainda na infância, tanto para meninos quanto para meninas.

Figura 50 - Dexter e sua irmã, Dee Dee.



Fonte: Retroseries: ¿te acordás de "El laboratorio de Dexter"?. Disponível em: <https://tn.com.ar/tecno/recomendados/retroseries-te-acordas-de-el-laboratorio-de-dexter_573346>. Acesso em: 21. nov. 2018.

Luna não segue os padrões socialmente atribuídos a uma menina da sua faixa etária. Ao não ser submetida a imposições sobre comportamentos delimitados secundariamente, de acordo com o que foi postulado por Magno (1999; 2015), a personagem se contrói em meio à fluidez da indiferenciação, frequentemente não distinguindo fronteiras entre feminino e masculino. Em apenas um dos episódios é possível vê-la brincando com uma boneca, e mesmo assim, a situação parece um pouco peculiar: em “Parece mas não é” (Temporada 2, episódio 15, direção de Célia Catunda e Kiko Mistrorigo, roteiro de Marcela Catunda), Luna e Júpiter estão brincando de montar peças, então, a menina alega que construirá para seu castelo um muro maior e mais forte do que a torre do irmão, “assim os dragões não pegarão a princesa”. Júpiter pergunta porque os dragões querem pegá-la, e Luna responde, segurando uma boneca princesa e um furão em miniatura: “Para ela não reinar, né Júpiter? Eles querem levar a princesa e seu furão de estimação”. Em outro episódio, “Dirigir, rodar e deslizar” (Temporada 02, Episódio 26, direção de Célia Catunda e Kiko Mistrorigo, roteiro de Marcela Catunda), Luna e Júpiter brincam de carrinho. Ela se veste como corredora, bem como o irmão (Figura 54). Quando não estão fazendo experimentos, as crianças geralmente brincam juntas de algo mais neutro como pega-pega, bolhas de sabão, amarelinha, bambolê, bingo ou lego.

Figura 51 - Luna brinca de carrinho com Júpiter e Cláudio.



Fonte: O Show da Luna! Dirigir, Rodar e Deslizar #Clípe com Letra 47. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IYwIQ6Jy_Rk&t=37s>. Acesso em: 10 dezembro de 2018.

Os personagens Igor e Tom também se destacam quanto à sua construção. Em alguns momentos, como no episódio “O Arco-íris” (Temporada 1, episódio 19, direção de Célia Catunda e Kiko Mistrorigo, roteiro de Marcela Catunda), Tom tem como marcador de gênero apenas a vestimenta, pois seu comportamento não se encaixa nem apenas no que é culturalmente tido como feminino, nem masculino. O mesmo ocorre com Igor em suas poucas aparições.

Reafirmando o protagonismo de Luna, em todos os episódios ela é a única que tem um arco narrativo próprio, sendo acompanhada por vezes do irmão Júpiter. Entretanto, mesmo que as outras personagens femininas sejam menos relevantes para o desenvolvimento do enredo, nenhuma delas está na trama apenas para que haja uma personagem feminina, afinal, a Luna já atende a esta demanda. Mas, a presença de mais personagens mulheres na produção e mais diálogos entre elas pode ser reivindicada. Apesar do protagonismo ser feminino, em *O Show da Luna!* apenas a personagem principal se destaca enquanto mulher, enquanto com os homens existem pelo menos dois personagens que estão sempre envolvidos na trama: Júpiter e Cláudio, mesmo que como coprotagonista e coadjuvante.

As cores de *O Show da Luna!* também são indícios do tipo de construção feminina e masculina que a narrativa apresenta. Como foi observado durante a análise, ainda existe uma paleta para cada gênero, embora haja concessões. Apesar de Luna estar relacionada a cores como azul, laranja, verde, vermelho e lilás (algumas consideradas femininas e outras masculinas), Alice destaca-se pelo uso do rosa. A diferença entre as meninas poderia ser uma garantia da diversidade da categoria mulher. Umam gostam de rosa, outras não. Mas, quando se observa que todas as personagens femininas têm alguma relação com esta cor, se encontra uma

possível determinação a respeito do gênero. Também é comum ver as personagens femininas usando a cor azul, mas nunca os meninos fazendo uso do rosa, o que reforça o estigma de que a cor ainda é única e exclusivamente feminina. No caso dos personagens masculinos se percebe também uma limitação. Júpiter, por exemplo, sempre é associado às cores azul e verde, culturalmente associadas aos homens.

Tanto no nível da narrativa, como no dos personagens, não pode ser verificada a representatividade negra e LGBTQI+ em *O Show da Luna!*. Existe apenas um personagem negro nas duas temporadas da série, Igor, e, apesar do mesmo não sofrer nenhum tipo de estereótipo, sua participação não é suficiente para garantir a diversidade de raça na produção. Sua presença parece se dever mais ao preenchimento de um espaço, apenas para que haja um negro na narrativa. No caso dos LGBTQI+, não há nenhum tipo de menção.

Em relação à produção da série, por meio dos episódios analisados foi possível notar que, ainda que as profissionais mulheres sejam minoria, revelando uma composição não igualitária na equipe, elas ocupam mais posições de liderança nas funções criativas. Todos os episódios das duas primeiras temporadas de *O Show da Luna!* foram roteirizados por mulheres.

Com a exceção de “Cheirinho de Terra Molhada”, no qual os créditos se apresentam de forma incompleta, os outros três episódios analisados mantêm números similares (Tabela 3) em relação à representatividade de gênero. As mulheres estiveram sozinhas, ou com a presença de um homem ou outra mulher, na chefia dos departamentos de Direção, Roteiro (exclusivamente feminino), Direção de Arte (exclusivamente feminino), Design de Personagens, Direção de Animação (exclusivamente feminino), e Composição. Entretanto, isso só foi possível porque algumas profissionais desempenham mais de uma função, como Célia Catunda, que atua na Direção, Direção de Arte e Design de Personagens.

Tabela 3 - Profissionais envolvidos na produção de *O Show da Luna!* de acordo com os créditos disponibilizados nos episódios.

Episódios	Profissionais	Mulheres	Homens	Mulheres na Chefia de Departamentos Criativos	Homens na Chefia de Departamentos Criativos
“Que Houve com a Couve?”	57	22 (38,6%)	35 (61,4%)	4, em 6 departamentos	4, em 4 departamentos
“Subindo!”	66	25 (37,9%)	41 (62,1%)	3, em 6 departamentos	4, em 4 departamentos
“Pula Pula Pipoca”	60	23 (38,3%)	37 (61,7%)	3, em 6 departamentos	4, em 4 departamentos

Fonte: Elaboração da autora.

Não foi possível avaliar a representatividade negra e LGBTQI+ na equipe de produção da série devido à impossibilidade de acesso a informações sobre a raça e expressão de gênero de todos os profissionais envolvidos.

Para aprofundar a análise e entender a construção do gênero na narrativa de *O Show da Luna!* a partir de um novo ponto de vista, esta pesquisa entrevistou um dos criadores da série, Kiko Mistrorigo¹¹³. De acordo com o diretor, a preocupação com as discussões de gênero é algo que vem desde a concepção do desenho animado, principalmente no que tange ao machismo implícito, ou explícito, em mídias voltadas à criança. Assim, Luna nasceu de forma a contestar padrões apresentados em produções anteriores, segundo o diretor, antecedendo iniciativas similares na animação.

O menino é que é o gênio, aquele ser baixinho, sardento, branco, de óculos grandes. Ou seja, fica claro que ele não ‘tá’ preocupado em conquistar ninguém, ele tem dificuldade com as relações sociais dele, ele canaliza, é um nerd. Então, a gente cria o estereótipo. É o Dexter, é o Jimmy Newtron. E a Luna virou uma menina que não é cor de rosa, ela não é a tal da princesinha, mas ela surgiu em uma época que não se falava muito disso. A ideia da Luna ela é de 2010. Você não vai se lembrar, mas em 2010, ‘tava’ no auge de princesas Disney, logo depois veio aquela Frozen e tal, e aquilo bateu, ‘né’, de alguma forma, numa vontade das pessoas de mudar um pouco essa ideia de já preparar as meninas para serem donas de casa, serem protegidas pelos maridos, ficarem grávidas e indesejáveis. (MISTRORIGO, 2018)

O diretor afirmou que, além da escolha de uma personagem feminina para protagonizar a animação ser pensada em função de uma quebra de estereótipos, a construção de outros personagens e das situações vividas pelos mesmos também leva em consideração esse mesmo ideal.

[...] você pode ver que quem cozinha é o pai, quem guia é a mãe... A mãe é muito mais... digamos assim, ela é muito mais comportada, entre aspas, e focada, como se fosse muito mais cientista que o pai... Eu acho que são coisas espontâneas que surgiram aqui e que a gente acabou gostando e que, de alguma forma, chama a atenção dos lares mais tradicionais, mais machistas e tudo mais, ‘né’? Eu acho que o nosso papel é abrir... ninguém quer ensinar nada, ninguém precisa ser assim, mas é só para mostrar para as crianças que existem outras formas de viver, outras construções familiares e tal. Acho que o mais importante é a gente saber que tudo é possível, né? (MISTRORIGO, 2018)

Assim, Kiko Mistrorigo alega que essa forma de conceber a narrativa, evitando reproduzir padrões machistas e culturalmente enraizados na sociedade é algo que acontece naturalmente na produção. Contudo, ao analisar o seu depoimento junto ao histórico de *O Show da Luna*, sendo a preocupação com a representação de gênero algo que está conscientemente presente desde a concepção inicial da série e da protagonista, tendo se tornado um princípio que a caracteriza, pode-se dizer que esta preocupação torna-se, sim, diretriz da produção.

¹¹³ A entrevista completa, realizada no dia 13 de dezembro de 2018, se encontra no Apêndice B.

Mistrorigo ainda ressalta que a inserção da discussão de gênero na história deve acontecer de forma “espontânea e natural”, pois quando abordada de uma forma muito explícita, funciona mal e se torna uma “forção de barra”.

A gente nunca faz o movimento contrário, que é assim, ‘putz, vamos ver qual vai ser a próxima tendência do mundo, vamos fazer um negócio que já vai...’. Não tem como. Primeiro que seria muita prepotência da nossa parte, eu acho que depois tudo vai surgindo, e vai tendo coerência. Que nem eu disse para você, a maior preocupação nossa é não passar uma mensagem errada, é não estimular coisa ruim, o resto a gente faz. Tentar ter uma vida mais saudável possível. Que as crianças consigam, com o que a gente faz aqui... que aquilo faça a diferença na vida delas, num bom sentido. E aí isso tudo acaba surgindo... é que nem eu falei para você, a Luna não foi 2010? Aí logo depois começa, Barbie cientista, Mônica empoderadora feminina [...] esses fizeram assim, ‘opa, olha, o mundo tá indo pra lá, vamos embarcar nessa’. Mas não é isso. (MISTRORIGO, 2018)

Mas, apesar de esse ser um assunto que demanda certo cuidado na TV PinGuim, o diretor revela que não sabe se o mesmo ocorre com frequência em outros estúdios. Assim, em um panorama geral da animação nacional, a discussão de gênero na opinião de Mistrorigo, nem sempre é levada em conta.

[...] existem estúdios que querem fazer sucesso, não importa como. Vai lá, põe... não tem uma preocupação. A gente aqui tem uma preocupação muito clara, até com o licenciamento de produtos, a gente não topa licenciar coisas que a gente acha que não tem sentido e que são prejudiciais à criança [...] Então, tem um princípio aqui, a gente cuida muito da marca, não só porque tem que cuidar mesmo, por uma questão comercial, mas por princípios mesmo. A gente não pode... é um público muito frágil. No dia em que eu fizer isso, eu não vou dormir bem. (MISTRORIGO, 2018)

Quanto à recepção do público em relação à iniciativa não sexista da série, o diretor relata que a maioria das mensagens que chegam até a TV PinGuim são positivas, mas não exclui a existência de críticas.

O que aconteceu é que o Brasil tá passando por esse período maluco, pré-eleitoral teve muita violência nas redes sociais, violência verbal, e alguns poucos que se manifestaram, de uma forma bastante veemente, contra, foi assustador. O cara: ‘o que que você tá fazendo, estimulado a pedofilia?’, porque a Luna falou com o carteiro. Na primeira temporada ela tem uma relação com o carteiro que é astrônomo, o padeiro é meio químico, e o cara viu coisa onde não tinha. Então ele vai “ah”... A Luna já foi chamada de comunista, de “promotora do homossexualismo”... enfim, bobagens. Provavelmente são pessoas que se sentiram ameaçadas na sua concepção de família e tudo mais. Mas na maioria das vezes é o contrário. É muito legal que a gente recebe sempre muitos e-mails de pais encantados com a afetividade que ela passa para os filhos deles. (MISTRORIGO, 2018)

Quando questionado sobre a representatividade negra em *O Show da Luna!*, que apresenta apenas um personagem negro em suas duas primeiras temporadas, Mistrorigo afirmou que o racismo também é uma preocupação do estúdio e que nas temporadas seguintes há uma maior diversidade de raças.

[...] quando você fala um só, putz, eu fico até assim, ‘caramba, porque que tem só um?’. Infelizmente foi só um. Mas na viagem que ela [Luna] faz pelo mundo aparecem outros, inclusive não só negros, aparecem orientais, aparece de tudo, porque é uma viagem pelo mundo. Mas sim, a gente tem que se preocupar, tem que se policiar e tem que colocar lá, a gente mesmo. O especial de natal, que tá passando agora no Discovery Kids [...] ele tem o Miguel, que é um menino de cadeira de rodas que... ele entrou acho que da forma mais legal possível. Ele entrou ali discretamente, não entrou assim ‘este é o cadeirante, estamos colocando...’, não é nada disso. Ele entrou ali no meio, tal... E aí quando eles vão fazer um “faz de conta” para saber da onde vem o Papai Noel ou onde está o Papai Noel, eles fazem um “faz de conta” que eles vão de trenó até o Polo Norte, e ele é que guia o trenó, porque na imaginação a cadeira de rodas dele com tudo atrás virou... A gente tem que fazer assim, a coisa tem que ser natural, porque se ela é forçada, não cola e é horrível. Tem que entender a excepcionalidade como naturalidade. Em tudo, em todos. (MISTRORIGO, 2018)

O diretor ainda ressaltou que, além da preocupação com a discussão de gênero e do racismo, todas as produções da TV PinGuim baseiam-se no conceito de “comportamento saudável” devido ao reconhecimento de uma forte influência do conteúdo sobre as crianças, que estabelecem uma relação emocional com seus personagens.

Eles imitam. Imitam porque, na fantasia de cada um, você se acha aquele personagem naquele momento. E se essa personagem tiver uma coisa que não seja tão legal, você vai tirar uma consequência disso [...] O que ela [Luna] precisa estimular são coisas legais, sem ser careta. [...] São pequenas e sutis mensagens que saem naturalmente nos roteiros, não é tudo pensado cientificamente, e de alguma forma aquilo chega para o público... e a gente sabe com quem tá lidando, são adultos e crianças assistindo juntos na maior parte das vezes. (MISTRORIGO, 2018)

A percepção do estúdio é a de que o público da animação é muito equilibrado entre meninos e meninas, o que, de acordo com Mistrorigo, pode ser percebido na plateia dos espetáculos teatrais de *O Show da Luna!*. Sobre as estratégias que parecem ser desenvolvidas para a faixa etária específica da animação, e de acordo com suas competências midiáticas, Mistrorigo diz que isso não funciona de forma tão científica, sendo mais baseado em elementos que, pela experiência no meio, a equipe sabe que funcionam bem, ou não, como o próprio exemplo da musicalidade, tão destacada na série.

Sobre a composição da equipe de produção de *O Show da Luna!*, o diretor não confirma que exista uma preocupação explícita em manter um número equilibrado de homens e mulheres trabalhando. Sobre o fato de as duas primeiras temporadas da animação terem sido roteirizadas apenas por mulheres, Kiko Mistrorigo diz ter sido “sem querer”. “A gente tem roteiristas homens e mulheres, os homens não participaram. Não teve essa intenção. Circunstancial” (MISTRORIGO, 2018).

Assim, a partir da soma da análise dos episódios às informações coletadas na entrevista com Kiko Mistrorigo, se entende que existe uma conscientização da equipe responsável pela produção da animação em relação à representação e representatividade de

gênero, mas não de forma organizada, sendo por vezes incidental e em outras planejada, resultando em ações afirmativas interessantes, mas, apesar disso, também em pequenos pontos de fixação dos estereótipos que ainda recaem sobre o feminino e o masculino.

5.4 É O MEU AMIGÃOZÃO!

Figura 52 - *Meu AmigãoZão*.



Fonte: *Meu AmigãoZão*. Disponível em: < <https://www.elo7.com.br/lista/painel-1-50x1-meu-amigaozao#bm=pbs2s>>. Acesso em 05 dez. 2018.

O segundo objeto a ser analisado, *Meu AmigãoZão*, é uma criação de Andrés Lieban e Claudia Koogan Breitman, produzido pelos estúdios 2D Lab, brasileiro, e Breakthrough Animation, canadense. A série tem a direção de Lieban, supervisão de roteiro de Breitman e redação final de Clive Endersby. Baseado no curta-metragem *AmigãoZão* (Brasil, 2006, criação de Andrés Lieban), vencedor do Curta Criança da TVE/TV Brasil de 2006, o desenho teve sua primeira exibição em 2010, no canal Discovery Kids, e, em 2011, estreou na TV Brasil. Bem como *O Show da Luna!*, por visar o mercado internacional, a animação tem sua voz original produzida fora do país, sendo dublada no Brasil. Atualmente, a série é exibida em mais de 70 países (PESSOA, 2018), e conta com duas temporadas, totalizando 104 episódios de 12 minutos, em média.

A história mostra o dia-a-dia de três crianças de quatro/cinco anos. Cada uma delas tem um “AmigãoZão”. Os episódios se passam em uma vizinhança muito colorida (inspirada nas antigas vilas do Rio de Janeiro), onde todos moram perto. Os pais levam as crianças ao parque e elas também se encontram e brincam na escola e em casa. Juntos eles resolvem questões recorrentes no universo infantil: aprendem a dividir, a ouvir, a respeitar o próximo e

suas vontades, entre outros temas. Em cada episódio, as crianças concretizam seus desafios por meio do “faz de conta”, em lugares e situações fantásticas. Eles podem voar atrás de um balão perdido, brincar em um castelo de nuvens, ou serem passageiros de um trem de brinquedo, por exemplo. De acordo com Lieban, a produção explora

[...] o universo de crianças entre 4 e 6 anos, que estão saindo da zona de conforto da família e enfrentando novos grupos sociais como a escola, longe dos pais. Os animais em questão não são amigos imaginários. São apenas inesperados, mas que cumprem um papel importante: ajudam Yuri, Matt e Lili a vencerem suas próprias barreiras e a se relacionarem. É como acontece com muitas crianças que depositam uma carga emocional em algum objeto de estimação e, ao lado dele, se sentem mais confiantes. (LIEBAN, 2010)

A série foi desenvolvida com respaldo de especialistas em programação infantil, a exemplo da consultora de televisão Beth Carmona – responsável por séries de sucesso nos anos 1990, como *Mundo da Lua* (Brasil, 1991, criação de Flávio de Souza) e *Castelo Rá Tim Bum*, na TV Cultura, e também nos anos 2000, com *Um Menino Muito Maluquinho* (Brasil, 2006, criação de Anna Muylaert e Cao Hamburger), na TVE/TV Brasil – e Jamie Piekartz (psicopedagoga e diretora da *Tree House*, canal reconhecido internacionalmente pela qualidade de sua programação infantil).

Em 2015, *Meu AmigãoZão* foi indicado na categoria de melhor programa de animação para crianças entre três e cinco anos no prêmio *Award of Excellence*, premiação promovida pela *The Youth Media Alliance* (YMA) que, há mais de quatro décadas, elege anualmente os melhores conteúdos produzidos no Canadá. Foi a primeira vez em que uma coprodução com o Brasil foi indicada (BRAVI, 2015). A série também já foi premiada pelo *Prix Jeunesse Ibero America*, e ganhou o primeiro lugar no *Global Licensing Challenge*, no Mip Jr. (*The World's Leading Kids Entertainment Industry Event*), em Cannes. Mais recentemente venceu também o prêmio *Televisión America Latina* (TAL) 2018, na categoria "Melhor Conteúdo Infantil". A iniciativa é uma das mais importantes premiações da América Latina no âmbito do audiovisual televisivo. A proposta é reconhecer e estimular a produção de conteúdo de qualidade nos canais públicos e culturais latino-americanos.

Meu AmigãoZão também foi licenciado por marcas que exibem atualmente no mercado produtos de material escolar e de festa, além de brinquedos e espetáculos itinerantes. No Facebook, sua página oficial conta com 42.923 curtidas. No Instagram são 1.370 seguidores, e no Youtube, 525.034 inscritos¹¹⁴.

¹¹⁴ Disponível em: <https://www.instagram.com/meuamigaozao_oficial/>; <<https://www.facebook.com/Amigaozao/>>; <<https://www.youtube.com/user/meuamigaozao>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

Figura 53 - As cores e os personagens de *Meu AmigãoZão*.



Fonte: Meu AmigãoZão. Disponível em: <<http://meucantinhomagicofavorito.blogspot.com/2015/03/meu-amigaozao.html>>. Acesso em 05 dez. 2018.

Em aspectos formais, a série comercial é realizada em animação 2D digital. Sua concepção gráfica, assinada por Andrés Lieban, prioriza cores alegres para falar ao público infantil. Assim se destacam as cores azul, verde, rosa, amarelo, vermelho e roxo, mas em tons mais suaves, pastéis. O tema de abertura é a música mais frequente nos episódios (Quem, quem, comigo vai e vem? / Quem é o amigo mais legal? / Eu sei que ele é bem grandão! / É o meu AmigãoZão! / Eu adoro correr, pular / Sinto o vento me balançar / Tenho medo, mas vou tentar / Se eu sei que vocês vão! / Quem vem, comigo sei também / Que é alguém especial / Que vai ficar no coração do Meu AmigãoZão / Meu AmigãoZão¹¹⁵), apenas alguns deles contam com composições especiais para seus enredos. Personagens e cenários foram construídos de forma realista, mas não hiper-realista, tendo um design mais curvo e suave do que o de *O Show da Luna!*, criando, a partir do ponto de vista da criança, um universo plástico e seguro. Os animais são antropomorfizados. O menor número de personagens também pode ser relacionado às competências midiáticas da faixa etária a que o desenho se destina. A série também apresenta episódios independentes.

¹¹⁵ Música Tema *Meu AmigãoZão*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=c8y4gT9m5dU>>. Acesso em: 05 dez. 2018.

Além de Lili, Nessa, Matt, Bongo, Yuri e Golias, a série tem como personagens os pais (pai e mãe) de cada criança, a “Tia” Carol e seus outros alunos (não nomeados e nem falantes, cumprindo apenas o papel de figuração). Assim, optou-se por descrever apenas os personagens que aparecem nos episódios escolhidos para a análise e que têm alguma importância mediante a análise pretendida neste estudo.

Lili tem cinco anos, sendo um pouco mais velha que Matt e Yuri. Ela veste um macacão amarelo e laranja, e por baixo uma blusa branca com listras verdes e azuis. Também usa sandálias da mesma cor do macacão. A menina, negra, usa grandes óculos redondos e tem os cabelos pretos e volumosos presos em duas maria-chiquinhas, com lacinhos rosa. É apaixonada por castelos, rainhas e princesas, e adora criar novas brincadeiras. Mas, por se achar mais madura que seus amigos e ser muito mandona, querendo sempre ditar as regras de tudo, fica chateada quando as coisas não saem como planejou e os amigos mudam completamente a brincadeira. Lili sempre fala o que pensa e, por isso, as vezes Nessa precisa atuar como intérprete e explicar delicadamente as ideias da menina. Ela também tem irmãos trigêmeos ainda bebês (Luca, Léo e Levy) e, apesar de reclamar que eles estão sempre interferindo nas suas brincadeiras, os trata com muito carinho e cuidado. Gosta de dançar balé, de bisbilhotar no quarto da mãe e de brincar de bonecas, principalmente porque elas são muito bem-educadas, não fazem barulho como os bebês e nem se sujam tanto como os meninos. Suas cores relacionadas são rosa e amarelo.

Nessa é uma girafa que tem o corpo em dois tons de rosa e lacinhos da mesma cor nas orelhas. Assim como sua melhor amiga Lili, usa óculos redondos e grandes. É a mais alta do grupo, o que sempre ajuda em algumas brincadeiras, mas a torna um pouco atrapalhada e até desorganizada. Para Nessa, tudo é cor de rosa, lindo e delicado. É comum ouvi-la dizer “amei, amei, amei!” para tudo! Ela também adora balé. A girafa vive tentando ajudar Lili, que nem sempre sabe manter a calma, a delicadeza e a sensibilidade que Nessa tem. Por isso, na maioria das vezes é muito diplomática. Nessa aprecia as diferenças entre as pessoas e acredita que seria muito chato se todos fossem iguais. Mas apesar de saber se colocar no lugar dos amigos, tem grande dificuldade em lutar por suas próprias ideias. Bem como Lili, suas cores relacionadas são rosa e amarelo.

Matt tem quatro anos, é um menino branco de cabelo castanho espetado e veste uma camisa de futebol laranja com uma listra branca, um short preto também de futebol, e um tênis azul e branco. É tão cheio de energia que chega a achar que dormir é uma perda de tempo. É destemido, impulsivo, competitivo, teimoso, curioso e adora as novidades. Assim como Lili, tem muitas ideias e opiniões. Não é muito ligado a brinquedos, gosta mesmo é de jogar bola

no campo do prédio onde mora ou no parque. Tem uma irmã adolescente com quem aparenta ter um bom relacionamento. Suas cores relacionadas são verde e laranja.

Bongo, o AmigãoZão de Matt, é um canguru verde com um topete castanho. Tem vários bolsos espalhados pelo corpo, o que é sempre útil. É corajoso e não tem medo de quase nada. Na verdade, ele é tão, mas tão impulsivo, que sua completa falta de medo faz com que Matt pare um instante para pensar. São essas pequenas pausas que evitam que o menino entre em maiores apuros. Bongo vive saltitando e adora praticar esportes, mas é menos competitivo que o amigo, se importa mais em se divertir do que em vencer. É generoso, carinhoso e protetor. Suas cores relacionadas são o verde e o laranja.

Yuri também tem quatro anos. Ele veste uma blusa verde, em dois tons, com uma listra branca, bermudas em verde royal e tênis laranja e branco. Seus cabelos são lisos, pretos e mais compridos que o de Matt. É um personagem indígena. Sua imaginação é um poço sem fim, o que é muito bom para ele pois, sendo filho único, aprendeu como se divertir apenas imaginando. É independente, mas tem bastante dificuldade em dividir o que é seu. Frequentemente demonstra seu imenso amor por Golias, seu melhor amigo, inclusive em seus desenhos. Yuri quer ser artista quando crescer para desenhar o dia todo e ter muitos lápis de cor. Das três crianças, é o mais calmo e sensível. Suas cores relacionadas são o azul e o verde.

Golias é um enorme elefante azul que está sempre de bom humor. É muito carinhoso, solidário, e nunca sai de perto de Yuri, o que as vezes é um pouco trabalhoso devido ao seu tamanho. Adora instrumentos musicais, dançar, brincar ao ar livre e os desenhos de Yuri, vendo no amigo um grande artista. Não gosta de ficar sozinho e tem medo de escuro. Sua cor relacionada é o azul.

As mães de Lili, Matt e Yuri também estão presentes nos episódios a serem analisados, entretanto, sua participação é sempre muito pequena. Costumam aparecer no início da narrativa, sentadas no parque enquanto as crianças brincam, ou realizando alguma atividade em casa. Seus nomes não são citados e nem sempre elas têm diálogos. Também não é informado no que trabalham ou se desempenham qualquer outra atividade além da maternidade.

Figura 54 - Temporada 01, episódio 10.



Fonte: Meu Amigãozão - A Princesa Perfeita [OFICIAL HD]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WP6-Z5hWU-c>>. Acesso em: 05 nov. 2018.

No primeiro episódio analisado, “A Princesa Perfeita” (Temporada 01, episódio 10, direção de Andrés Lieban, roteiro de Craig Martin), Lili está dando uma festa à fantasia em sua casa, ou melhor, um baile real. Vestida de princesa, a menina pretende escolher entre os convidados Matt, Bongo, Yuri e Golias, o príncipe ideal. Nessa é a sua ajudante.

O episódio inicia no quarto de Lili. A menina está terminando de se arrumar para a festa enquanto conversa com Nessa. A girafa a elogia e diz que a amiga está muito parecida com a figura da princesa na caixa da fantasia. Lili, entretanto, fica triste ao perceber que na imagem a princesa não usa óculos, como ela mesma usa.

Na próxima cena, Yuri chega à casa de Lili e é recebido pela mãe da menina (que diz estar preparando pizzas). O menino, fantasiado de robô, está acompanhado de Golias, que se veste de “banda”, com uma série de instrumentos pendurados pelo corpo. Matt chega logo depois, vestido de tigre, e Bongo, vestido de galinha.

Enquanto os meninos já estão na festa, Lili resolve não usar os óculos, afinal “todo mundo sabe que princesas não usam óculos” e desce para o baile. Mas sua decisão acaba gerando muito incomodo, porque, como a menina não consegue enxergar, tropeça na escada, não consegue ver os meninos e escolhe a estante como seu príncipe, esbarra na comida e suja todo o seu vestido. Nessa fica o tempo todo pedindo para a amiga usar os óculos, mas a menina entende isso como uma ofensa, e só depois de se atrapalhar muito pede que a girafa lhe entregue o objeto. Matt e Yuri dizem não entender o motivo pelo qual Lili estava sem óculos. Ela se desculpa com todos e, ao invés de escolher um príncipe, escolhe todos eles, cantando ao fim do

episódio: "Para princesa você ser / não tem muito o que mudar / basta ser quem você é / para o seu príncipe encontrar".

Neste sentido, a partir da narrativa proposta, é possível perceber a presença de uma série de estereótipos de gênero, relacionados tanto ao feminino como ao masculino, e o seu reforço ou quebra. Lili quer ser uma princesa, mas acha que não pode se estiver usando óculos. Teria então que abrir mão de algo que é essencial para ela, para a sua saúde, para atender a uma determinada imagem socialmente aceita e até cultuada. É possível pensar ainda que, além dos óculos, a menina também tem outras características físicas que a distanciam da imagem da princesa "padrão". Lili é negra, tem cabelos cacheados e cheios. Mas, o que se coloca como uma imposição (ou você se parece com a princesa da caixa, ou não é uma princesa) é questionado no fim do episódio. Depois de acabar com a sua própria diversão por conta de um modelo estético, Lili deixa a lição de que é possível ser uma princesa sendo quem você é. Mas ainda assim, na música que canta, a personagem reforça a ideia de que às princesas estão sempre em busca de seus príncipes ("basta ser quem você é para o seu príncipe encontrar").

A imagem socialmente difundida da princesa ideal também é questionada quando se entende a estrutura da festa proposta por Lili. Ao contrário do que acontece em contos de fadas como *Cinderela* (*Cinderella*, Estados Unidos, 1950, direção de Wilfred Jackson, Hamilton Luske e Clyde Geronimi), é a princesa quem está escolhendo um príncipe. É ela quem fica sentada no trono enquanto eles dançam. Lili diz para Nessa: "Vai, me apresenta logo para todo mundo. E faz eles se curvarem! Tenho que achar o melhor príncipe!", e a girafa logo organiza os meninos em uma fila. Ocorre então uma inversão de papéis recorrentes neste tipo de história: o príncipe, que antes convocava todas as mulheres do reino para experimentar o sapatinho de cristal, agora será avaliado pela princesa.

Figura 55 - Meninos se apresentam à Princesa Lili.



Fonte: Meu Amigãozão - A Princesa Perfeita [OFICIAL HD]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WP6-Z5hWU-c>>. Acesso em: 05 nov. 2018.

Figura 56 - Cinderela é apenas uma das mulheres que é apresentada ao príncipe.



Fonte: *From Folklore to Film: The History of Cinderella*. Disponível em: <<https://www.popsugar.com/love/photo-gallery/28374482/image/28374488/Cinderella-1950>>. Acesso em: 05 nov. 2018.

A personagem Nessa também aparece de forma bastante estereotipada. Ao invés de ter uma fantasia própria, ela se veste de forma a estar à disposição da fantasia de Lili. Mais que uma ajudante, aparece como uma criada. Os personagens masculinos também seguem o mesmo princípio da estereotipia. Usam fantasias culturalmente associadas ao imaginário masculino (a ferocidade do tigre e a inteligência científica dos robôs). Mas, diferente do que pode se esperar de acordo com estes estereótipos de gênero, Matt, Bongo, Yuri e Golias se animam ao saber que vão participar de um baile real com uma princesa. Contudo, mesmo que os meninos aceitem participar de bom grado do que seria culturalmente uma “brincadeira de menina”, não questionam a binariedade entre feminino e masculino no uso de suas fantasias.

Assim, apesar da iniciativa de Lili, as três crianças e também os amigõeszões, de certa forma, ainda seguem um "padrão" de comportamento heteronormativo, bem como a mãe de Lili, que lida com os preparativos da festa, desempenhando uma função socialmente atribuída à mulher, à mãe: o cuidado dos filhos.

A paleta de cores de “A Princesa Perfeita” também parece sugerir um reforço da diferença entre meninos e meninas. Tanto o quarto de Lili quanto o restante da casa, os enfeites da festa e a sua própria roupa têm os mesmos tons (rosa e amarelo) que criam um cenário que pode ser facilmente associado ao que é culturalmente considerado como feminino. Já Matt, Yuri, Bongo e Golias são relacionados, principalmente, a cores “masculinas” (azul e verde), e ao laranja, considerado mais neutro dentro da narrativa.

Figura 57 - Em "A Princesa Perfeita" destacam-se os tons de rosa e amarelo



Fonte: A) Meu Amigãozão - A Princesa Perfeita [OFICIAL HD]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WP6-Z5hWU-c>>. Acesso em: 05 nov. 2018. B) Meu Amigãozão - A Princesa Perfeita [OFICIAL HD]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WP6-Z5hWU-c>>. Acesso em: 05 nov. 2018.

Além das cores do quarto de Lili, os objetos que o compõem também revelam muito sobre a personagem. Na estante e prateleiras é possível ver muitas bonecas e o que parece ser um jogo de panelinhas. Na parede, um espelho, como o de um camarim, e um cabide, cheio de bolsas. No chão, uma enorme casa de bonecas e, na mesa de cabeceira, um despertador e um abajur. Com a exceção dos objetos do criado mudo, todos os outros formam o estereótipo do que seria o quarto de uma menina de cinco anos.

O episódio conta com três personagens femininas (Lili, Nessa e Mãe da Lili), sendo duas delas negras; e quatro masculinas (Yuri, Matt, Golias e Bongo). Mas na trama apenas Lili tem um arco narrativo próprio, sendo a personagem com o maior protagonismo, se mostrando

superior à Nessa, sua ajudante, e aos meninos, que estão na festa a fantasia para serem escolhidos por ela. Diferentemente do que pode ser verificado em *O Show da Luna!*, em “A Princesa Perfeita” existem diálogos entre as personagens femininas Lili e Nessa, mas em boa parte deles as meninas tratam da busca pelo “príncipe perfeito”, o que se insere dentro das temáticas que são socialmente atribuídas às mulheres com base em estereótipos femininos de romantização. Os personagens masculinos também conversam entre si, mas falam apenas sobre suas fantasias. A aparição da personagem materna no episódio revela apenas a sua função de cuidadora. Ela está ali como responsável pelas crianças, inclusive as alimentando.

No nível da produção, os créditos disponíveis em todos os episódios de *Meu AmigãoZão* não são suficientes para fornecer uma amostra da composição dos profissionais¹¹⁶. São disponibilizados apenas os dados referentes aos setores de Direção, Roteiro e *Storyboard*. Em “A Princesa Perfeita” foram contabilizadas a presença de três homens (Andrés Lieban, Craig Martin e Raphael Bezerra, respetivamente), dois deles chefes de departamentos criativos (Andrés Lieban – Direção; Craig Martin – Roteiro), e nenhuma mulher.

Figura 58 - Temporada 01, episódio 21.



Fonte: Meu Amigãozão - Conto de Fadas [OFICIAL HD]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eo_o-j0q6y0&t=17s>. Acesso em: 01 dez. 2018.

Em “Conto de Fadas” (Temporada 01, episódio 21, direção de Andrés Lieban, roteiro de Christin Simms), Lili, Nessa, Matt, Bongo, Yuri e Golias estão brincando no parque, sob os cuidados de suas respectivas mães. Lili está vestindo o seu “novo, maravilhosamente lindo e fofo vestido encantado”, e se preocupa que Matt e Yuri estraguem sua roupa, pois os

¹¹⁶ Estima-se que haja mais de 80 profissionais envolvidos na produção do desenho, desde os primeiros traços do storyboard até a edição final.

meninos estão correndo pelo chão brincando de “cachorros atrás da bola”. Depois de notarem a fantasia de Lili e de a acharem “linda e legal”, os meninos convidam a amiga e Nessa para brincarem também, mas a menina responde autoritária: “não só a gente não quer, como vocês também não vão mais brincar!”. Para tentar encontrar algo com o que Lili também possa brincar, Matt e Yuri dão novas sugestões. Querem ser “hipopótamos na lama, gambás fedidos e porcos sujos”, mas, em todas as opções, Lili corre o risco de se sujar. Então, como querem muito que a amiga participe da brincadeira, eles aceitam interromper o que estavam fazendo e participar de algo escolhido por ela.

Lili decide então que será a “Fada da Floresta”, porque as fadas voam e não sujam seus vestidos, e Yuri e Matt serão *trolls*, personagens escolhidos pelos meninos para fazer parte do “faz de conta”. Nessa e Golias se encarregam de ser a ponte sob a qual os *trolls* vivem, e Lili transforma Bongo em ajudante da fada da floresta encantada, para cuidar das flores e dos animais, o que deixa o canguru muito satisfeito. Enquanto todos brincam, Lili fica voando pela floresta se desviando de possíveis modos de sujar seu vestido, como os farelos de nozes que um esquilo deixa cair de sua árvore. Mas, quando os *trolls* assustam um casal de coelhos e eles correm perigo e a “Fada da Floresta” tem que ajudar, Lili entra em uma toca cheia de barro e suja todo o vestido. Então, já tendo estragado a roupa, ela abandona a floresta encantada e volta a brincar com os meninos de cachorrinho.

Na descrição do episódio, fica clara uma divisão inicialmente estereotipada do comportamento de meninos e meninas. Lili, como uma princesa, não quer se sujar enquanto brinca, já os meninos rolam pelo chão atrás de uma bola. Quando passam para o “faz de conta”, na “Floresta Encantada”, a menina se transforma em uma fada delicada, cheia de leveza, com uma varinha de condão e flores nos cabelos, enquanto Matt e Yuri viram *trolls*, começam a ensaiar grunhidos de “bufa, bufa, ruge ruge!”, ganham cabelos maiores e bagunçados, além de um comportamento selvagem. Esse tipo de construção reforça a ideia de que às meninas/mulheres cabe uma personalidade mais pacata, serena, cheia de beleza e sutilezas, enquanto aos meninos/homens ficam reservados os sentimentos e ações que se relacionam ao instinto, à força, além de sugerir que eles se preocupam menos com a aparência e com a higiene do próprio corpo do que elas.

Figura 59 - Caracterização de Lili, Yuri e Matt na “Floresta Encantada”.



Fonte: Meu Amigãozão - Conto de Fadas [OFICIAL HD]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eo_o-j0q6y0&t=17s>. Acesso em: 01 dez. 2018.

Mesmo que no início Lili se negue a brincar de “cachorrinhos”, e no encerramento do episódio se renda, o que a narrativa mostra é que a personagem feminina, na maior parte do tempo, desempenha um papel especificamente “feminino” – ou o que é definido culturalmente como tal. Isso acontece porque o episódio segue o modelo da narrativa clássica, da fábula que ao final apresenta uma moral da história. Comportar-se de acordo com o estereótipo feminino na maior parte da trama é uma estratégia narrativa (o arco dramático da personagem protagonista da narrativa clássica prevê uma mudança de estado: a personagem tem que começar de uma forma e as experiências pelas quais passa ao longo da narrativa deve levá-la a outro “lugar”). Assim, como crítica a esse modelo, é só no fim do episódio que Lili se deixa levar pela diversão e abre mão de manter seu vestido limpo, mas quando isso acontece, não há como vê-la em outro enquadramento que não o da fada. É muito pouco tempo para que seja possível mostrá-la se divertindo e alterar o estereótipo que recai sobre a personagem.

Já Matt e Yuri, mesmo quando aceitam participar da brincadeira proposta pela amiga, mantêm os seus papéis masculinos. Eles trocam a sujeira da primeira brincadeira pelo comportamento selvagem na floresta encantada, se personificando como *trolls*, criaturas do folclore escandinavo, conhecidas por serem gigantescas, feias e fedorentas. Isso também ocorre em decorrência da adoção da narrativa clássica. Ambos os personagens aparecem de forma secundária neste episódio e sem arcos próprios (ou seja, não se alteram durante a narrativa). Desta forma, ao optar pelo protagonismo feminino em “Conto de Fadas”, o enredo problematiza os padrões socialmente aceitos sobre o “ser menina”, mas não sobre o “ser menino”.

Também é possível notar que as cores do episódio mantêm o binarismo entre feminino e masculino, sendo os personagens masculinos sempre associados ao azul, verde e laranja, e as personagens femininas ao rosa, seja no “mundo real” ou no “faz de conta”.

Figura 60 - Divisão de cores entre os meninos e meninas.



Fonte: A) Meu Amigãozinho - Conto de Fadas [OFICIAL HD]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eo_o-j0q6y0&t=17s>. Acesso em: 01 dez.2018. B) Meu Amigãozinho - Conto de Fadas [OFICIAL HD]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eo_o-j0q6y0&t=17s>. Acesso em: 01 dez.2018.

Em “Conto de Fadas” existem cinco personagens femininas (Lili, Nessa, Mãe da Lili, Mãe do Matt e Mãe do Yuri), sendo duas negras (Lili e Mãe da Lili), e quatro personagens masculinos (Matt, Yuri, Golias e Bongo). As mães estão presentes apenas no início do episódio. Estão sentadas no parque olhando as crianças enquanto elas brincam. Aqui cabe um questionamento: por que as três pessoas tomando conta das crianças no parque são mulheres? Onde estariam os pais? Seria possível, por exemplo, que um deles, pelo menos, estivesse presente?

Das cinco personagens femininas, duas têm falas, Nessa e Lili. Elas conversam entre si sobre os meninos, sobre a fantasia de Lili e sobre o que é preciso fazer para não a sujar.

Entre os personagens masculinos, mesmo sendo secundários, todos têm fala e a conversa é sobre as brincadeiras.

Apesar de a trama ser centralizada em Lili, e de ela impor a sua vontade sobre os meninos ("não só a gente não quer, como vocês também não vão mais brincar!"), eles também não aceitam passivamente a sua ordem. Matt diz que caso Lili não ache uma ponte para os *trolls*, ele e Yuri não vão mais brincar. Assim, apesar da personalidade mandona da menina – que também pode ser culturalmente associada ao seu gênero, baseado no senso comum de que as mulheres são mandonas – as crianças conseguem negociar entre si, mantendo uma relação não hierárquica.

Na análise do episódio quanto à sua produção, dos três profissionais listados nos créditos, há uma mulher, a roteirista Christin Simms, e dois homens, Andrés Lieban na direção e Phil LaFrance no storyboard. Assim, existe um homem e uma mulher na chefia dos departamentos criativos que estão sendo considerados neste estudo, mantendo uma relação de igualdade. Entretanto, o número de pessoas que compõe a equipe é sabidamente muito maior, de modo que os dados não podem fornecer informações sobre a representatividade de gênero entre todos os que trabalharam da produção.

Figura 61 - Temporada 1, episódio 27.



Fonte: Meu Amigãozão - Dia do Amigo [OFICIAL HD]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zJoQHofvgdg>>. Acesso em: 01 dez. 2018.

No terceiro episódio a ser analisado, “Dia do Amigo” (Temporada 01, episódio 27, direção de Andrés Lieban, roteiro de Craig Martin), as crianças estão na escola preparando cartões para o dia do amigo. Matt mostra os seus para Bongo. “Esse aqui é para o papai, tá

vendo? Tem um carro! E esse aqui tem uma bola de vôlei e flores para a mamãe! [...] E esse aqui tem um telefone e um monte de garotos, porque é disso que minha irmã gosta!”.

Figura 62 - Matt mostra os seus cartões para Bongo.



Fonte: A) Meu Amigãozão - Dia do Amigo [OFICIAL HD]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zJoQHofvvgdg>>. Acesso em: 01 dez. 2018. B) Meu Amigãozão - Dia do Amigo [OFICIAL HD]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zJoQHofvvgdg>>. Acesso em: 01 dez. 2018. C) Meu Amigãozão - Dia do Amigo [OFICIAL HD]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zJoQHofvvgdg>>. Acesso em: 01 dez. 2018.

O menino não escolhe as cores, e principalmente os temas, dos cartões para as pessoas de sua família de modo arbitrário. O pai, homem, ganha o cartão azul, cor socialmente atribuída ao masculino. A mãe fica com o rosa, e a irmã com o lilás, cores culturalmente associadas à figura da mulher. O que vai desenhado em cada um dos cartões, como reforça Bongo, são as coisas que essas pessoas queridas gostam. O fato de o pai gostar de carros é um senso comum, bem como a mãe gostar de flores. A figura materna é ainda associada ao vôlei, um dos poucos esportes que, culturalmente, parece igualmente citado pelo imaginário comum quando se fala de homens e mulheres. Quando explica o cartão da irmã, Matt também passa uma imagem estigmatizada da menina adolescente, a tornando fútil, como se seus únicos interesses fossem amorosos ou resolvidos por um celular, o que comumente acontece quando a ficção retrata esse público. As escolhas do menino podem estar associadas ao fato de que, nesta faixa etária, como descreveu Silva (2008), modelos estereotipados são os de mais fácil assimilação pela criança por suas características simplificadas, mas, também podem ter relação exclusiva com a construção do feminino e masculino dentro da narrativa.

Na sequência, Matt começa a achar que cartões não são suficientes e pensa em presentear os pais e a irmã com outra coisa. Para saber com o quê, ele recorre aos amigos e todos vão parar em uma gigante loja de brinquedos de “faz de conta”. As crianças se dividem para procurar os presentes ideais.

O primeiro brinquedo é para a mãe de Matt. Yuri aconselha o amigo a presentear-lá com um triciclo. Como são muitos os modelos, Yuri indica aquele que na sua opinião seria perfeito, “ele tem um robô aqui em cima”. Lili até acha o robô legal, mas prefere um outro

modelo, rosa e roxo, cheio de lacinhos. Bongo e Nessa têm outras sugestões: o triciclo do elefante tem uma buzina bem grande, e o da girafa vem com uma cestinha de flores. As crianças convencem Matt a levar um brinquedo que una tudo: robô, lacinho, buzina e cestinho de flores.

Figura 63 - Crianças buscam o triciclo ideal para a Mãe de Matt.



Fonte: Meu Amigãozão - Dia do Amigo [OFICIAL HD]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zJoQHofvgdg>>. Acesso em: 01 dez. 2018.

A seguir, Matt precisa achar um presente para o pai. Lili sugere que seja um pônei. Ela e Nessa concordam que o modelo deve ter olhos lindos e uma franjinha macia. Já os meninos priorizam um pônei que corra muito e seja gente boa. Mais uma vez, as crianças optam pelo modelo que une todas as características em um só exemplar.

Para a irmã, Matt quer levar um avião, mas os amigos não entendem o porquê. Ele explica: “eu ia querer”. Yuri diz que esse motivo não é suficiente para crer que a menina também vá gostar do presente. Matt então lembra que a mãe também nunca disse que queria um triciclo, nem o pai um pônei. No fim, o menino resolve voltar aos cartões, eles sim são os melhores presentes porque dizem “eu te amo”.

Neste episódio é possível perceber que quando as crianças vão escolher brinquedos para a família de Matt, estão, na realidade, escolhendo o que elas mesmas gostariam de ganhar. A partir disso, é interessante notar que cada uma vai indicar brinquedos que têm cores e características referentes ao que é socialmente esperado do seu gênero/sexo. No primeiro momento, Yuri escolhe um triciclo para o pai de Matt. O modelo que o menino alega ser perfeito é roxo, azul e laranja, tem figuras de estrelas, um planeta e um robô, refletindo preferências próprias. Planetas e robôs são comumente tidos como interesses dos meninos, e não das meninas, o que é observável mesmo na produção de linhas de brinquedos. Às meninas as bonecas e panelinhas, aos meninos os jogos científicos e de raciocínio lógico, Golias, o

amigãozão de Yuri, recomenda um modelo com as mesmas cores, mas sem desenhos e com uma grande buzina. As cores dos objetos escolhidos pelos meninos são, na própria narrativa, frequentemente mais associadas ao masculino do que ao feminino.

Lili e Nessa reforçam essa percepção. As meninas optam por brinquedos em tons de rosa e roxo (Lili) e laranja, vermelho e amarelo (Nessa). No caso da escolha da girafa, a binariedade está mais na caracterização do objeto do que nas suas cores em si, afinal, é possível ver brinquedos dos personagens masculinos nessas mesmas cores, entretanto, o triciclo é cheio de florzinhas, um enfeite ou adorno culturalmente associado ao feminino.

Mas, ao mesmo tempo em que as preferências de meninos e meninas reforçam a oposição entre feminino e masculino, ao decidir qual seria o triciclo que serviria de presente para a Mãe de Matt, ao invés de optar pelo modelo escolhido por Lili ou Nessa, o que se justificaria pelo fato de elas serem mulheres como a presenteada, as crianças decidem por unir todas as características que agradam a cada um, criando um novo modelo, e desestabilizam essa binariedade.

A seguir, na escolha do presente do Pai do Matt, os amigos Lili, Nessa, Bongo e Yuri, descrevem como seria o pônei ideal. Para os meninos, basta que o pônei seja legal e corra bastante, já para as meninas, é importante ter olhos lindos e uma franja para pentear. Novamente, os personagens masculinos indicam características mais relacionadas ao comportamento socialmente atribuído aos meninos, que gostam de correr e não se preocupam tanto com questões estéticas, e as meninas reforçam o inverso, pois querem pentear a crina do pônei e ver seus lindos olhos, não se importando em como ele se comporta ou com o que é capaz de fazer. Mas, mais uma vez, ao escolher o pônei ideal são levadas em consideração todas as ideias. Assim, há uma aproximação, seguida por um distanciamento do estereótipo feminino e/ou masculino.

A escolha das cores que compõe o cenário da loja de brinquedos também apresenta certa divisão baseada em estereótipos. Entre os objetos que podem ser identificados, existem pôneis e ursos de pelúcia na cor rosa; skates, carrinhos, traves de futebol, foguetes e barcos azuis; bolas e helicópteros verdes, patins roxos e bolas laranjas, demonstrando quais são os “brinquedos de meninas” e quais são os de “meninos” de acordo com as cores associadas aos personagens na própria narrativa. É perceptível que o laranja e o amarelo são considerados neutros. O que há de destoante com o que é socialmente aceito são um submarino e um capacete rosa.

Figura 64 - Cenários da loja de brinquedos.



Fonte: Meu Amigãozão - Dia do Amigo [OFICIAL HD]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zJoQHofvvgdg>>. Acesso em: 01 dez. 2018. B) Meu Amigãozão - Dia do Amigo [OFICIAL HD]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zJoQHofvvgdg>>. Acesso em: 01 dez. 2018.

Neste episódio, mesmo que os personagens coadjuvantes não sejam falantes (outros alunos da turma - Colega 1, 2, 3 e 4), há mais figuras masculinas (7) do que femininas (4). Há três personagens femininas nomeadas (Lili, Nessa e “Tia” Carol), para quatro masculinas (Matt, Yuri, Bongo e Golias). Nenhuma das personagens femininas tem arco narrativo próprio. Ao contrário dos dois outros episódios já analisados – “A Princesa Perfeita” e “Conto de Fadas” – esta narrativa se centra em um personagem masculino, Matt. Elas também não conversam entre si, fazendo com que o episódio tenha uma baixa representatividade das meninas, pois, mesmo nos episódios em que Lili tinha protagonismo existiam conversas entre os personagens masculinos. Embora isso ocorra, em “Dia do Amigo” os personagens femininos e masculinos relacionam-se como iguais. Matt, ocasionalmente, poderia ser substituído por uma personagem feminina se não fossem as amarras estabelecidas pela própria narrativa (meninas usam rosa e são delicadas; meninos usam azul e são indomáveis). Dois personagens são negros (Lili e Colega 4).

Na produção, entre os profissionais listados nos créditos estão três homens: Craig Martin, roteiro; Kiko, storyboard; e Andrés Lieban, direção, dois deles em chefias de departamentos criativos – Craig Martin e Andrés Lieban. Não há a presença de nenhuma mulher.

Figura 65 - Temporada 01, episódio 34.



Fonte: Meu AmigãoZão - Fora da Estação [OFICIAL HD]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rGd5IZ3Yh74&t=596s>>. Acesso em: 01 dez. 2018.

No último episódio analisado em *Meu AmigãoZão*, “Fora da Estação” (Temporada 01, episódio 34, direção de Andrés Lieban, roteiro de Jenn Engels), as crianças estão brincando juntas na casa de Lili. Matt ganhou um trenzinho novo. Ele, Bongo, Yuri e Golias vão montar o brinquedo enquanto Lili e Nessa vestem suas bonecas, que irão passear de trem até o grande baile. Mas, antes da brincadeira começar a mãe de Lili pede um favor para a filha: como ela tem que fazer uma ligação importante, precisa que a menina cuide dos trigêmeos. “Eu preciso que me ajude. Você cuida tão bem dos seus irmãozinhos...”, diz a mãe. A contragosto, Lili leva Luca, Levy e Léo para o tapete onde os meninos estão montando o trem. Matt, Bongo, Yuri e Golias acham os três fofos e parecem não ver problema na presença dos pequenos. Contudo, quando Matt brinca com Levy e ele começa imediatamente a chorar, só Lili pode fazê-lo parar. A menina se questiona então: “como é que eu vou brincar, se eu tenho que ficar com os meus irmãozinhos?”, e percebe que a solução é incluí-los na brincadeira.

Lili entrega três bilhetes para Golias, o bilheteiro, e pede para que ele leve os trigêmeos para dar uma volta de trem. Ao perguntar para Matt se eles podem cuidar dos trigêmeos, o amigo responde: “Claro, vai ser moleza!”. Já dentro do “faz de conta” e apesar de um pouco insegura, Lili deixa os irmãos aos cuidados dos meninos e vai ao encontro de Nessa, em um imenso camarim, cheio de vestidos, laços, coroas e chapéus. Mas Lili não aproveita por muito tempo, pois logo ouve os bebês chorando e vai correndo para o trem. Nessa diz para ela não se preocupar, pois os meninos estão tomando conta deles, mas ela vai mesmo assim. Quando entra no vagão, Lili vê os irmãos chorando, enquanto Matt e Yuri parecem não saber o que fazer: “Lili, me ajuda! Acho que os bebês querem pilotar o trem, todos ao mesmo tempo!”,

diz Matt. Ela pergunta: “Já tentou colocar um de cada vez?”, e organiza as funções: enquanto um bebê pilota, outro usa o chapéu de comandante e o terceiro toca o apito. Yuri se pergunta como eles não pensaram nisso antes, e Lili responde: “Porque vocês não são eu!”.

Figura 66 - Matt e Yuri não sabem como agradar os bebês.



Fonte: Meu Amigãozão - Fora da Estação [OFICIAL HD]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rGd5IZ3Yh74&t=596s>>. Acesso em: 01 dez. 2018.

De volta ao camarim, Nessa está experimentando o casaco “mais lindo do mundo”, e diz ter achado algo para a amiga também. Mas Lili ouve o choro dos irmãos de novo. Nessa alerta novamente que os meninos estão tomando conta dos bebês, mas ela diz que vai rapidinho e pede para a girafa não experimentar nada antes da sua volta.

No vagão Lili encontra os meninos fazendo de tudo para que os bebês parem de chorar. Eles dizem não saber o que está acontecendo. Lili pega Levy no colo, pergunta se ele está com fome e lhe dá uma mamadeira. O bebê para de chorar e os meninos dizem: “Uau, você é demais!”. Lili responde: “Não, não sou. Só sei o que ele quer!”. Ela entrega Levy para Matt, e diz para ele tentar dar a mamadeira para o bebê. Yuri dá mamadeira para Luca e diz: “Ainda bem que você apareceu, Lili! Eu nunca ia pensar nisso!”. Bongo está dando mamadeira para Léo, e também agradece.

Os meninos falam para Lili ir se divertir com Nessa, pois agora eles já sabem o que fazer. Mas é só pisar no camarim que a menina ouve o choro dos irmãos, mais uma vez. O trem parou em um túnel, e segundo ela, os bebês não gostam de escuro. Nessa a chama novamente, mas ela vai rumo ao trem. No vagão os meninos estão com os ouvidos tapados e os bebês em

prantos. Lili pede para que Bongo faça o trem andar. “Pronto, tá tudo bem! A irmã de vocês está aqui agora!”. Ao ver o trem se encher de luz, os trigêmeos param de chorar, e a menina canta: “Irmãozinhos, chorem não / Vamos fazer caretinhas / Sem chorar, uá uá uá / Só brincar ha ha ha / Vamos fazer caretinhas / Troque a birra por risadas / Vamos rir hi hi hi / Vamos fazer caretinhas!”. Todos caem na gargalhada. Yuri pergunta para Lili como ela faz isso. “Sei lá, eu só faço! A mamãe diz que eu tenho jeito com eles. Acho que é por isso que ela pede para eu cuidar deles as vezes quando ela tem coisas importantes pra fazer”.

A seguir, saindo do “faz de conta”, a Mãe de Lili vai pegar os meninos com a filha, mas ela diz que está tudo bem, que eles podem continuar lá. “Posso cuidar deles e me divertir ao mesmo tempo!”. A mãe responde: “Que ótimo, querida! Me chame se precisar. Vou estar ali na mesa, trabalhando”. Os meninos pedem para Lili ensiná-los como fazer para que os bebês não chorem. Ela promete fazer isso depois que terminar de pilotar o trem. Nessa mostra as bonecas já vestidas para Lili, que pede desculpas à amiga pela ausência.

A partir deste episódio é possível levantar alguns questionamentos: será que se os irmãos fossem de Matt ou Yuri eles também seriam solicitados para ajudar a cuidar das crianças? Por que só Lili consegue acalmar os trigêmeos? Será que é somente por ser irmã deles, ou teria algo de instinto materno?

A discussão que será proposta envolve principalmente a última questão, pois apontamentos sobre a relação entre a mulher e a maternidade aparecem de forma destacada em todo o episódio. Quando a mãe pede que Lili cuide dos trigêmeos para que possa trabalhar, é possível entendê-la como uma mulher que tem que aliar o cuidado dos filhos com a vida profissional, cenário bastante comum na atualidade. Tendo como base a primeira etapa de análise dos 52 episódios de *Meu AmigãoZão*, é sabido que o cuidado dos filhos é dividido entre os pais da menina – como em “Espíãs do Bem” (Temporada 01, Episódio 04, direção de Andrés Lieban, roteiro de Meghan Read) ou “Chá de Bonecas” (Temporada 01, Episódio 14, direção de Andrés Lieban, roteiro de Craig Martin). Desta forma, mesmo que o espectador não seja informado sobre o paradeiro do pai neste episódio, sabe-se que o mesmo não se ausenta de suas obrigações junto à família, o que impede a caracterização do ambiente como machista/opressor.

Figura 67 - O pai de Lili também cuida dos trigêmeos.



Fonte: Meu Amigãozão - Espiãs do bem [OFICIAL HD]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FoX5MF_trCY>. Acesso em: 01 dez. 2018.

O comportamento de Lili, Matt e Yuri durante o cuidado dos trigêmeos é que chama mais atenção. A menina não consegue brincar com Nessa porque, toda vez que os irmãos choram, sente necessidade de ir até eles, averiguar se estão bem, mesmo que não seja solicitada e mesmo sabendo que existem outras pessoas responsáveis pelos seus cuidados. A sua obrigação em cuidar dos menores fala sempre mais alto. A surpresa dos meninos em como Lili consegue lidar com os irmãos também dá a entender que a menina tem um “dom”, como ela própria diz: “a mamãe diz que eu tenho jeito com eles”. Isso pode ser facilmente relacionado à ligação entre as mulheres e o cuidado com as crianças. Culturalmente essa tarefa é associada ao feminino, sendo considerada como algo “natural”. A mulher que não tem esse tato maternal já foi considerada, e por vezes ainda o é, como histérica, fria ou sem zelo. Estaria negando algo que “define a sua essência”. Lili segue à risca o que é esperado de uma menina que um dia se tornará mãe. Quando os amigos se espantam com sua habilidade, a menina responde que não é nada demais, ela só sabe o que os irmãos querem. Nas relações históricas e culturais estabelecidas entre homens e mulheres, a elas cabe saber o que os outros querem, cabe servir e cuidar. O episódio reforça essa ideia, ainda mais quando mostra a inabilidade dos meninos em detectarem e resolverem o que incomoda os trigêmeos. Matt, Yuri e Bongo não conseguem perceber coisas simples como o medo que os bebês têm do escuro, o que reforça também o estereótipo de que os homens são incapazes de lidar com tais atividades por lhes faltar sensibilidade e tato.

Além da relação com a maternidade, a própria divisão da brincadeira entre as crianças reforça uma forma binária de ver a infância. Lili e Nessa vão vestir as bonecas enquanto Matt, Bongo, Yuri e Golias vão montar as peças de um trem de brinquedo. Apesar de brincarem juntos de uma mesma coisa, cada um tem uma função muito específica dentro da brincadeira, e essa função está diretamente relacionada às concepções culturais sobre o gênero de cada um. Matt irá montar os trilhos, Bongo, as pontes e os túneis, Yuri vai construir a cidade onde o baile das bonecas vai acontecer, e Golias será o maquinista. As meninas vestirão as bonecas.

As cores do episódio também reforçam, mais uma vez, a divisão entre os espaços femininos e masculinos. O trem, onde os meninos brincam, é verde, azul, roxo, vermelho, amarelo e laranja. No camarim de Nessa e Lili destacam-se o rosa, roxo – cores dos sapatos, chapéus e vestidos –, vermelho e laranja. É possível ver dois objetos em azul e verde, mas são caixas de presente.

Entre os episódios analisados, este é o que tem uma maior diferença entre o número de personagens femininas e masculinas, sendo 3 (Lili, Mãe da Lili e Nessa) e 7 (Matt, Bongo, Golias, Yuri, Leo, Levy e Luca), respectivamente. As personagens femininas nomeadas são Nessa e Lili, mas somente Lili tem um arco narrativo próprio. Apesar de existirem conversas entre as personagens femininas, tanto quando Lili fala com a mãe, quanto quando fala com Nessa, a maior parte da conversa é a respeito dos bebês, o que não garante representatividade feminina pois as personagens estão falando de um tema que socialmente já é atribuído às mulheres: a maternidade, ou o cuidado com as crianças. Os meninos, por sua vez, quando conversam entre si, falam apenas da brincadeira.

Lili tem um destaque maior no episódio, que é voltado para uma situação em que ela é o foco. Entretanto, a desigualdade na relação entre os personagens não é devida ao seu protagonismo e sim à situação a qual ela é colocada. A menina é tida como a pessoa que pode solucionar os problemas com os bebês. É ela quem tem o “dom” ou “jeito certo” de lidar com eles. Mas, ao invés de torná-la superior, como ocorre em outros episódios, o destaque também a aprisiona, pois ela não consegue brincar.

No nível da produção, “Fora da Estação” foi roteirizado por uma mulher, Jenn Engels, e dirigido por um homem, Andrés Lieban, ambos na chefia de departamentos criativos. O storyboard foi realizado por Marcio de Castro.

A partir da análise dos quatro episódios, se observou que em *Meu AmigãoZão* os personagens principais, bem como seus amigos animais, são, na maior parte do tempo, coerentes com os padrões socialmente estabelecidos a respeito do gênero feminino e masculino, tanto no que tange ao seu comportamento, quanto os seus gostos e preferências.

Os episódios escolhidos exploraram mais profundamente a personagem Lili porque foram nas narrativas em que a menina era protagonista que as questões de gênero se sobressaíram. Nos 52 episódios assistidos, geralmente os questionamentos sobre os padrões estabelecidos social e culturalmente partem de atitudes da menina, ou são resultados de suas ações.

No primeiro episódio analisado, “A Princesa Perfeita”, existe uma provocação aos padrões estéticos que definem como deve ser uma princesa. Lili contesta a imagem socialmente estabelecida (a princesa da caixa), o que demonstra um empoderamento feminino da personagem, que aceita a si mesma e percebe que ser uma princesa é algo que está além de seguir atributos físicos pré-determinados. A narrativa também propõe algo novo: uma princesa que convoca os príncipes ao seu castelo para escolher aquele que mais lhe agrada, opondo-se ao que comumente é visto nas narrativas de contos de fadas. Mas a concepção sobre o masculino, embora levemente deslocada quando os meninos se empolgam em participar de uma brincadeira que poderia ser considerada de menina, permanece menos alterada.

O segundo episódio analisado segue esta mesma linha. Apresenta Lili novamente como uma figura estereotipada, vestida de fada, e os meninos, sejam como cachorros ou *trolls*, como sujeitos, agressivos. O deslocamento de sentido ocorre também no fim do episódio, quando a menina para de se preocupar com o vestido. Mas, apesar de Matt e Yuri novamente se mostrarem dispostos a entrar em uma brincadeira que poderia ser rotulada como “de menina”, aceitam brincar de fada da floresta apenas sobre a condição de serem *trolls*, ou seja, de desempenharem papéis masculinos, que reafirmam a ideia dos meninos como sujeitos, maus.

Tanto “A Princesa Perfeita” quanto “Conto de Fadas” problematizam diretamente alguma questão relacionada aos padrões culturalmente estabelecidos a respeito do gênero. Entretanto, a catarse da personagem que os protagoniza, em ambos os casos representada por Lili, ocorre apenas no fim dos episódios, não permitindo ao espectador acompanhar uma narrativa livre da pressão social e cultural exercida a partir dos estereótipos. Seria interessante se esse momento de virada acontecesse logo no início para que as crianças pudessem acompanhar uma narrativa que já nega o estereótipo logo que a trama começa a se desenvolver. Por exemplo, a história inicia com Lili insegura, a menina não sabe se usa ou não os óculos junto à sua fantasia de princesa. Mas, após uma conversa com Nessa, opta por usá-los, pois entende que não precisa mudar nada em si mesma para ser uma princesa. O baile segue, ela dança com os meninos e ao invés de escolher um como o seu príncipe ideal, escolhe todos. É perceptível que a narrativa se desenrola de outra forma nos roteiros originais para que se esclareça os malefícios que Lili experiencia para tentar se enquadrar em um modelo, seja o de

princesa ou de fada. Mas é importante ressaltar outras possibilidades que priorizam menos o conflito e mais a aceitação.

No terceiro episódio analisado, “Dia do Amigo”, a problematização a respeito do gênero não aparece mais de forma tão direta. As divisões entre feminino e masculino são dadas a partir da escolha de um presente para a família de Matt e do uso das cores nos objetos do cenário. É possível perceber que a diferença sexual é bem delimitada nos desenhos que o menino faz nos cartões que dará ao pai, à mãe e à irmã. Entretanto, na escolha dos presentes, mesmo que Lili, Yuri e Bongo reforcem estereótipos em suas preferências, o brinquedo escolhido para cada um dos membros da família também é transgressor. Ou seja, na narrativa existem reforços e atenuações dos conceitos estabelecidos socialmente sobre o que é o homem e a mulher, o menino e a menina, e do que eles gostam.

Já em “Fora da Estação”, a concepção culturalmente difundida sobre o feminino e o papel da mulher é pano de fundo para o desenvolvimento do enredo. A mãe de Lili tem que trabalhar e cuidar das crianças, assim, a filha mais velha precisa ajudá-la olhando seus irmãos menores. Lili não consegue brincar porque está o tempo todo preocupada com os trigêmeos. Apesar de dividir o cuidado dos bebês com os meninos, esses não sabem o que fazer para acalmá-los. Em uma transposição da narrativa para a vida “real”, por vezes essa situação é comum nas famílias. O cuidado fica a cargo da mãe, pois os pais não têm o mesmo “jeito” para lidar com as crianças. Tal “pré-conceito” atinge tanto as mulheres, que seriam definidas apenas pela maternidade, como aos homens, que não saberiam cuidar dos próprios filhos.

A paleta de cores da animação também é bastante significativa. Apesar de existirem cores neutras, como laranja, vermelho, roxo e amarelo, prevalecem as cores que são específicas de cada gênero, de acordo com o que é socialmente estabelecido, no caso, rosa para as meninas, azul e verde para os meninos. Contudo, os meninos têm mais possibilidades de combinações, já para as meninas, o rosa é sempre dominante. Elas podem ser associadas às cores azul e verde (como os presentes que estão no camarim em “Fora da Estação”), mas os meninos nunca serão relacionados ao rosa, o que mostra que ainda existe uma resistência na associação da cor ao masculino.

Em outros episódios, além dos analisados neste estudo, também é possível perceber como o quarto das crianças expressam uma diferença sexual entre elas.

O quarto de Matt tem uma cesta de basquete na parede, um mapa, algumas bandeirinhas que parecem ser de beisebol, adesivos de estrelas e lua, uma prateleira cheia de medalhas e troféus, além de uma barraca de camping, que fica embaixo da cama, onde também há uma espécie de rede de escalada. Dentro do armário, é possível ver as roupas e muitos

carrinhos de brinquedo. Fora o destaque azul das paredes, também chamam atenção no cômodo as cores vermelho e laranja. Levando em consideração os padrões masculinos e femininos adotados pela sociedade moderna, ao ver a Figura 68 (em que Matt não está presente) de forma isolada, é razoável afirmar que se trata do quarto de um menino. O gosto por esportes e aventura, os carrinhos de brinquedo e as paredes azuis são todos ícones que compõem o estereótipo masculino.

Figura 68 - Quarto do Matt.



Fonte: Meu Amigãozão - Meu Forte é a Bagunça [OFICIAL HD]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CSVa-K7utuc&t=11s>>. Acesso em 01 dez. 2018.

Na casa de Yuri, o quarto do menino tem o desenho de um elefante na porta, paredes verdes e janelas, roupa de cama e lustre azuis. Nas paredes estão colados desenhos feitos por ele, a maioria retratos de Golias, além de uma ilustração sua com a mãe. A mesma bandeira triangular que aparece no quarto de Matt se repete na parede de Yuri, indicando o gosto por esportes. Na estante, que fica nos pés da cama, alguns livros e jogos, um polvo e um elefante de pelúcia. Também há um baú no quarto, mas os brinquedos que ficam dentro dele não podem ser identificados. A prateleira acima do baú tem alguns livros, um globo de neve e um carrinho. Yuri tem ainda uma mesa de desenhos e um tapete colorido no chão. O cômodo se diferencia um pouco do quarto de Matt, sendo menos fiel ao estereótipo masculino, mas ainda assim se mantém dentro dos padrões pré-estabelecidos pelos “pré-conceitos” de gênero. Yuri gosta de elefantes, desenhos, livros e bichos de pelúcia. Essas características poderiam estar tanto na sua descrição como na de Lili, sem parecerem estranhas aos estereótipos tanto feminino quanto

masculino. Entretanto, o quarto é todo azul e verde o que, a partir de ideias já concebidas culturalmente, o apontam como sendo de um menino.

Figura 69 - Quarto do Yuri.



Fonte: Meu Amigãozão - Dormindo Fora de Casa [OFICIAL HD]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eN2-NhvuqxU>>. Acesso em: 01 dez. 2018.

Já o quarto de Lili aproxima-se da concepção socialmente aceita sobre o feminino. É rosa, cheio de bonecas, laços, babados e com um grande espelho. É delicado, mimoso, como deve ser o espaço que abriga uma “princesa”.

Figura 70 - Quarto da Lili.



Fonte: Meu Amigãozão - Espiãs do bem [OFICIAL HD]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FoX5MF_trCY>. Acesso em: 01 dez. 2018.

Assim, percebe-se que, neste sentido, Matt e Lili seriam opostos, estando cada um em uma ponta das concepções sobre o gênero, opondo feminino e masculino. Yuri, por sua vez, estaria também no polo masculino, mas menos próximo de seu extremo do que Matt. Entretanto, relacionando tal análise com o que foi percebido na narrativa, entende-se tanto Lili quanto Matt contestam estes estereótipos em algum momento. A menina, nos próprios episódios analisados nesta pesquisa, e o menino quando, por exemplo, conversa com as flores e decide ser uma delas, em “Encanto das Flores” (Temporada 01, episódio 40, direção de Andrés Lieban, roteiro de Todd Brian), ou se empolga para ir ao cabeleireiro em “Cabeleira das Cavernas” (Temporada 01, episódio 14, direção de Andrés Lieban, roteiro de Meghan Read).

Foi perceptível que, em nenhum dos episódios analisados há a presença igualitária ou superior de personagens femininas. Entretanto, foi verificado um maior protagonismo das meninas na narrativa, o que se deve ao fato de que os episódios foram escolhidos de acordo com a presença da problematização de gênero em algum ponto da trama e, o que se deu na maior parte em episódios centrados em Lili. Além dela, as personagens femininas nomeadas são Nessa e Tia Carol, mas a menina é a única a ter arco narrativo próprio. Nenhuma das personagens femininas parece existir apenas para que haja uma menina/mulher na narrativa, entretanto, o fato de Lili ser a única entre os meninos pode ser questionado. Quando conversam entre si as personagens femininas tratam de temas que envolvem direta ou indiretamente os meninos, ou de questões estéticas: as brincadeiras com Matt, Yuri, Bongo e Golias, a busca pelo príncipe perfeito, os padrões de beleza, o cuidado com os trigêmeos e com o vestido que não pode ficar sujo. Os meninos, por sua vez, conversam entre si apenas sobre as brincadeiras, dificilmente falando sobre as meninas.

Foi possível contabilizar a presença das mães em 26 episódios, enquanto os pais participam de apenas 9. Em três ambos podem ser vistos. As mães geralmente aparecem levando as crianças ao parque, à escola, e sendo responsáveis pelo seu cuidado dentro de casa. Os pais, são apresentados realizando atividades como regar as plantas, limpar janelas, e cuidar dos filhos. Assim, pode-se dizer que, mesmo que elas apareçam com mais frequência, a representação de ambos não é muito diferente.

Em nenhum episódio as crianças são repreendidas por não estarem seguindo o que é cultural e socialmente esperado de seus gêneros, mesmo quando tem comportamentos que não se adequem a tais determinações. Relacionam-se, em boa parte das vezes, como iguais, com a exceção dos momentos em que Lili quer impor seus pensamentos.

Em nenhum dos episódios existe representação LGBTQI+. A representatividade negra, contudo, é destacada em *Meu AmigãoZão*. Ao todo, nos 52 episódios assistidos, a série

apresenta sete personagens negros: Lili, Mãe da Lili, Pai da Lili, Luca, Léo, Levy e Colega 4, sendo Lili uma das protagonistas da animação. A série também se destaca por apresentar um protagonista indígena, algo bastante incomum em animações comerciais.

Na produção, os créditos disponibilizados não foram suficientes para averiguar como se dá a representatividade feminina e masculina na equipe da série (por isso não foram apresentadas porcentagens de participação). No que pode ser avaliado, dos 52 episódios, 26 foram roteirizados por mulheres, e 28 por homens (dois deles foram feitos em conjunto por Clive Endersby e Kate Minsky), caracterizando um cenário bastante equilibrado no que diz respeito a esse departamento. Todos os episódios tiveram a direção de Andrés Lieban.

Tabela 4 - Profissionais envolvidos na produção de *Meu AmigãoZão* de acordo com os créditos disponibilizados nos episódios.

Episódios	Profissionais	Mulheres	Homens	Mulheres na Chefia de Departamentos Criativos	Homens na Chefia de Departamentos Criativos
“A Princesa Perfeita”	3	0	3	0	2, em 2 departamentos
“Conto de Fadas”	3	1	2	1, em 1 departamento	1, em 1 departamento
“Dia do Amigo”	3	0	3	0	2, em 2 departamentos
“Fora da Estação”	3	1	2	1, em 1 departamento	1, em 1 departamento

Fonte: Elaboração da autora.

Em entrevista concedida à esta pesquisa¹¹⁷, o criador e diretor da série, Andrés Lieban, ressaltou alguns outros pontos referentes à produção de *Meu AmigãoZão* e a representatividade de gênero. Segundo ele, assim que a série brasileira foi vendida para o primeiro canal, canadense, a partir do curta realizado em 2010, a emissora fez algumas exigências quanto ao seu conteúdo. As histórias deveriam celebrar a diversidade e contar com a presença de personagens femininas fortes. Foi assim que surgiram três personagens fisicamente diversos (uma menina negra, Lili; um menino índio, Yuri; e outro branco, Matt), sendo um deles, Lili, que de acordo com o animador, é a personagem que mais gera conversa entre os fãs nas redes sociais, principalmente com críticas, em grande parte relacionadas à sua personalidade mandona.

¹¹⁷ A entrevista completa, realizada no dia 27 de dezembro de 2018, se encontra no Apêndice B.

Infelizmente quando eu vejo essas discussões nas redes sociais pouca gente sai em defesa. Tem alguns que saem. “Não, mas olha só, ela também é vaidosa, ela também faz isso, faz aquilo...”, mas ela... dificilmente ela consegue ter emparelhado esse número de ataques e defesas. Geralmente são mais ataques, o que para a gente é legal porque estimula manifestação, estimula conversa sobre a série, etc., mas também denota que a sociedade tem uma visão de que... primeiro que ela segue uma coisa muito certinha, “se ela ‘tá’ querendo mandar no jogo ela ‘tá’ sendo egoísta”. Mas eu também não sei o quanto não vem por conta de ser uma menina. Será que se eu fizesse isso com um menino eles teriam o mesmo entendimento de que isso é egoísmo? (LIEBAN, 2018)

Lieban conta, entretanto, que a personagem foi feita propositalmente desta forma. “A ideia é que ela tivesse uma personalidade que não passasse despercebida, mas ao mesmo tempo a gente botou a Nessa, que seria a melhor amiga dela, que é o oposto, que é uma personagem muito frágil até, mas que faz... as duas se complementam”. As duas personagens são distintas em termos de expressão de gênero. Embora ambas sejam “femininas”, Nessa segue o estereótipo delicado, mais passivo e educado, enquanto Lili apresenta um comportamento por vezes intimidador, mas também parte de uma estereotipia, a da “menina mandona”. Para Lieban, essa é diferença é uma oportunidade.

[...] a Nessa ela tem... é uma personagem que faz ela [Lili] perceber “olha, você falou isso para o seu amigo, você não acha que ele vai ficar chateado?”. Então tem o olhar para o outro. E ao mesmo tempo, como eu falei que é um caminho de duas vias, a Lili também tem coisas para ensinar para a Nessa, que... como ela é vulnerável, as vezes ela ouve uma coisa que a incomoda mas ela não toma uma atitude “pra” falar, e ela se cala, fica triste e não bota pra fora. E em inglês existe uma expressão para você, digamos assim, se impor, que é *stand up for yourself*. Então, a Nessa tem dificuldade para *stand up for herself*. E a Lili tem muito a ensinar sobre isso porque ela, de certa forma, quando ela se impõe e diz “eu que vou comandar essa brincadeira”, mesmo que ela tire vantagem disso, de certa forma ela tá recuperando o papel dela enquanto mulher dentro daquele grupo. Ela é uma de três, né? E isso acaba dando uma certa força. (LIEBAN, 2018)

Diante da afirmação de que o comportamento expansivo e autoritário de Lili é uma forma encontrada pela menina para se impor perante o grupo, “recuperando o seu papel enquanto mulher”, Lieban, de certa forma, também constrói um padrão sobre o feminino e confirma que o ambiente em que a menina está inserida é opressor, pois caso não se imponha ela pode não ser ouvida pelos amigos.

Para o criador da série, mesmo que alguns estereótipos sejam reforçados na narrativa, existe também um contraponto.

A Nessa é rosa, ela é toda feminina e etc., mas existe um discurso ali de questionamento, né, sobre isso, sobre esse papel submisso, esse papel... o fato de ela ser essa personagem mais vulnerável, e que talvez seja um estereótipo machista. Ao mesmo tempo tem a Lili, que não segue esse estereótipo, ela gosta de ser a líder desse grupo, e ela se impõe em vários momentos, e ela também questiona a posição da Nessa nessa questão. “Você tem que brigar pelos seus direitos” [...]. (LIEBAN, 2018)

Com os personagens masculinos, Lieban diz que, por exemplo, embora Matt goste de praticar esportes e brincar com carrinhos, seguindo estereótipos em relação ao “masculino”, “ao mesmo tempo tem essa coisa de ter esse amigãozão que pode ser uma pelúcia que eles abraçam, que eles tem sentimentos mais afetivos que as vezes são inibidos pelo machismo”.

Outra questão abordada pelo canal que adquiriu o direito de exibição da série também estava relacionada ao gênero. Bongo é um canguru macho que tem bolsa, característica que, na natureza, é observada apenas em cangurus fêmeas. O design do personagem causou certo desconforto à equipe canadense, mas o estúdio brasileiro insistiu na ideia. Ainda hoje, nove anos depois, o fato ainda traz repercussões para a animação. Lieban contou que, dias antes da realização da entrevista, recebeu uma mensagem pelo YouTube. “Mas eu queria saber, se o Bongo é um canguru macho, como é que ele tem bolsa?”, o que revela uma preocupação social a respeito do gênero.

Entretanto, se insistiu em manter a bolsa de Bongo, em outras questões a equipe preferiu não se arriscar, mostrando ainda certa relutância em abordar temas que vão além de uma concepção heteronormativa da sexualidade. Um exemplo se configura na preocupação em manter o sexo/gênero do amigãozão como o mesmo da criança. Yuri e Golias são meninos. “Se ele ‘tiver’ um bicho imaginário menina, pô, a gente vai ter que explicar muita coisa”. Para Lieban, caso a série entrasse nesses méritos, seu enredo levantaria uma bandeira que não é o foco da narrativa. O conceito permanece no longa, que está em fase de produção, já que nele

[...] aparecem outros amigõeszões de outras crianças, só que é bem pouquinho assim e alguém ficou dizendo assim “pô, vamos fazer uma menina com um amigãozão menino”. Mas eu disse, pô, é uma coisa tão grande que se aparecer de uma forma só casual, vai chamar atenção demais. “Não, como assim, pera aí, como é que é isso?”. Então não faz sentido você fazer isso, botar só ‘pra’ jogar fora. Teria que ser parte importante da história, ‘pra’ você poder chegar e dizer que são outros modelos de amizade, família, ou de relacionamento, ou de liberdade. Então, assim, pode ser uma coisa legal mais ‘pra’ frente. Mas, por hora, meninos tem... pode ser que, digamos assim... meninos que tivessem um comportamento mais, sei lá, afeminado o amigãozão dele também tivesse. Aí depende de cada um, mas não criar uma confusão de gênero, porque isso é muito complicado pelo público que você tem. (LIEBAN, 2018)

Entretanto, ao tentar vislumbrar uma representação mais diversa a respeito das expressões de gênero dos amigõeszões, Lieban acaba caindo novamente na binariedade feminino x masculino pois, ao dar um exemplo, pensa em personagens masculinos “afeminados”.

O diretor afirmou que narrativas que questionem o gênero estão presentes também nos episódios da segunda temporada da série, não analisada neste estudo. Em um deles, Yuri tentaria fazer seu boneco super herói brincar de chá de bonecas com Lili. Em “Laranja e Roxo”,

episódio que acabou não sendo utilizado, as crianças querem um determinado brinquedo mas só o encontram em cores opostas às que desejam.

E no fim eles percebem que não é importante, a cor. Que a cor... “pô, eu não vou deixar de brincar com uma coisa que eu quero para acabar brincando com uma coisa que eu acho chata porque não é da cor que eu quero”, e aí essa coisa dá uma pincelada de leve, assim né? E aí, no final, você tem uma cena no final que é interessante, que eles guardam os brinquedos nos lugares separados do baú, tipo, no cantinho do baú esquerdo ficam os laranjas, no cantinho direito ficam os roxos, e aí o Golias acha uma boneca que tem as duas cores, laranja e roxo. “E essa daqui, onde é que a gente põe?”. “Ah, coloca no meio”. Então, assim, sutilmente a gente tá pincelando alguns assuntos de... vai tudo no baú. Quer dizer, todo mundo... ninguém fica de fora do baú, né? É só entender que tem lugar ‘pra’ todo mundo. (LIEBAN, 2018)

O novo projeto relacionado a *Meu AmigãoZão, Meu Mundo com Golias* (2017, série com bonecos dos amigõeszões, produzida para o canal do YouTube) questiona a binariedade entre feminino e masculino em um dos seus episódios, “Rosa e Azul”. “Golias gosta de brincar de panelinhas e adora a cor rosa da sua melhor amiga. Nessa, por sua vez, ama futebol e seus patins azuis. Às vezes eles ouvem que isso é de menino ou aquilo é de menina mas, no fundo, sabem que quando a brincadeira é divertida, ninguém deveria ter vergonha de brincar!”¹¹⁸. Sobre o episódio, Lieban conta que,

[...] a gente tentou ali, reverter... porque a gente fala o Golias é azul e a Nessa é rosa, mas em algum momento ali a gente fala “e se não fosse?”. “Ah, não seria um problema”. Até foi engraçado que um dos comentários que esse vídeo recebeu, e eu tive que deletar, era de uma criança escrevendo assim “‘pra’ mim esse Golias aí é um viadão”. Engraçado, né? A gente vê como isso tá forte e ainda precisa ser... então assim, é desmistificar um pouco. “Por que que eu não posso brincar de panelinha? Eu gosto de comida. Então eu posso brincar que eu estou fazendo comida. Eu não posso? Por que que não?”. Então esse episódio foi principalmente sobre isso. (LIEBAN, 2018)

Quando questionado a respeito do que levaria as produções audiovisuais a terem essa preocupação com a diversidade e a representatividade de gênero, Lieban diz acreditar ser uma demanda social, mas apresenta muitas questões comerciais relacionadas:

[...] se por um lado parece muito fácil hoje em dia falar de empoderamento feminino, parece uma coisa favorável comercialmente, por outro lado, falar de casais homoafetivos poderia ser, mas agora já pode ser que não seja mais, pode ser que a retaliação seja grande. Aquele “Super Drags”, por exemplo, foi cancelado. Então, né... assim, tudo bem, ali tem várias outras questões envolvidas, não é um programa infantil, mas é animação e as pessoas ficam achando que não é um bom exemplo. Então, quer dizer, tem, como é que eu vou dizer, uma coisa reacionária ainda muito presente. E isso meio que afeta o comercial. (LIEBAN, 2018)

¹¹⁸ Sinopse do vídeo “AZUL OU ROSA [OFICIAL HD] NOSSO MUNDO COM GOLIAS / MEU AMIGÃOZÃO”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jXoCRbhFB_c>. Acesso em: 03 de janeiro de 2019.

Para o diretor, não há mais espaço para produções em que a mulher não tenha um papel de destaque, entretanto, ainda existe um bloqueio na animação nacional em aceitar e produzir narrativas com personagens femininas como protagonistas.

Porque você tem “ah, se eu fizer uma série com um menino protagonista, acho que a menina vai gostar de ver também”, agora, se a protagonista for uma menina, talvez eu tenha que colocar um menino com um papel tão relevante quanto, porque senão eu vou ficar só com menina, entendeu? Eu acho que existe uma preocupação com o papel principal que tá desamparado de presença masculina. Existe e isso deve ser uma preocupação geral. (LIEBAN, 2018)

Lieban diz que caso a iniciativa de ter uma personagem feminina protagonista não tivesse partido do canal canadense, não sabe se teria “feito de cara”, o que exemplifica o que ele mesmo abordou sobre a relutância dos estúdios, e aqui, a sua própria, em apresentar meninas em posição de liderança nos conteúdos. No curta que deu origem à série Lili aparece apenas como secundária, não protagonizando nenhuma ação.

O diretor ainda contou que, em uma proposta de licenciamento de um produto vinculado ao *Meu AmigãoZão*, o comerciante pediu para que a equipe fizesse uma arte apenas com os personagens masculinos, e sem nenhum detalhe em rosa. A justificativa era a de que se o produto fosse azul, a empresa conseguiria vendê-lo para meninas e para meninos, mas se tivesse um detalhe rosa, perderiam a venda para meninos. “Quem hoje em dia pintaria um quarto de rosa para um menino que ‘tá’ nascendo? Ou compraria um enxoval rosa, né? Então assim, eu acho que é uma besteira que ainda ‘tá’ muito forte na sociedade”, diz o diretor.

[...] a cor, no fim das contas, o azul, o rosa, também tá ligado assim, à cor de pele, de você associar a cor à identidade, né? Mas eu acho que existe sim uma demanda inicial que não é mercadológica. A gente tem uma preocupação de transformar a sociedade para aquilo que a gente acredita que ela deve ser transformada. Manter esses rótulos não tem nada a ver, tipo, ter um personagem feminino que seja “a que brinca de casinha” enquanto o menino vai caçar, sei lá, vai reforçar um estereótipo, ou aquela coisa de uma menina que quer um príncipe. (LIEBAN, 2018)

Como forma de mudar este cenário, Lieban diz que a 2D lab está produzindo uma série com uma menina negra no papel de protagonista. Como tática para atrair também o público masculino, a personagem não será construída a partir de estereótipos femininos, desempenhando um papel que poderia ser considerado culturalmente incomum, “de subir em árvore, de aprontar, de contar mentira e sair correndo... de ter um lado moleque que as vezes a mulher é protegida dele, né?”. Entretanto, é importante ressaltar que tais comportamentos só são incomuns quando se referem aos estereótipos que recaem sobre as meninas pois, na realidade, muitas se comportam dessa forma. Tal representação ainda pode ser problemática no

sentido de que dá a entender que os meninos só podem se interessar por personagens femininas quando estas são “masculinizadas”.

Sobre a presença de mulheres na equipe da animação, Lieban diz que, embora elas estivessem presentes, na primeira temporada da série, houve uma maior participação dos homens em departamentos criativos.

[...] eu tinha um núcleo de pensadores dos projetos, vamos dizer assim, que a gente se reunia para discutir que projetos a gente ia desenvolver ou até já para desenvolver esses projetos, etc, que era só formado por homens. Eu nunca fui restritivo às mulheres. Na verdade esse grupo acabou se formando não porque eu escolhi pessoas para formar esse grupo, mas foi porque essas pessoas foram meio que conquistando o seu espaço. Eles foram me trazendo sugestões, me cobrando ideias, etc, e aos pouquinhos esse grupo foi sendo moldado por conta dessa proatividade. E essa proatividade nunca vinha das meninas. Poderia vir e elas teriam ocupado esse lugar. Mas nunca veio e depois de um tempo eu me dei conta de que eu tinha que fazer alguma coisa, precisava criar um ambiente ‘pra’ isso de alguma maneira, porque ainda existe uma auto retaliação, talvez, não sei se é a palavra certa, mas... uma inibição, vamos dizer assim, né? A mulher, naquele ambiente, ela diz assim “cara, eu vou tentar me aproximar e mostrar as minhas ideias e eu vou ser atropelada” ou “eu vou fazer isso e alguém vai pegar a minha ideia e vai apresentar como de sua autoria”. E eu acho que a mulher não se sente tão à vontade quanto o homem para ocupar esse espaço e conquistar ele, o que para mim não teria sido problema nenhum. Mas na verdade, talvez, no momento em que eu fiquei, vamos dizer assim, indiferente à essa questão e deixei só vir e as pessoas que viessem foram ocupando, talvez eu tenha errado, talvez eu devesse ter tido um movimento de criar um ambiente. E hoje eu tô mais atento a isso. (LIEBAN, 2018)

Essa inibição descrita pelo diretor pode ser resultado de um ambiente em que a mulher se sinta oprimida e por isso não apresente suas ideias, e não algo dela própria, como a falta de pro-atividade ou retaliação, mas sim um reflexo do comportamento dos profissionais (em cargos de liderança ou não) que a rodeiam e das situações vividas pelo grupo.

Lieban afirma que em empresas menores, que não empregam tantos profissionais, como é o caso de um estúdio de animação, é difícil ter algum critério de contratação que não seja o mérito: “eu não tô olhando se é menino, se é menina, se é negro, se é branco, se é índio, se é homossexual, não tô olhando. Se o portfólio é bom, vem ‘pra’ trabalhar com a gente. Não tem nenhum tipo de critério nem favorável, nem desfavorável, em relação a isso”. Apesar de afirmar estar atento a estas demandas sociais, o animador diz ter restrições.

[...] se eu tenho, sei lá, quinze pessoas em um projeto, e tenho a chance de ter os melhores que eu recebi o portfólio, é difícil eu convencer a minha própria equipe de que eu tô contratando alguém que não é o melhor que mandou material, mas é porque eu tô querendo privilegiar algum grupo. (LIEBAN, 2018)

De acordo com o diretor de *Meu AmigãoZão*, atualmente a equipe conta com profissionais de ambos os “sexos”.

[...] eu tenho supervisoras mulheres e são muito boas. Tem vários aspectos em que a mulher tem mais a acrescentar do que o homem, né? Na questão de organização, no próprio lidar com as pessoas, não é generalizando porque as vezes isso é injusto. Eu vejo com bons olhos que a mulher tenha espaço dividido. Agora, entrando na

produção, a gente tá com dois homens e duas mulheres, na produção, na equipe de coordenação dos trabalhos. A gente acredita que... nessa área, por exemplo, eu tive muitas mulheres no mercado e acho que é um lugar onde dá “pra” ver que o papel feminino tem uma habilidade... uma vantagem. (LIEBAN, 2018)

Apesar de apresentar a generalização como injusta, a seguir Lieban a reforça. Considerar que mulheres e homens tem aptidões diferentes também é uma forma de segregá-los. Para o animador, de forma geral, muitas produtoras talvez vejam esse movimento de debate de gênero como exagerado, o que indica que a indústria de animação nacional pode ter conceitos ainda muito machistas.

Quanto ao público da animação, Lieban diz que a grande parte é feminino, o que, segundo ele, vem de uma certa tendência na animação de que meninos e meninas, até a faixa etária pré-escolar gostam de programas unissex, mas a partir do momento em que a sexualidade, em termos de gênero, começa, “os meninos vão preferir histórias de ação, aventura, talvez comédia, e as meninas vão preferir novelas, como as da Disney, que têm mais diálogos, mais emoção do que ação”. Assim,

[...] as meninas demoram um pouco mais tempo, de modo geral, para largar o *AmigãoZão*, em termos de faixa etária, do que os meninos. Então, os meninos podem achar, a partir de uma certa idade, que isso é uma coisa boba de criança. As meninas demoram mais para sair. Elas continuam achando aquilo fofo, bonitinho, e talvez fiquem mais tempo vinculadas aos personagens. Também não sei te explicar qual é a relação. Se isso é cultural, se isso é... A grande questão é essa, talvez. Dizer quanto isso é... se existe uma natureza de gênero ou se isso é cultural, meramente uma cultura que se adequou dessa forma. Eu acho que é meio é definidor, assim. A gente repete o que as outras pessoas fazem, ou a gente tá atendendo uma demanda? (LIEBAN, 2018)

Desta forma, a análise dos episódios encontra na entrevista do criador de *Meu AmigãoZão*, muitos pontos em comum. Contudo, também se acrescentam novas informações, que tanto colaboram quanto corroboram com o que se conclui na primeira fase da pesquisa a respeito da expressão de gênero, representação e representatividade na série. Andrés Lieban demonstrou que a equipe de produção da animação, desde a sua concepção, preocupa-se com a construção dos personagens de forma livre e não sexista, não tanto por uma ideologia própria, mas principalmente por uma exigência do canal canadense. Entretanto, também apontou que na prática, as mulheres ainda têm dificuldade em liderar espaços criativos dentro do grupo de trabalho. No conteúdo, Lili foi uma personagem pensada especialmente para romper com estereótipos “femininos”, mas em algumas situações, como foi demonstrado na análise, acaba reforçando-os. Os questionamentos sobre o gênero, em sua grande maioria, ficam relacionados à menina, deixando Matt e Yuri um pouco mais distantes do debate.

5.5 O IRMÃO DO JOREL É IRMÃO DO JOREL

Figura 71 - *Irmão do Jorel*.



Fonte: *Irmão do Jorel* T:1 E:13 A Aterrorizante Vida Adulta. Disponível em: <<https://www.netflix.com/watch/81030458?trackId=200257859>>. Acesso em: 19 dez. 2018.

O terceiro objeto desta pesquisa, e o mais recente, é a primeira série de animação original do Cartoon Network feita na América Latina. Voltada para um público já mais velho – de sete a 11 anos –, *Irmão do Jorel* é uma criação do ator, diretor, apresentador, roteirista e quadrinista Juliano Enrico, com co-produção da Cartoon Network Studios e Copa Studio. A série ganhou forma depois de ser vencedora de um *pitching* (apresentação realizada para vender a ideia do negócio para uma empresa) promovido pelo Cartoon Network Brasil, durante o Fórum Brasil TV, em 2009, para produção de novas animações nacionais, e estreou no canal em 2014. Atualmente é transmitida nos Estados Unidos e em países da América Latina. Suas três temporadas finalizadas contam com 78 episódios de, em média, 11 minutos cada. Em dezembro de 2018, a primeira e a segunda temporada de *Irmão do Jorel* também passaram a fazer parte do catálogo nacional da Netflix.

Em um tom nostálgico, cheio de referências à cultura pop nacional, latina e mundial, a animação, levemente inspirada na vida de seu criador, aborda o dia-a-dia de um tímido menino de nove anos cujo nome é um mistério. Todos os chamam de “Irmão do Jorel”¹¹⁹, devido à imensa popularidade de seu irmão do meio, o popular, atlético e de longos cabelos sedosos, Jorel. O caçula, junto à sua família, animais e seus amigos de colégio, vivencia situações típicas de um ambiente familiar brasileiro inspirado na década de 1980, misturando fatos concretos com o imaginativo universo infantil.

¹¹⁹ Como forma de facilitar a citação do personagem, no texto irá ser usada a abreviação IDJ.

Juliano Enrico conta que as primeiras ideias que dariam origem à animação vieram da lembrança de fotos, eventos de família, desenhos e filmes de Sessão da Tarde que ele gostava na infância. “Tudo se originou de uma releitura do que eu via a minha volta nos anos 80” (ENRICO, 2016). Em um primeiro momento, em 2003, as lembranças e histórias que pairavam na mente do criativo se materializaram na postagem de fotos e textos em um Fotolog. Depois, elas foram transformadas em quadrinhos e, só em 2010, em projeto de série animada para TV. Mas, para se adequar às produções da Cartoon, Juliano teve que fazer algumas alterações: o humor não poderia mais ser tão adulto, e a Vovó Gigi, por exemplo, não poderia mais beber álcool, além de ter seu cigarro substituído por um pirulito.

Feito a partir de muitas mãos, o desenho animado conta com diversas equipes trabalhando em sua produção. Mas a finalização de todos os episódios fica a cargo de Juliano e do roteirista, apresentador, músico e ator Daniel Furlan. Ex-VJs da MTV, os dois trabalham juntos há mais de 15 anos.

Sobre o conteúdo da série, Juliano afirma que o mesmo não tem a obrigação de ensinar valores, mas explica que “enriquece a história expor e discutir situações do dia a dia da criança. Acho também que elas são as primeiras a perceber quando estão sendo enganadas e que sabem que não precisam entender tudo o tempo todo” (ENRICO, 2016). Talvez esse seja o motivo de *Irmão do Jorel* abordar temas como o incentivo ao consumo, questões ambientais, e até política, mesmo que sempre usando do humor como artifício.

Apesar de ainda não ter sido licenciada, a produção é um sucesso, agradando não só à sua faixa etária específica, mas também ao público adolescente e adulto. Sua página no Facebook conta com 155.461 curtidas. No Instagram são 9.874 seguidores, e no YouTube, 11.016 inscritos¹²⁰. O orçamento das três temporadas foi de, respectivamente, R\$ 4,5 milhões, R\$ 5,5 milhões e R\$ 6,6 milhões. O aumento do investimento indica que a produção continua dando um bom retorno à emissora¹²¹. De acordo com Padiglione (2018b),

Produzido com recursos do Artigo 39, que permite a canais de TV estrangeiros trocar o dinheiro investido em impostos cobrados no Brasil por produções nacionais, o *Irmão do Jorel* já teve aprovado, pela Ancine o total de R\$ 7,25 milhões para a 4ª temporada (PADIGLIONI, 2018b).

¹²⁰ Dados disponíveis em: <<https://www.facebook.com/irmaodojoreloficial/>>;

<<https://www.instagram.com/irmaodojorelofc/>>;

<<https://www.youtube.com/channel/UCJ4e0pJhGXeqIxpR2tj2xkA>>. Acesso em 17 dez. 2018.

¹²¹ Animação brasileira ‘Irmão do Jorel’ terá terceira temporada. Disponível em:

<<http://blogs.oglobo.globo.com/lauro-jardim/post/animacao-brasileira-irmao-do-jorel-tera-terceira-temporada.html>>. Acesso em: 06 mar. 2018.

A série foi o programa mais assistido entre crianças de quatro a 11 anos com TV por assinatura em 2014, no Cartoon. O primeiro episódio de *Irmão do Jorel* também alcançou índices que chegaram perto de muitos programas da TV aberta¹²². O 11º episódio da segunda temporada (“*M.C. Juju*”, Brasil, 2017, roteiro de Daniel Furlan, Juliano Enrico & Felipe Berlinck) recebeu dois prêmios no Festival ComKids, o *Prix Jeunesse Iberoamericano 2017*: primeiro lugar na categoria sete a 11 anos do júri profissional; e primeiro lugar do júri Infantil¹²³, sendo um dos 95 finalistas de todo o mundo no *Prix Jeunesse Internacional*¹²⁴. Em 2018 a série voltou a ser finalista¹²⁵.

Em 2017 e 2018, o criador da animação, Juliano Enrico, participou de painéis da Cartoon Network na Comic Con Experience (CCXP), em São Paulo. *Irmão do Jorel* também foi escolhido entre 378 produções do mundo inteiro pra concorrer ao Japan Prize 日本賞 2018, no Japão¹²⁶, e foi indicado a Melhor Programa Brasileiro Favorito do Mundo (2015) e Desenho Animado Favorito (2018), no “Meus Prêmios Nick”. Ainda em 2017, a série levou o prêmio de melhor roteiro na categoria infante juvenil no 1º Prêmio ABRA de Roteiro, da Associação Brasileira de Autores Roteiristas (ABRA)¹²⁷.

Em termos técnicos, a produção é realizada em 2D digital. É possível perceber ainda a presença de efeitos computadorizados em 3D e pequenas cenas em stop-motion. Os cenários são finalizados no lápis, escaneados, e então coloridos em um programa de edição (Adobe Photoshop). Assim, a animação se aproxima mais de um desenho feito em “papel” do que *O Show da Luna!* e *Meu AmigãoZão*. Tem mais ruídos, é mais “suja”. A mesclagem de técnicas como 2D, 3D e stop motion também contribui para que a estética se distancie um pouco mais do realismo que os dois primeiros objetos apresentaram, mas sem deixar de ser realista. A paleta de cores também é mais diversa, não possibilitando que sejam citadas apenas algumas cores de destaque. O desenho tem um efeito levemente amarelado, como se quisesse remeter ao passado dos anos 1980. A animação ainda tem um caráter surrealista, apresentando angulações e situações inusitadas.

¹²² Disponível em: <<http://www.animamundi.com.br/pt/blog/irmao-do-jorel-o-novo-sucesso-animado-brasileiro/>>. Acesso em: 06 mar. 2018.

¹²³ *Irmão do Jorel* recebe 2 troféus Prix Jeunesse Iberoamericano 2017. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/copastudio/videos/1478635125508505/>>. Acesso em: 03 mar. 2018.

¹²⁴ *Finalists*. Disponível em: <<https://prixjeunesse.de/index.php/festival-2018/finalists>>. Acesso em: 03 mar. 2018.

¹²⁵ Finalistas do Prix Jeunesse Internacional 2018. Disponível em: <<https://www.comkids.com.br/finalistas-do-prix-jeunesse-internacional-2018/>>. Acesso em: 17 dez. 2018.

¹²⁶ *Finalists in the Audiovisual Division*. Disponível em: <http://www.nhk.or.jp/jp-prize/english/2018/entrylist_contents.html>. Acesso em: 17 dez. 2018.

¹²⁷ Disponível em: <<http://abra.art.br/premio/2017/07/11/resultado-do-1o-premio-abra-de-roteiro/>>. Acesso em 17 dez. 2018.

Seguindo o padrão das séries de TV, *Irmão do Jorel* tem episódios independentes. Cada um contém uma trama que começa e termina. Mas, é possível acompanhar uma história maior quando estes são assistidos em sequência. A série apresenta um grande número de personagens, ainda mais se comparada a *O Show da Luna!* e *Meu AmigãoZão*. Desta forma, precedendo a análise, serão descritos apenas aqueles que estão ligados de alguma forma aos episódios que serão analisados neste trabalho.

Figura 72 - Família do Irmão do Jorel.



Fonte: Com duas temporadas no Cartoon Network, *Irmão do Jorel* é boa opção brasileira no canal. Disponível em: < <http://cosmonerd.com.br/series/opinaner-d-series/irmao-do-jorel-e-seu-sucesso-com-todas-as-idades/>>. Acesso em: 19 dez. 2018.

IDJ é um menino branco, de baixa estatura, magro, de cabelos encaracolados e volumosos. Usa uma regata preta, uma bermuda vermelha e galochas amarelas. Seu verdadeiro nome nunca é revelado. Tem muita imaginação e cria histórias mirabolantes para se safar dos castigos. Adora "tocar" sua raquete de tênis, brincar com seu boneco do Homem Galinha, assistir aos filmes de Steve Magal com sua avó Gigi e comer no *Shostner Burger*. É bastante ingênuo e afetuoso. O menino estuda na Escola Pônei Encantado, na mesma sala que sua melhor amiga Lara e seu interesse amoroso, Ana Catarina. É o único personagem a aparecer e falar em todos os episódios.

Jorel é o irmão do meio. O adolescente de 12 anos é alto, tem a pele bronzeada e cabelos longos, lisos, sedosos e parcialmente presos por uma faixa amarela. Usa uma camisa regata de basquete nas cores roxo e amarelo, com o número nove estampado na frente, bermudas cinza escuro, com duas listras amarelas, meia até os joelhos e um tênis também de basquete, branco e azul. No pulso, o menino ainda usa um relógio. Com um físico atlético e personalidade

calma, ele é considerado o orgulho da família e também o garoto mais popular no bairro, onde é amado por várias garotas (que agem como integrantes de um fã clube, as *jorelovers*). É ótimo em tudo o que faz, sempre vence sem fazer nenhum esforço. Não possui diálogos. A única “fala” do personagem em toda a narrativa é a sua risada sarcástica.

Nico, ou Nicolau, o irmão mais velho, é um jovem desleixado. Tem cabelos nos ombros, mas não lisos como os de Jorel. Sua franja cobre os olhos, que raramente são mostrados. Tem espinhas no rosto e dentes à mostra. Veste uma blusa regata de listras brancas e vermelhas, e uma calça jeans bem justa e rasgada. No pé, usa uma espécie de coturno preto. Nico é baterista da banda Cuecas em Chamas, que ensaia na garagem de sua casa. Sonha em ser um astro do rock, mas é bastante atrapalhado para isso.

Danuza é a mãe da família. Todo o seu visual remete aos anos 1980. É alta, bronzeada, tem corpo atlético e um cabelo “à la” Tina Turner. Usa um *collant* verde royal sobre uma meia roxa. Nos pés, polainas nas cores vermelha e laranja. É uma típica mãe proativa e carinhosa que está constantemente preocupada com seus filhos. É dona de casa e realiza muitas tarefas ao mesmo tempo. Adepta da alimentação saudável, sempre prepara receitas estranhas mas cheias de nutrientes. Também é a dona e professora de uma academia de dança. Danuza dirige uma moto em ocasiões especiais, como quando precisa levar Irmão do Jorel para a escola porque o menino está atrasado para o primeiro dia de aula, revelando seu lado radical.

Edson, pai da família e marido de Danuza, é um jornalista idealista e neurótico. Participou do movimento contra a ditadura militar integrando a peça “O Filhotinho de Urso que morava numa Casca de Noz”. Ainda dedica seu tempo livre ao teatro revolucionário e ao cinema conceitual e está sempre dando conselhos com base na sua experiência de vida louca para os filhos. Entretanto, o cuidado dos meninos é menos atribuído a ele do que à sua esposa. Também já foi membro de uma antiga banda de sucesso. Edson é mais baixo que Danuza, branco, com um cabelos e bigodes pretos. Existem comparações da sua semelhança com o cantor brasileiro Belchior. Usa uma camisa de botão em dois tons de azul, uma calça verde musgo, e um sapato cinza claro.

Vovó Gigi é a mãe de Danuza. É alta, como a filha, mas tem a pele em um tom de rosa. Tem cabelos grisalhos presos em um coque com uma faixa rosa, usa grandes óculos amarelo, um colar de pérolas, vestido laranja com uma estampa de zebra e chinelos também em rosa. Está sempre sentada em sua poltrona em frente à televisão, acompanhada por sua cadela Zazá, e com um pirulito na boca. É mal-humorada, principalmente quando alguém quer mudar o canal que ela está assistindo. Fã número um dos filmes de ação do ator Steve Magal, amante

das artes marciais, odeia filmes românticos e não tem um instinto maternal aflorado. Tem um passado cheio de aventuras, já foi dublê de dublês e treinadora de *rollerderb*.

Vovó Juju, mãe de Edson, é o oposto de Gigi. Baixinha e gordinha, ela tem a pele amarelada, usa uma camisola azul e uma pantufa rosa. Os cabelos grisalhos são curtos e encaracolados. Juju é uma vovó que adora alimentar os netos (principalmente com abacate) e cuidar do jardim e de seus patos: Danúbio, Fabrício e Gesonel. É amorosa, preocupada, fofa e meiga, adora dobrar meias e regar suas plantas.

Lara é a melhor amiga de IDJ. As crianças se conhecem desde muito pequenas e estudam na mesma classe. Ela é mais alta que o amigo, tem a pele branca, os cabelos pretos, curtos, e usa uma blusa branca de mangas roxas, uma saia verde e uma galocha também roxa. Inteligente, curiosa e otimista, Lara sempre vê um lado bom em tudo e que adora ajudar as pessoas, principalmente o Irmão do Jorel, apesar de sempre o colocar em problemas ao falar demais e revelar segredos (seu bordão, dito sempre aos berros, é “Irmão do Jorel, Irmão do Jorel, não deixa a sua família saber que...” seguido por alguma revelação que deixa o amigo em apuros). Lara tem uma bicicleta com um assento extra no formato de foguete, com a qual oferece carona para o IDJ ir à escola. Também faz judô e adora esportes radicais. No final da segunda temporada da série, a menina se muda para o Japão.

Os episódios apresentam ainda personagens recorrentes como Steve Magal (estrela de filmes de ação e ator favorito do Irmão do Jorel e da Vovó Gigi. Seu nome é uma referência ao cantor Sidney Magal e ao ator Steven Seagal); Perdigoto (apresentador dos programas e eventos patrocinados pela *Shostners & Shostners*. Já foi amigo de Edson, mas depois se transformou em seu rival); Rambozo (palhaço militar, assistente do Perdigotto e dono de uma rígida escola para palhaços. Seu nome é uma referência ao protagonista de uma série filmes de ação dos anos 1970, Rambo, e ao palhaço Bozo); Dona Lola (diretora da escola Pônei Encantado, é uma mulher com cabelos crespos, nariz grande e pelos escuros nos braços. Muito rígida e irritada, sempre diz: “não pode!” quando acha que alguém faz algo de errado) e Wonderley (homem careca e baixinho que trabalha em vários lugares da cidade, uma espécie de faz tudo).

Entre os estudantes da escola Pônei Encantado que aparecem nos episódios analisados estão: Ana Catarina (colega de classe de IDJ, que é apaixonado por ela, é considerada a menina mais bonita da escola. Tem longos cabelos loiros, pernas compridas e uma marca de nascença que lembra a pinta da apresentadora brasileira Angélica. Usa roupa e acessórios rosa e lilás. É um modelo de feminilidade); Samantha (bem maior que as outras crianças, tem a pele em um verde acinzentado, é valentona e assustadora. É irmã mais velha da Ana Catarina e

possui uma queda pelo Jorel. Assim como a irmã, usa roupas e acessórios rosa e lilás, mas não se importa muito com a sua aparência); Jorginho (colega de classe de IDJ, usa um enorme aparelho que deixa seus dentes e gengiva à mostra o tempo todo); Marcinho (menino negro com cabelo *black power*, é fã número um de Jack Thompson, parceiro de Steve Magal. Também é colega de classe de IDJ); Beto Cachinhos (menino da classe de Irmão do Jorel, mais alto que a maioria das crianças, tem o pescoço e o braço quebrados); William Shostner (personagem que mais se aproxima de um rival de IDJ. É um garoto rico, esnobe e malvado que, apesar de criança, é dono de uma empresa chamada *Shostners & Shostners*. Também é da turma de IDJ e aparenta ter um interesse amoroso por Ana Catarina. Seu nome seria uma possível referência ao ator William Shatner, ator da série original *Jornada nas Estrelas*); Billy Doidão (é o aluno mais velho da turma de IDJ, com 12 anos. É um valentão que usa roupas de couro, adora impor o caos e está sempre repetindo de ano), Débora e Catiane (ambas da classe de IDJ, são amigas de Ana Catarina e formam o fã clube do Jorel).

Figura 73 - Temporada 01, episódio 07.



Fonte: A Perigosa Lambada Brutal.png. Disponível em: <http://pt-br.irmaodojorel.wikia.com/wiki/Arquivo:A_Perigosa_Lambada_Brutal.png>. Acesso em: 10 dez. 2018.

No primeiro episódio a ser analisado na série *Irmão do Jorel*, “A Perigosa Lambada Brutal” (Temporada 01, episódio 07, direção de Juliano Enrico, roteiro de Juliano Enrinco e Valentina Castelo Branco), o protagonista tem que mostrar o seu talento em um grande concurso de dança. A história começa com os três irmãos, Nico, Jorel e IDJ, tentando fugir de casa. A grande preocupação dos meninos é a tradicional maratona musical em família, que revive os maiores musicais da história. Danuza masca chiclete e está vestida com uma roupa preta e justa como a da personagem Sandy (Olivia Newton John), em *Grease - Nos Tempos da*

Brilhintina (*Grease*, Estados Unidos, 1978, direção de Randal Kleiser). Edson representa o clássico *Cantando na Chuva* (*Singing in the Rain*, Estados Unidos, 1952, direção de Gene Kelly e Stanley Donen). Vovó Juju se veste como *Mary Poppins* (Estados Unidos, 1964, direção de Robert Stevenson), e Vovó Gigi, como o fantasma de *O Fantasma da Ópera* (*The Phantom of the Opera*, Inglaterra, composto por Andrew Lloyd Webber).

O primeiro musical a ser assistido pela família é “Mega Hair”, uma alusão a *Hair* (Estados Unidos, 1979, direção de Milos Forman). Mas quando a fita apresenta um problema, Vovó Gigi sugere que eles vejam uma “releitura mais aprofundada” do filme, realizada por Steve Magal: “Mega Hair 2: Lambada Brutal”. Ao ver seu ídolo usando a lambada como uma forma de luta, IDJ se interessa pela dança. Danuza então vê uma oportunidade.

Na cena seguinte, o menino está na escola de dança da mãe, fazendo aula com um grupo de meninas. IDJ está incomodado. “Mamãe, quando é que eu vou aprender a perigosa lambada brutal?”. Danuza, bastante séria, responde: “Aqui eu não sou sua mãe! Eu sou a professora Danuza! E vamos já transformar esse seu corpinho frágil em uma máquina de autoconfiança antes da competição!”. O menino, assustado pela novidade, diz que não era esse o combinado. Mas a mãe, sabendo da paixão do filho por uma de suas alunas, alega que só precisava de um menino para fazer par com a Ana Catarina, e prontamente ele diz aceitar a responsabilidade de representar a Companhia Danuza de Dança, mesmo sem saber bem do que se trata. Todos começam a ensaiar ao som de “*She’s a maniac*”, música tema de *Flashdance - Em ritmo de embalo* (*Flashdance*, Estados Unidos, 1983, direção de Adrian Lyne). Ana Catarina é a bailarina perfeita.

Figura 74 - IDJ é o único menino na aula de dança.



Fonte: Irmão do Jorel T1:E7 A Perigosa Lambada Brutal. Disponível em: <<https://www.netflix.com/watch/81030452?trackId=200257859>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

No intervalo da aula de dança, quando IDJ sai do estúdio é surpreendido por Jorginho, que está escondido em um vaso de planta, e pergunta: “Irmão do Jorel, ‘cê’ entrou pro balé?”. O menino, todo desconcertado, fica com as bochechas vermelhas e diz que não. Mas Jorginho não parece convencido e grita: “Ah, o Irmão do Jorel tá fazendo balé!”. Imediatamente surgem outros colegas, saídos da aula de judô ao lado do estúdio de dança, e começam a rir do menino, inclusive Lara.

Figura 75 - Crianças debocham de IDJ fazer dança.



Fonte: A) Irmão do Jorel T1:E7 A Perigosa Lambada Brutal. Disponível em: <<https://www.netflix.com/watch/81030452?trackId=200257859>>. Acesso em: 10 dez. 2018. B) Irmão do Jorel T1:E7 A Perigosa Lambada Brutal. Disponível em: <<https://www.netflix.com/watch/81030452?trackId=200257859>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

Em seguida, Ana Catarina quebra o pé e precisa ser substituída na competição. Quem toma o seu lugar é Samantha, sua irmã, que também estava na aula de judô com o resto das crianças, e ouvindo a conversa sobre a competição e o problema da irmã, resolve ajudar. A personagem diz já ter feito aulas de capoeira, dança do ventre, axé, *break dancing* e lambaeróbica. Ela questiona IDJ se Jorel participará da competição. Quando o menino diz que não, ela fica aliviada: “Que bom. Eu ia ficar muito nervosa de dançar com o gatinho do Jorel. Com você eu vou me concentrar só na competição!”. Mas sabendo que Jorel estará na plateia, ela fala que vai para a casa se arrumar, “tomar um banho” (Samantha fala isso enquanto cheira as axilas, dando a entender que possa não estar com um cheiro agradável).

No dia da apresentação, IDJ está vestido com a mesma roupa rosa e azul da aula de dança, e Samantha usa um collant rosa, uma meia lilás, polainas brancas, uma sapatilha rosa e uma faixa rosa e branca na cabeça. As crianças são surpreendidas pela apresentação de Ana Catarina, mesmo com o pé quebrado, em parceria com William Shostner. A dupla é alvejada com rosas lançadas pelo público. Quando IDJ e Samantha entram no palco, iniciam a dança junto às vaías da plateia, que pede a presença de Jorel.

IDJ volta ao camarim, desanimado, e lá se depara com a sombra de Steve Magal que o repreende: “você só deixará de ser uma sombra do seu irmão quando você decidir que não quer ser apenas uma sombra do seu irmão”. O menino se transforma em um autêntico dançarino de lambada e volta aos palcos para mostrar sua “dança interior” ao som da música “Chorando se Foi”, um dos maiores sucesso do ritmo no Brasil dos anos 1980, cantada pela banda Kaoma.

Shostner tenta sabotar a apresentação de IDJ e Samantha, estragando a fita com a trilha sonora da dupla. Mas ao ser lembrado pela mãe de que a música estava dentro de si, e incentivado pelo pai, IDJ começa a cantarolar a melodia da canção e dá um show de dança com sua parceira. A plateia aplaude, mas a dupla acaba perdendo o concurso para Shostner e Ana Catarina sob a alegação de que o figurino era o mais importante para os jurados. O episódio acaba, o auditório está vazio, mas IDJ não consegue parar de dançar.

Em “A Perigosa Lambada Brutal”, a temática do gênero é questionada em diversas vertentes. Primeiramente, na aula de dança, IDJ é o único menino da turma, revelando que a prática desta atividade não é muito popular entre os meninos da cidade. Em seguida ele é abordado por Jorginho, que junto às outras crianças, tanto meninos quanto menina (Lara), “tiram sarro” do colega por ele estar fazendo dança. O mesmo parece encabulado quando é descoberto pelos amigos, o que fica claro pelo rubor em seu rosto.

Figura 76 - O rosto vermelho de IDJ mostra seu constrangimento.



Fonte: A) Irmão do Jorel T1:E7 A Perigosa Lambada Brutal. Disponível em: <<https://www.netflix.com/watch/81030452?trackId=200257859>>. Acesso em: 10 dez. 2018. B) Irmão do Jorel T1:E7 A Perigosa Lambada Brutal. Disponível em: <<https://www.netflix.com/watch/81030452?trackId=200257859>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

É interessante observar que, nesta cena, com a exceção de Jorginho, todas as outras crianças estão usando quimonos de judô, inclusive Lara e Samantha. Sabendo que na série estas duas personagens são as que rompem de maneira mais intensa os estereótipos de gênero, é aceitável dizer que o vestuário se divide entre os meninos e as personagens que se “afastam”

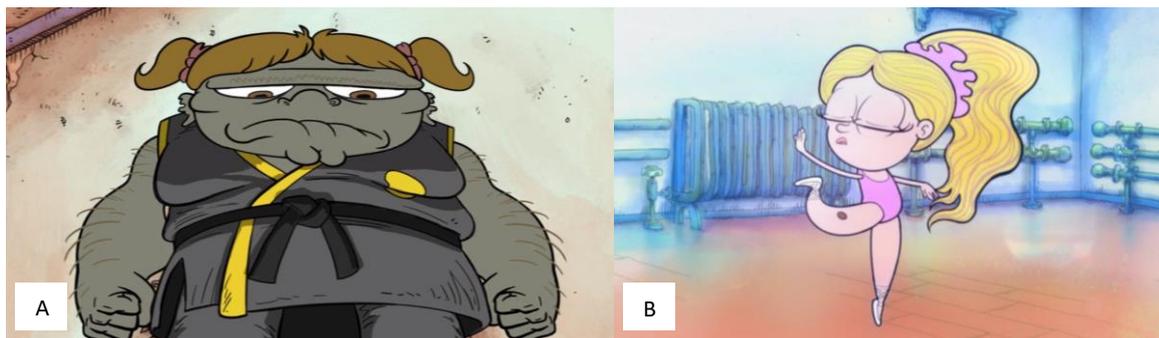
do que é socialmente considerado feminino (Lara e Samantha), que usam quimono; e as meninas e o personagem que se “afasta” do que é socialmente considerado masculino (IDJ), que usam roupa de balé.

Desta forma, se entende que, diante dos padrões sociais presentes na narrativa, é constrangedor para um menino fazer aulas de dança. Ou seja, é uma atividade restrita às meninas, o que também é evidenciado por Lara, segundos antes de o amigo se apresentar no concurso: “Irmão do Jorel, Irmão do Jorel! Mostra que não tem nada de errado em ser menino e dançar balé... mesmo que seja um pouco estranho, Irmão do Jorel... Uhu!” A fala da personagem poderia ser entendida como um contrassenso quando esta afirma que não há nada de errado em ser menino e dançar. Entretanto, ao complementar dizendo que a atitude é um pouco estranha, Lara reforça, mais uma vez, a ideia de que a atividade não é adequada aos meninos, que se tornam estranhos quando a praticam.

Mas o personagem que realmente vai contra o discurso do senso comum é o próprio protagonista. É possível pensar que, inicialmente, ele só busca a dança para se parecer com seu herói, o ator Steve Magal, e depois também para ser par de Ana Catarina, a menina de quem ele gosta. Entretanto, mesmo quando a bailarina não pode participar da competição, o menino permanece no concurso e dança com Samantha, mesmo tendo medo dela. E ainda, quando a apresentação acaba e o auditório está vazio, ele permanece dançando, o que mostra que o personagem acabou tomando gosto pela atividade. Ele não se importa com a repressão que vem dos colegas, pois caso o contrário, poderia ter desistido assim que foi alvo de chacota. O menino também conta com o apoio da família, o que o incentiva.

Outra personagem que parece não se abalar pelos estereótipos de gênero em “A Perigosa Lambada Brutal” é Samantha. Em um primeiro momento, a menina está saindo da aula de judô, vestida com um quimono e aparentemente com mau cheiro. Samantha tem os pelos dos braços destacados e as sobrancelhas unidas, o que a faz parecer o oposto das delicadas e graciosas meninas que estavam na aula de dança, como sua própria irmã.

Figura 77 - A não 'feminilidade' de Samantha e a delicadeza de Ana Catarina.



Fonte: Irmão do Jorel T1:E7 A Perigosa Lambada Brutal. Disponível em: <<https://www.netflix.com/watch/81030452?trackId=200257859>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

Contudo, quando surge a oportunidade de participar do concurso de dança, a preocupação de Samantha parece ser a mesma de outras garotas: Jorel vai participar? Vai estar presente? Ela também alega já ter feito aulas de outras modalidades de dança, mostrando que tem certo conhecimento no assunto. Ao contrário da expectativa gerada pela sua aparência, Samantha também pratica atividades culturalmente definidas como femininas, como é o caso da dança do ventre. No dia da apresentação a menina também se veste *collant*, faixa no cabelo e polainas, mantendo o visual semelhante ao das alunas de Danuza.

Figura 78 - Samantha se apresentando.



Fonte: Irmão do Jorel T1:E7 A Perigosa Lambada Brutal. Disponível em: <<https://www.netflix.com/watch/81030452?trackId=200257859>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

As meninas da aula de dança, assim como Samantha, são apaixonadas por Jorel e aparecem de forma estereotipada quando “tietam” o menino durante o concurso. Esse comportamento as rotula bem como aconteceu, com a irmã de Matt, em “Dia do Amigo”, na série *Meu AmigãoZão*.

Figura 79 - *Jorelovers*.



Fonte: Irmão do Jorel T1:E7 A Perigosa Lambada Brutal. Disponível em: <<https://www.netflix.com/watch/81030452?trackId=200257859>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

Em relação às cores no episódio, com a exceção de Danuza, todas as meninas na aula de dança usam alguma peça de roupa ou acessório rosa, o que é culturalmente esperado do feminino. Mas, além delas, IDJ e Wonderley também seguem este padrão (Figura 80) e em nenhum momento são repreendidos por isso, entretanto, é preciso entender que nesta cena eles estão sendo associados ao “comportamento feminino” ao dançar.

Figura 80 - Wonderley e IDJ também usam peças rosa.



Fonte: Irmão do Jorel T1:E7 A Perigosa Lambada Brutal. Disponível em: <<https://www.netflix.com/watch/81030452?trackId=200257859>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

Em “A Perigosa Lambada Brutal” foram contabilizadas 14 personagens femininas e 18 personagens masculinos¹²⁸. Entre eles, existem dois personagens negros, mas apenas um deles é nomeado (Marcinho). Não existe representação LGBTQI+ no episódio.

A narrativa apresenta pelo menos duas personagens femininas nomeadas, entretanto, as mulheres do episódio não conversam entre si, embora nenhuma delas exista apenas para que haja uma personagem feminina na trama. Os diálogos entre os personagens masculinos tratam da fuga dos irmãos para não participarem da maratona musical, e da dança em si (IDJ e Jorginho; IDJ e Steve Magal).

Os estereótipos de gênero aparecem no comportamento de IDJ, que é julgado por dançar, e na postura de Ana Catarina, que mesmo sem ser destaque na trama, segue a linha da menina perfeita, bailarina, bonita, delicada e que não precisa nem dançar bem para vencer o concurso. Mas o episódio também quebra os mesmos estereótipos por meio de Lara e, principalmente, de Samantha. As duas praticam um esporte “de menino”, indo contra padrões de comportamento socialmente tidos como femininos. Samantha, entretanto, também conhece vários estilos de dança, inclusive o balé, e apesar de não ser tão feminina quanto as alunas de Danuza, também é apaixonada por Jorel, não podendo ser simplesmente masculinizada.

Este é o primeiro episódio analisado em que um dos personagens, no caso, IDJ, é repreendido por não seguir os padrões do que é culturalmente atribuído ao seu gênero. Mas essa repressão não é incentivada pela narrativa, visto que o menino não se abala pelas críticas e acaba “se encontrando” na dança. Entretanto, apesar do protagonismo do personagem masculino, porque a trama da série é centrada nele, não é possível dizer que os personagens femininos e masculinos se relacionam de igual para igual neste episódio, pois o comportamento de IDJ é alvo de riso por critérios baseados na diferença sexual, ou de gênero. Ninguém ri de Samantha ou de Lara por praticarem judô, mas riem de IDJ por fazer balé.

Na produção, 65 profissionais¹²⁹ estiveram envolvidos na realização do episódio, sendo 16 mulheres e 49 homens. Desta forma, é perceptível que existe uma grande discrepância entre a representação feminina e a representação masculina na equipe. As mulheres representam apenas 24,6% dos profissionais, ou seja, menos de um quarto do grupo. Em departamentos criativos¹³⁰, elas aparecem em dois cargos (Melissa Garcia - Direção de Voz e Casting e

¹²⁸ Foram considerados os personagens falantes e também os não falantes mas recorrentes (que aparecem com frequência na série).

¹²⁹ Não foram considerados os nomes de profissionais que estão em cargos relacionados diretamente à Cartoon Network, como Gerente Geral, Diretora de Conteúdo, Mídias Digitais, entre outros.

¹³⁰ Foram considerados como departamentos criativos: Direção, Direção de Arte, Direção de Animação, Direção de Voz e Casting, Chacacter Design, Composição Musical, Letra do Musical e Produtor Criativo.

Valentina Castelo Branco - Roteiro), e os homens em seis (Juliano Enrico - Direção, Roteiro, *Character Design*, Letra do Musical; Vini Wolf - Diretor de Animação e *Character Design*; Ricardo Bess - Diretor de Arte; Ruben Feffer - Composição do Musical; Gustavo Bartolomeo - *Character Design*; Federico Nicolai - Produtor Criativo).

Figura 81 - Temporada 1, Episódio 25.



Fonte: Irmão do Jorel T1:E25 Fúria E Poder Sobre Rodas. Disponível em: <<https://goo.gl/V5LGrW>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

No segundo episódio a ser analisado, “Fúria e Poder sobre Rodas” (direção de Juliano Enrico, roteiro de Juliano Enrinco e Valentina Castelo Branco), IDJ e Lara descobrem um novo esporte, o *roller derby*¹³¹. Na trama, as equipes que o praticam têm apenas uma regra intransponível: só meninas são aceitas. Assim, para fazer parte da equipe, o protagonista vai se vestir de mulher e burlar as regras da modalidade.

O episódio inicia com Lara e IDJ andando de bicicleta. As crianças ficam encantadas com um lindo arco-íris, no fim da rua. Lara sugere que eles tentem passar embaixo para ver o que acontece, mas o menino demonstra um misto de excitação e medo, e diz que “já está escurecendo” (mesmo que com sol a pino), usando uma desculpa para ir embora. “Deixa de ser frangote!”, rebate Lara.

IDJ: Você quer dizer que eu sou mulherzinha, por acaso?

Lara: Claro que não. Você chama alguém de mulherzinha quando a pessoa é incrível!

IDJ: Mulherzinha é quem faz coisa de menina, Lara!

Lara: Ah, é? E o que seria uma coisa de menina?

¹³¹ Criado nos Estados Unidos no fim da década de 1930, o *roller derby* se caracteriza por ser de alto contato. A maioria dos times são femininos. O esporte é composto por duas equipes de cinco membros que patinam, na mesma direção, à volta de uma pista. Ambas as equipes nomeiam uma *jammer*, que marca pontos ao ultrapassar membros da outra equipe. As outras integrantes têm impedir a *jammer* da outra equipe de marcar pontos, enquanto a sua própria *jammer* pontua.

IDJ: Sei lá... É... Brincar com um pônei rosa em miniatura, por exemplo...
 Lara: Ah... Eu sou mulherzinha e não brinco com pônei rosa miniatura nenhum! Eu prefiro jogar bola.
 IDJ: Mas jogar bola é coisa de menino!
 Lara: Quem disse?
 IDJ: Não sei... Ah... Alguém falou...
 Lara: Então, já que você não gosta de jogar bola, você não é menino...
 IDJ: Sou sim, sou sim, sou sim, sou sim...
 Lara: É sim, é sim, é sim, é sim...
 IDJ: Não sou não, não sou, não sou, não sou...
 Lara: Ok, ok, ok, ok...
 IDJ: Pera aí... chega, chega, chega, chega, chega... (IRMÃO..., 2018, Temporada 01, Episódio 25)

As crianças enfim chegam perto do arco-íris. “Que lindo!! Digo, me deu uma vontade de jogar um futebol de repente! Vamos nessa?”, diz IDJ. Mas Lara não vai a lugar algum, ela quer passar embaixo do arco-íris e para isso precisa descer o Precipício da Misericórdia dos Ossos Quebrados. “Se segura, Irmão do Jorel!”.

Nesta cena inicial é perceptível que Lara é muito mais corajosa que IDJ. Ele inventa desculpas para não continuar a busca pelo arco-íris, e a menina o chama de “frangote”. O diálogo que segue questiona uma imposição construída socialmente sobre o que seriam as “coisas de menina” e as “coisas de menino”. Contrariando essas definições, Lara não gosta de pôneis rosa, e IDJ não gosta de jogar futebol, assim, eles estariam subvertendo o que é esperado como expressão do seu gênero. Lara também parece empoderada ao dizer que “mulherzinha” é uma pessoa incrível, não alguém que faz “coisas de menina”. Quando pergunta ao amigo quem lhe disse o contrário, o menino parece não saber responder, o que é um indicativo de que a divisão entre feminino e masculino foi naturalizada por ele. Talvez, esses padrões nunca tenham sido apresentados a IDJ de forma verbal, ou como uma regra, mas estão presentes no seu dia-a-dia, o que o faz acreditar que a vida se estrutura de uma forma diferente para homens e mulheres.

Mesmo que o diálogo entre as crianças defenda o fim da binariedade entre feminino e masculino, o que acontece ao fundo da cena principal reforça esta divisão, pois são mostrados dois grupos, um de meninos, que jogam bola, e outro de meninas, que pulam corda.

Quando chegam ao arco-íris, ao perceber que sua reação – de deslumbramento – poderia ser interpretada como de “mulherzinha”, IDJ diz que está com vontade de jogar futebol, tentando afirmar sua masculinidade. Lara está animada para descer o precipício, mas o menino ainda tenta fugir. Também é importante notar que é ela quem “dirige” a bicicleta. Ele está no carrinho do carona, como sempre anda. Desta forma, de acordo com os padrões sociais que recaem sobre o gênero, a menina teria atitudes mais relacionadas ao comportamento masculino,

se mostrando destemida e “carregando” o personagem mais “fraco”, enquanto IDJ se aproxima mais do que é culturalmente esperado de uma menina.

Ainda enquanto estão atravessando o arco-íris, IDJ acha um pônei rosa em seu carrinho e pergunta de quem é. Lara fica encabulada. “Ih, pônei rosa... não sei não... não é meu, deve ser seu... sei lá!”, diz a menina. Não é possível saber se o pônei é dela ou de IDJ, mas a questão que parece ser levantada é a de que o objeto poderia ser de qualquer um dos dois, e não haveria um problema nisso.

Depois de passar pelo precipício a dupla cai em um salão onde Ana Catarina, Samantha, Catiane, Andreia e Débora estão treinando *roller derby*, o esporte de contato mais perigoso do mundo, segundo Samantha. Contrariando o pensamento de Lara, de que elas estão fazendo patinação artística – algo que poderia ser considerado mais “feminino” – Samantha explica que o esporte “é tipo uma patinação artística no gelo, mas sem gelo, e sem Arte”. Ana Catarina completa: “e com empurrões, socos e cabeçadas”. Neste momento a narrativa rompe com o que é esperado da personagem, sendo ela a menina mais delicada e “feminina” da série. Samantha ainda diz que “todas as equipes de *roller derby* são mortíferas”, mas que a delas é a mais mortífera, o que também quebra a expectativa do que transmite o uniforme das meninas, que é roxo, rosa, verde e azul bebê, bem gracioso. Juntas elas são as Trituradoras de Sonhos Mortíferos e estão treinando para um jogo contra as Princesinhas da Dor, outro time de *roller derby*, formado por mulheres mais velhas, que usam uniformes rosa, meia arrastão e um chapéu com um chifre e têm como símbolo um coração partido envolto por arames. Aí vê-se mais uma quebra na expressão do “feminino” (princesas x dor).

Figura 82 - Trituradoras de Sonhos Mortíferos e Princesinhas da dor.



Fonte: A) Irmão do Jorel T1:E25 Fúria E Poder Sobre Rodas. Disponível em: <<https://goo.gl/V5LGrW>>. Acesso em: 20 dez. 2018. B) Irmão do Jorel T1:E25 Fúria E Poder Sobre Rodas. Disponível em: <<https://goo.gl/V5LGrW>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

Lara e IDJ ficam loucos para poder participar da equipe de Samantha e Ana Catarina. Entretanto, para se matricular existe apenas uma regra: ser uma menina. Assim, IDJ

é expulso do treino. Lara diz: “não fica triste, Irmão do Jorel! É que *roller derby* é coisa de menina!”. Ela claramente é irônica com o amigo (é como se dissesse “não foi você mesmo quem disse que existem coisas de menina e de menino? Então, está aí. Agora eu posso participar e você não”). O menino responde, triste: “Tudo bem, Lara... Eu vou ali jogar futebol com os meus amigos”, também com uma certa ironia, deixando o *rollerderb*, “de menina”, para ir brincar de algo “tipicamente masculino”, o futebol.

Enquanto as meninas se divertem com um treino pesado, IDJ se lamenta. Na mesa do almoço a mãe questiona porque ele está com aquela carinha triste e o menino responde: “É que eu queria ser menina, mãe...”. A reação da família é de surpresa, mas não de desaprovação. Danuza diz, de forma carinhosa: “Pode abrir seu coração, filho”. IDJ então explica a situação aos pais e à família. A seguir, Danuza conta já ter sido campeã de *roller derby* e Vovó Gigi alega ter sido sua treinadora (mais uma vez, Vovó Gigi prova que é destemida e radical). As duas eram do time Retrato do Medo sem Moldura. O menino pergunta à mãe se foram elas que decidiram que meninos não podem participar do esporte. O pai entra em cena e diz que isso é inaceitável, propondo uma solução. Edson dá a ideia de o filho se vestir de menina. IDJ parece desconfortável com essa possibilidade. Os irmãos riem. O pai diz que é muito mais confortável, mostrando não ter nenhum problema em travestir o filho (o que talvez indique que ele também possa ter experimentado roupas femininas antes, pois, do contrário, não teria como saber que elas são mais confortáveis), mas IDJ diz que nunca faria isso. Vovó Juju também dá suporte: diz que ele vai ser uma “moçona linda, lindíssima! Orgulho da vovó”, o que mostra que a família não se importa caso ele queira mesmo se vestir de menina. Mas é importante lembrar que se trata apenas de se vestir, com um fim determinado que é participar do esporte. No fim, o menino acaba aceitando a ideia.

No dia da partida, Perdigoto é o treinador das Princesinhas da Dor e diz: “Uma partida de *roller derby* sem ossos quebrados é uma fracasso!”, o que reforça como o esporte é violento e perigoso. Esportes com tais características costumam ser culturalmente atribuídos aos homens e não às mulheres, mas não é o que ocorre com o *roller derby* que, desde a sua criação até os dias atuais, se popularizou entre as patinadoras, o que faz com que a grande maioria de seus times sejam femininos. Enquanto isso, IDJ está em casa e recebe dicas de como ser uma menina. Neste momento o episódio supõe que haja um comportamento feminino “padrão”, contrapondo o que Lara apresentou no início da narrativa sobre a diversidade de “ser mulher” e do “feminino”. Vovó Juju, por exemplo, diz que meninas andam com passinhos pequenos. Mas Danuza diz para o filho esquecer isso, porque meninas são tão fortes quanto meninos (e mostra seus músculos), retomando novamente a iniciativa do episódio em quebrar

esses estereótipos de gênero. Vovó Gigi diz que "mulheres são implacáveis. Você precisa de fúria e poder!".

Na quadra, Lara empurra uma das adversárias e é retirada da partida. Ela se desculpa por ter "perdido o controle" – o que pode ser associado a situações comuns no esporte, e que também são mais socialmente associadas às ações dos homens. Assim, o time das meninas fica sem uma integrante e precisa de uma substituta. Eis que surge, IDJ, vestido de menina, usando o uniforme das Trituradoras de Sonhos Mortíferos e duas maria-chiquinhas no cabelo. Quando notam a sua presença ele começa a enrolar o cabelo, suspirar, sorrir e mandar beijos, reproduzindo estereótipos femininos.

Figura 83 - Frames dos movimentos de Irmão do Jorel tentando se passar por uma menina.



Fonte: Irmão do Jorel T1:E25 Fúria E Poder Sobre Rodas. Disponível em: <<https://goo.gl/V5LGrW>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

Samantha parece convencida de que IDJ é uma menina e o coloca dentro do jogo, o arremessando na pista. As Trituradoras de Sonhos estavam perdendo, mas graças à velocidade de IDJ começam a ganhar pontos e passam à frente, vencendo o jogo. IDJ recebe o troféu e é aplaudido pela plateia, inclusive por seu pai, Edson, que diz: “Parece uma Miss! Orgulho! Meu filho! Filhão!”, revelando que ele é um menino – e também a tranquilidade em lidar com a situação do filho estar travestido. Então as meninas do time o abandonam e os burburinhos da plateia dizem: “É o Irmão do Jorel?”, “Ele tá vestido de menina!”, “Não pode!”, “Tinha que ser, né!”, “Não pode, ele tá de saia!”, “Ah, é um absurdo!”, “Eu hein...”. Mas, enquanto isso, o menino se levanta, arruma a saia e ergue o troféu, em um ato de coragem. Um homem grita: “Não importa, é isso aí cara!!”. Todos aplaudem. As meninas voltam e Lara fica encantada com a atitude do amigo: "Que demais!".

O episódio encerra com Samantha dizendo que o conceito por trás do time é a valorização da mulher moderna e Catiane falando “nós somos muito mais mortíferas que

aquelas falsas das princesinhas da dor". Isso mostraria a rivalidade entre equipes, ou sublinharia a rivalidade cultural entre mulheres?

Figura 84 - O episódio se encerra com a imagem de IDJ penteado e maquiado.



Fonte: Irmão do Jorel T1:E25 Fúria E Poder Sobre Rodas. Disponível em: <<https://goo.gl/V5LGrW>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

Neste episódio IDJ quebra as regras do *roller derby*, baseadas na diferença sexual, e se apresenta vestido de menina diante de um estádio lotado sem se sentir constrangido. A própria consideração de que ele está “vestido de menina” já mostra como a sociedade divide o que é feminino do que é masculino, pois ao olhar para o personagem é clara a imagem de que ele não está seguindo o comportamento adequado socialmente à sua determinação “biológica” enquanto homem.

A atitude de Edson mostra um pai que não se importa em como o filho está vestido, mas sim com o seu sucesso e realização na atividade em que está envolvido. O pai diz ter orgulho do menino. O restante da família também parece bastante satisfeito, reforçando mais uma vez o apoio dado ao protagonista. Esta situação, por si só, é capaz de mostrar como a narrativa deste episódio apresenta um ponto de virada a respeito dos padrões socialmente aceitos em relação ao gênero. Situações como esta, mesmo que a trama esteja relacionada à comédia, são raras em produtos ficcionais de grande circulação, como é o caso de *Irmão do Jorel*.

Figura 85 - Família de IDJ na plateia, orgulhosa pela vitória do menino.



Fonte: Irmão do Jorel T1:E25 Fúria E Poder Sobre Rodas. Disponível em: <<https://goo.gl/V5LGrW>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

Em “Fúria e Poder sobre Rodas” foram contabilizadas 13 personagens femininas (sendo oito delas nomeadas, nenhuma tendo arco narrativo próprio e nenhuma existindo apenas para que haja uma mulher na trama) e oito masculinas, o que se deve muito à temática ser voltada a um esporte que só pode ser praticado entre mulheres, sendo esse o único assunto das conversas entre elas. Entre os personagens masculinos, existe apenas um diálogo entre Edson e IDJ, e eles falam sobre o menino se vestir de menina. Não há representação LGBTQI+, nem representação negra.

Em relação aos estereótipos de gênero, o episódio nega e reforça o comportamento socialmente aceito sobre o feminino. Nega na conversa que IDJ tem com Lara, na qual ela desconstrói o que seria uma “coisa de menina”, mas reforça no comportamento do menino quando ao se vestir de menina ele reproduz atitudes culturalmente tidas como “femininas”, usando maquiagem, mandando beijos, rindo e enrolando o cabelo numa tentativa de parecer meigo, gracioso.

Neste episódio, o protagonista também é repreendido por não seguir o que é culturalmente esperado do seu gênero. Quando seu disfarce é descoberto, IDJ é abandonado pela equipe de *roller derby* e vaiado pela plateia. Entretanto, ambos os acontecimentos precedem a aceitação, seja do personagem consigo mesmo, ou entre ele e o público. Depois, as mesmas pessoas que o oprimiram, incentivadas por um grito vindo da plateia (“Não importa, é isso aí cara!!”), passam a comemorar a vitória do menino, dando um significado diferente à repressão, revogando-a.

Apesar do protagonismo de IDJ, Lara mostra ser uma personagem mais complexa do que o menino. Ela tem um entendimento mais aprofundado e crítico sobre as noções de gênero, usando até mesmo da ironia para zombar do amigo quando ele não é aceito nas

Trituradoras de Sonhos Mortíferos. O episódio parece tentar mostrar que meninos e meninas deveriam poder fazer as mesmas coisas, mas os padrões sociais ainda os impedem. Ou seja, há uma iniciativa em tornar igualitária a relação entre os personagens, mesmo que isso não se concretize pelo fato de as pessoas rejeitarem IDJ por estar vestido de menina (“É o Irmão do Jorel?”, “Ele tá vestido de menina!”, “Não pode!”, “Tinha que ser, né!”, “Não pode, ele tá de saia!”, “Ah, é um absurdo!”, “Eu hein...”).

Na produção, foram contabilizados 68 profissionais, sendo 18 mulheres (26,5%) e 50 homens (72,5%). Mais uma vez se destaca a grande diferença entre os dois grupos. Encabeçando as funções criativas, os números também são similares ao episódio anterior: duas mulheres (Melissa Garcia - Direção de Voz e *Casting*, e Valentina Castelo Branco - Roteiro) e seis homens (Juliano Enrico - Direção, Roteiro, *Character Design*; Vini Wolf - Direção de Animação, *Character Design*; Ricardo Bess - Direção de Arte; Gustavo Bartolomeo - *Character Design*; Leandro Mello - *Character Design*; Federico Nicolai - Produtor Criativo), resultando em uma baixa representatividade feminina.

Figura 86 - Temporada 02, episódio 21.



Fonte: Irmão do Jorel T2:E21 Recreio Brutal. Disponível em: <<https://www.netflix.com/watch/81030493?trackId=200257859>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

No terceiro episódio de *Irmão do Jorel* analisado, “Recreio Brutal” (direção de Juliano Enrico, roteiro de Pedro Leite, Daniel Furlan e Juliano Enrico), IDJ e Lara estão no recreio da escola brincando com seus bonecos do Steve Magal e Jack Thompson, em uma aventura cheia de ação. Mas, de repente, surge um novo personagem: Cerejita, uma boneca (semelhante à Moranguinho) usada por Billy Doidão. “Desculpa, Billy Doidão, mas acho que a Cerejita não é brutal o suficiente para a nossa aventura brutal”, diz IDJ. Lara rebate: “só porque ela é rosa e tem cheiro de cereja, não pode brigar de igual para igual com o Steve Magal

e o Jack Thompson?”. O menino não tem tempo de responder, pois as crianças têm sua brincadeira interrompida por Dona Lola, que diz que aquela parte do pátio é muito perigosa. A seguir ela lista outras atividades proibidas na escola, como brincar na sala de aula, e jogar basquete na quadra, o que Samantha estava fazendo no momento.

Figura 87 - Bonecos do Steve Magal, Jack Thompson e Cerejita.



Fonte: A) Irmão do Jorel T2:E21 Recreio Brutal. Disponível em: <<https://www.netflix.com/watch/81030493?trackId=200257859>>. Acesso em: 20 dez. 2018. B) Irmão do Jorel T2:E21 Recreio Brutal. Disponível em: <<https://www.netflix.com/watch/81030493?trackId=200257859>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

Nas primeiras cenas do episódio já é possível perceber a existência de um padrão de comportamento feminino e masculino construído socialmente, e a sua instabilidade. IDJ não quer aceitar Cerejita brincando com Steve Magal e Jack Thompson por considera-la menos brutal que os dois astros dos filmes de ação. Mas, prontamente, Lara, mais uma vez, aparece questionando os “pré-conceitos” do amigo. Só por ter características “femininas” a boneca seria mais frágil? Também se observa que não se questiona o fato de que ela, Lara, é uma menina e está brincando com um personagem masculino, Jack Thompson, e que Billy Doidão (um dos meninos mais mal-encarados e brigões da escola, de masculinidade agressiva) está usando uma boneca. As vozes dos personagens no “faz de conta” que criaram permanecem de acordo com a expressão de gênero dos bonecos, e não das crianças. Samantha também aparece jogando basquete na quadra, esporte que em outros episódios é representado por um grupo de meninos amigos de Jorel.

Depois da bronca da diretora, as crianças, IDJ, Lara e Billy Doidão, ou melhor, Steve Magal, Jack Thompson e Cerejita, assumem a missão de desarmar o sinal do recreio como forma de protesto. CiborgCop (Willian Shostners) quer participar, mas o grupo não permite, pois a missão é ultrassecreta. Em seguida, Microwave Nitro (Jorginho) também se intromete na brincadeira, mas IDJ alega que ele não sabe brincar e Billy Doidão diz: “sai fora com esse

boneco magrelo!” (ele questiona o brinquedo de Jorginho, mas não questiona o seu próprio. Ou seja, Billy parece não ter nenhum problema em estar brincando com uma boneca).

Enquanto isso, bastante chateado por ter sido excluído, CiborgCop (Willian Shostners) procura o grupo das Jennifers (quatro bonecas no estilo Barbie, pertencentes a Andreia, Débora, Catiane e Menina 1). Elas estão usando vestidos de princesa (um rosa e um azul), um maiô e um visual *fitness* dos anos 1980. As meninas não gostam muito da intromissão do colega.

Débora: Você ‘tá’ atrapalhando o chá da tarde das Jennifer’s!

Boneca 1 – Vestido Rosa: É garoto, se enxerga! (Ela inclina tanto o pescoço que ele se quebra).

Boneca 2 – *Fitness*: Sua cabeça caiu!

Boneca 1 – Vestido Rosa: O quê?

Boneca 3 – Vestido Azul: Sua cabeça se desprende do corpo!

Boneca 4 – Maiô: Amiga, que tragédia! E eu fiz tanto chá... Quem vai tomar todo esse chá agora? (IRMÃO..., 2018, Temporada 02, Episódio 21)

O comportamento das Jennifers se distancia do de Lara e Samantha. A conversa entre elas chega a ser cômica, pois satiriza um tipo de comportamento “feminino”. O pescoço da amiga está quebrado, mas a preocupação da Boneca 4 é de quem vai tomar todo o chá. Os trejeitos das bonecas ao falarem, uma até quebra o pescoço por isso, também imitam ações que são comumente associadas às mulheres “fúteis”.

CiborgCop (Willian Shostners) consegue consertar o pescoço da Boneca 1 e é convidado para tomar chá com as Jennifers. Elas arrumam o cabelo do boneco, desenham em seu corpo e também o maquam.

O estereótipo masculino é quebrado neste momento. Shostners participa de todas as brincadeiras “de menina” com as Jennifers, e isso é tido, tanto pelas meninas (Andréia, Débora, Catiane e Menina 1) quanto pelo menino, como algo que não é razão de nenhum problema ou repressão entre eles. Quando as ideias de brincadeira acabam, CiborgCop pensa em se vingar do grupo que o recusou.

Figura 88 - CiborgueCop se diverte com as Jennifers.



Fonte: A) Irmão do Jorel T2:E21 Recreio Brutal. Disponível em: <<https://www.netflix.com/watch/81030493?trackId=200257859>>. Acesso em: 20 dez. 2018. B) Irmão do Jorel T2:E21 Recreio Brutal. Disponível em: <<https://www.netflix.com/watch/81030493?trackId=200257859>>. Acesso em: 20 dez. 2018. C) Irmão do Jorel T2:E21 Recreio Brutal. Disponível em: <<https://www.netflix.com/watch/81030493?trackId=200257859>>. Acesso em: 20 dez. 2018. D) Irmão do Jorel T2:E21 Recreio Brutal. Disponível em: <<https://www.netflix.com/watch/81030493?trackId=200257859>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

De volta à missão de desarmar o sinal do recreio, Steve Magal parece não ter toda a brutalidade necessária para cumprir o plano, e é acusado de medroso por Cerejita. Jack Thompson tenta defendê-lo, dizendo que “Steve Magal não tem medo nem do próprio medo”. Mas a realidade é que IDJ está apavorado. CiborgCop surge com seu novo visual e apresenta um plano melhor: ao invés de desarmar o sinal no relógio da parede, eles podem desliga-lo da sala da Dona Lola. As crianças abandonam IDJ e vão com seu novo líder, o que o deixa extremamente deprimido. Mas, na verdade, Shostners tinha planejado uma armadilha, e as Jennifers estavam esperando o grupo dentro da sala da diretora. Assim, as bonecas, que antes estavam tomando chá e jogando vôlei de praia, viram lutadoras brutais. Lara acaba pedindo socorro para IDJ. Ele entra na sala e diz: “Ei, meninas! Olha lá o Jorel!”. Todas as Jennifer’s saem correndo da sala atrás do adolescente.

Neste trecho, Steve Magal, o ator mais brutal de todos, sente medo. Meninos também sentem medo, e isso é normal, mesmo que o senso comum diga o contrário. CiborgCop aparece, repaginado, e não tem vergonha de seu novo visual perante as outras crianças. Ele

também se alia às Jennifers, que mudam seu comportamento delicado e até mesmo “fútil” para se tornarem lutadoras. Mas, a forma como IDJ se livra das meninas também é simbólica: ele as avisa sobre a presença de Jorel, reafirmando, bem como no episódio anterior, que ele é o maior interesse deste grupo de personagens femininas, voltando a inseri-las em um estereótipo.

No fim do episódio, Shostners é pego na sala da Dona Lola, com todas as bonecas que as meninas deixaram para trás. “Não pode! O que o senhor está fazendo aqui, Willian Shostners? Só devolvo as suas bonecas na presença dos seus pais!”, diz a diretora, que não demonstra nenhuma surpresa em o menino supostamente ter bonecas.

Há 12 personagens femininas (apenas uma delas não nomeada, nenhuma existindo somente para que haja uma mulher na narrativa) e 10 masculinas em “Recreio Brutal”, o que indica um equilíbrio em relação à representatividade de gênero entre os personagens. Existem, entre eles, dois personagens negros (Menina 1 e Marcinho), mas ambos não possuem falas e aparecem apenas como figuração, e nenhum LGBTQI+. O único personagem a ter um arco narrativo próprio continua sendo IDJ. Embora conte com outros recursos, a história foca principalmente no menino, que se consagra como um quase herói em seu encerramento.

O diálogo (singular, pois só há um) entre as personagens femininas, no caso, as bonecas Jennifer, é bem breve e trata do chá que elas participavam e do acidente que ocorre com a cabeça de uma delas, o que, dentro da sátira presente na cena pode representar uma certa “futilidade feminina”. Os meninos, por sua vez, têm diálogos só entre eles, mas todos são relacionados à brincadeira.

Sobre os estereótipos de gênero, o episódio consegue reforçar alguns “pré-conceitos” e desmistificar outros. O fato de as meninas estarem brincando de boneca, fazendo com elas um chá da tarde, já é representativo de uma determinada concepção sobre a infância das mulheres. Quando se coloca essa situação em uma perspectiva maior, avaliando quem são as personagens que fazem parte da brincadeira, a cena parece ainda mais estereotipada, pois Andréia, Catiane, Débora e Menina 1, são as *jorelovers*, meninas que aparecem com frequência em situações de histeria na presença de Jorel (Débora, inclusive, usa uma camisa com o rosto do menino). Ou seja, essas personagens já são categorizadas como um “tipo” de menina diferente de Lara, por exemplo. Elas seguem o que é socialmente esperado de meninas na infância/adolescência: brincam de “Barbie”, são ligadas às aparências e às “futilidades” e preocupam-se com os meninos pelos quais têm interesse amoroso. Mesmo que, quando convocadas para lutar, as Jennifers sejam “brutais”, basta que IDJ anuncie a presença de Jorel para que elas abandonem tudo e saiam correndo atrás do menino.

Outro estereótipo reforçado pelo episódio é o da “diretora má”, e por isso, feia. Dona Lola é uma verdadeira carrasca, proibindo toda e qualquer atividade realizada pelas crianças. O design da personagem está associado ao arquétipo da bruxa. Ela tem cabelos crespos e armados, pelos rebeldes nas sobrancelhas, braços e perna, além de um nariz grande e com verruga.

Figura 89 - O design de Dona Lola a aproxima da aparência de uma bruxa.



Fonte: Irmão do Jorel - Recreio Brutal S02E21. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qL_aVPM1JFQ>. Acesso em: 20 dez. 2018.

Entre as imagens ou ideias estereotipadas que são desmistificadas estão a concepção de que as meninas são mais frágeis do que os meninos (presente na fala de Lara ao defender que Cerejita poderia ser tão brutal quando Steve Magal e Jack Thompsom, e na batalha travada pelas Jennifers) e de que meninos e meninas têm brincadeiras e brinquedos diferentes que não podem ser misturados (Lara brinca com os meninos usando um boneco masculino; Billy Doidão usa uma boneca; Ciborguecop faz o cabelo, maquiagem e se diverte com as Jennifers; no final, todos brincam juntos). Em nenhum momento os personagens são repreendidos por ter um comportamento que poderia ser considerado desviante nos termos dos padrões sociais vigentes. Nem Dona Lola, que proíbe todo o tipo de atitude das crianças, repreende Shostners por brincar de bonecas. Ela só o castiga por estar na sala dela. Desta forma, os personagens são tratados como iguais. Suas ações não estão diretamente relacionadas às suas expressões de gênero.

Na produção, “Recreio Brutal” estiveram envolvidos 82 profissionais, sendo 26 mulheres e 56 homens. Elas representam apenas 31,7% da equipe, uma porcentagem maior do

que os episódios anteriores, mas que ainda assim sinaliza uma baixa representatividade feminina no grupo. Na chefia de funções criativas, foram contabilizadas apenas duas mulheres (Melissa Garcia – Direção de Voz e *Casting*; Tassi Magalhães - *Character Design*) e sete homens (Juliano Enrico - Direção, Roteiro, *Character Design*; Daniel Furlan – Roteiro; Pedro Leite – Roteiro; Diego K. Amorim - Direção de Animação; Rodolfo Perissé - Direção de Arte; Juan Cunha - *Character Design*; Vini Wolf - *Character Design*).

Figura 90 - Temporada 02, episódio 26.



Fonte: Irmão do Jorel T2:E26 Eject Especial. Disponível em: <<https://www.netflix.com/watch/81030498?trackId=200257859>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

Com diversas referências à estética dos animes japoneses, em “Eject Especial” (direção de Juliano Enrico, roteiro de Caito Mainier, Daniel Furlan e Juliano Enrico), IDJ está muito abalado pela mudança de Lara para o Japão. Só o último episódio de *Microwave Warriors* (anime japonês) é capaz de animá-lo. Para não ter que ficar acordado até tarde para ver o desenho, Vovó Gigi promete para o neto que irá gravar o programa em uma fita cassete. Mas, na manhã seguinte, na hora de tirar a fita do aparelho, o menino tem problemas e acaba apertando o botão eject especial que, segundo Vovó Gigi “nunca deve ser usado porque ele é muito especial”. Como consequência, um Shakesperito gigante (personagem de um programa de poesias para crianças na TV que antecede o desenho dos *Microwave Warriors*, e que Edson sempre obriga o filho a assistir) aparece em Tóquio, provocando uma “série de eventos caóticos”. Os *Microwave Warriors* são então convocados para solucionar a situação.

Depois de rastrear o culpado, *Microwave Defrost* chega à casa de IDJ e diz que precisa levar consigo a fita que sofreu o eject especial. Como IDJ conta ter usado a mesma para gravar o último episódio da série na intenção de assisti-lo com sua amiga Lara, o

boneco/guerreiro revolve também leva-lo ao Japão, assim eles podem capturar o Shakesperito e o menino assiste ao desenho com a amiga.

Já no Japão, todos os *Microwave Warriors* são derrotados por Shakesperito na batata e IDJ fica sozinho com a responsabilidade de enfrenta-lo. É neste momento que Lara aparece para ajudar seu melhor amigo. IDJ veste o uniforme do *Microwave Defrost* e Lara também precisa de um. “Se você me der um uniforme cor de rosa, eu nunca mais assisto o seu desenho”, diz a menina, com ódio no olhar. A seguir, Lara aparece vestida de verde, roxo e azul, cores da roupa que ela normalmente usa.

Figura 91 - Lara se recusa a usar um uniforme rosa.



Fonte: A) Irmão do Jorel T2:E26 Eject Especial. Disponível em: <<https://www.netflix.com/watch/81030498?trackId=200257859>>. Acesso em: 20 dez. 2018. B) Irmão do Jorel T2:E26 Eject Especial. Disponível em: <<https://www.netflix.com/watch/81030498?trackId=200257859>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

Depois de salvar o Japão, *Microwave Defrost* pergunta: “O que aprendemos hoje, Irmão do Jorel?”, e o menino responde: “Que as meninas são corajosas?”. “Não, isso você já sabe!”, diz o anime japonês, com uma cara de que IDJ lhe deu uma informação óbvia. “Hoje aprendemos que não devemos usar o eject especial. Esperamos você e sua namorada nos assistindo ali, do outro lado da televisão”, completa o guerreiro. IDJ imediatamente diz que Lara não é sua namorada, como sempre faz quando lhe acusam disto.

Neste episódio, a trama, centralizada em IDJ, inicia-se com a saudade que sente de Lara e se encerra com ele como herói do país onde ela está morando. Dos 12 personagens, cinco são femininos e sete masculinos, cenário quase equilibrado. Todos são nomeados. Não há representação negra nem LGBTQI+. Apesar de *Microwave Defrost* deixar subentendido que é óbvio que as meninas são fortes, a presença da *Microwave Tostex*, única mulher na equipe dos *Microwave Warriors*, parece ocorrer apenas para que haja uma personagem feminina no grupo, já que ela não tem nenhuma função na narrativa. As personagens femininas não dialogam entre si. Os personagens masculinos falam da catástrofe causada pelo eject especial e como

solucionar o caso, derrotando Shakesperito. Assim, toda a ação do episódio ocorre em torno deles.

Quanto à presença de estereótipos, a narrativa os suscita para contestá-los. Quando Lara diz não querer o uniforme rosa, está pressupondo que, sendo parte do senso comum a associação entre a cor e o “feminino”, quando *Microwave Defrost* procura por um uniforme para ela, há grandes chances de que ele seja rosa, e por isso ela já o alerta. A menina não sofre nenhum tipo de repressão por se recusar a usar a cor. Também há a presença de estereótipos quando *Microwave Defrost* acha que IDJ e Lara são namorados. É culturalmente comum acreditar que meninos e meninas não podem ser só amigos, estando sempre envolvidos em um enlace amoroso. Mulheres só seriam amigas de mulheres, e homens amigos de homens.

Na equipe que realizou o episódio somam-se 85 profissionais, 26 mulheres e 59 homens. Representando apenas 30,6% da produção, elas estão em apenas duas frentes criativas, Direção de Voz e *Casting*, com Melissa Garcia, e *Character Design*, com Tassi Magalhães. Sete homens (Juliano Enrico, Daniel Furlan, Caito Mainier, Diego K. Amorim, Rodolfo Perissé, Juan Cunha e Vini Wolf) estão nas funções de Direção, Direção de Arte, Direção de Animação, Roteiro e *Character Design*. O panorama é de baixa representatividade feminina.

Nas duas temporadas assistidas para a análise desta pesquisa, Lara foi quem mais obteve destaque enquanto personagem que rompe com as imposições sociais do que é culturalmente construído como “feminino”. É a única aluna da escola Pônei Encantado que não é apaixonada por Jorel, o que fica claro em diversas situações, como em “A Caneta de 250 cores” (Temporada 01, episódio 14, direção de Juliano Enrico, roteiro de Daniel Furlan e Juliano Enrico), quando Lara, Catiane e Ana Catarina estão fazendo um trabalho em grupo na casa de Débora. Enquanto as meninas falam de Jorel, a menina quer estudar:

Débora: Olha isso gente! (Mostra um pedaço de grama).

Lara: Você coleciona grama também, Débora?

Débora: Ai, isso não é grama, Lara! É um pedaço do chão que o Jorel pisou!

Lara: Legal... Eu tava lendo sobre o triângulo isósceles, e ...

Catiane: Mas eu tenho essa testeira, com o suor dele e tudo!

Débora: Eu tenho algumas assim também, alí! Perto do fio de cabelo do Jorel.

Catiane: Um fio de cabelo do Jorel!

Lara: Será que dá pra gente se concentrar na prova de amanhã? (IRMÃO..., 2018, Temporada 02, Episódio 14)

Figura 92 - Enquanto as meninas falam de Jorel, Lara quer estudar.



Fonte: Irmão do Jorel T1:E14 A Caneta De 250 Cores. Disponível em: <<https://www.netflix.com/watch/81030459?trackId=200257859>>. Acesso em: 12 dez. 2018.

Em “Profissão Palhaço” (Temporada 01, episódio 16, direção de Juliano Enrico, roteiro de Arnaldo Branco e Juliano Enrico), quando a Prof^a Adelaide pergunta o que as crianças querem ser quando crescerem, todos, meninos e meninas, dizem algo relacionado a Jorel. Quando Débora conta que quer ser presidente do fã clube do Jorel, Lara interfere: “Mas você já é presidente do fã clube do Jorel, Débora. Você não quer ser uma coisa diferente quando crescer? Existem tantas profissões...”, mas é interrompida pela professora. Quando chega a sua vez, a menina revela querer ser engenheira florestal. No episódio “Clube da Luta Livre” (Temporada 01, episódio 03, direção de Juliano Enrico, roteiro de Daniel Furlan e Juliano Enrico), IDJ, fantasiado de borboleta, é derrotado por Lara no ringue, que diz ser uma grande admiradora da luta livre.

Figura 93 - IDJ é derrotado por Lara na luta livre.



Fonte: Irmão do Jorel T1:E03 Clube Da Luta Livre. Disponível em: <<https://www.netflix.com/watch/81030448?trackId=200257859>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

Apesar de não ser protagonista (o modelo da narrativa clássica é de protagonista único, que, no caso, é o Irmão do Jorel) e não ter um arco narrativo próprio, Lara forma uma dupla com IDJ. É uma personagem secundária que motiva, provoca e coloca o protagonista em movimento, lidando de igual para igual com ele. A relação entre os dois personagens é positiva ao ponto de que em séries protagonizadas por meninos (que a princípio teriam uma identificação maior das crianças/meninos) é interessante ver um protagonista que mantenha uma relação tão saudável com uma menina.

Em geral, alguns outros personagens não explorados nos episódios analisados também trazem questionamentos a respeito dos padrões sociais que recaem sobre o gênero. As duas avós de IDJ, a mãe, Danuza, e a colega Samantha, representam diferentes formas de ser mulher.

Vovó Juju segue o estereótipo da avó que “se encontrou” na maternidade. É tão doce e meiga que beira a ingenuidade (se não a alcança). Usa seu tempo para cuidar dos netos, das suas plantas e de seus patos. Já Vovó Gigi se coloca em primeiro lugar em relação à família. Não tem o “instinto materno” de Juju, preferindo passar seu tempo sozinha, ou em frente à televisão, do que com a família. Ela tem um passado cheio de aventuras: já foi dublê de dublês, ensinou Steve Magal a lutar “gigitsu”, foi treinadora de uma equipe de *rollerderb*, e mais.

Danuza é a mãe multifuncional. Em diversos episódios aparece realizando muitas atividades ao mesmo tempo (como na Figura 94, em que a personagem anda na esteira, levanta um altere e ainda prepara uma omelete enquanto fala no telefone).

Figura 94 - Danuza realiza muitas atividades ao mesmo tempo.



Fonte: Irmão do Jorel T2:E05 Através Do Guarda Roupas. Disponível em: <<https://www.netflix.com/watch/81030477?trackId=200257859>>. Acesso em: 23 dez. 2018.

A imagem faz referência direta às diversas funções desempenhadas pelas “mães” (uma realidade que ocorre em função do acúmulo de atividades realizadas pelas mulheres que, tendo ganhado mais espaço no mercado de trabalho no último século, somaram suas tarefas profissionais às atividades domésticas e obrigações familiares, culturalmente atribuídas como suas responsabilidades). Mas a personagem também foge do estereótipo materno socialmente difundido quando apresenta um corpo definido pela prática de esportes, e uma atitude independente em relação ao marido, Edson, sendo, na maioria das vezes, mais corajosa e ativa que ele. Danuza é professora de dança, fisiculturista, preocupada com a alimentação saudável não só dos filhos, mas da família como um todo. Ela dirige uma moto e gosta de aventuras. Em “O Fenomenal Cacete com Rodinhas” (Temporada 01, episódio 01, direção de Juliano Enrico, roteiro de Caito Mainier e Juliano Enrico), por exemplo, Irmão do Jorel tenta provar a seus pais que pode andar numa bicicleta sem rodinhas e acaba se colocando em perigo. A mãe vai salvá-lo em sua moto. Acontece então o seguinte diálogo:

Danuza: Meu filho, você não precisa provar nada para ninguém!

IDJ: Mas eu quero viver perigosamente que nem você, mamãe! Danuza: Eu não corro risco sem necessidade, querido. Agora por exemplo, eu ‘tô’ usando uma moto com rodinhas!

IDJ: Então eu posso ser selvagem até pilotando uma bicicleta com rodinhas, mãe?

Danuza: Você nasceu pra ser selvagem, filho! (IRMÃO..., 2014, Temporada 01, Episódio 01)

Sobre Samantha, sua aparência é a que mais difere das outras meninas e mulheres da série. Ela é grande, forte, até um pouco assustadora, não seguindo a “moda” ou critérios estéticos socialmente impostos sobre as mulheres (depilação, uso de maquiagem, etc.) mas nada disso abala a sua autoestima.

Figura 95 - Samantha e os padrões de beleza.



Fonte: Falou e disse, Samantha!. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/irmaodojoreloficial/photos/a.1465070813780617/2201428140144877/?type=3&theater>>. Acesso em: 17 dez 2018.

Desta forma, é possível afirmar que a maioria das personagens que subvertem algum padrão de gênero em *Irmão do Jorel* são femininas. O único personagem masculino a questionar tais imposições sociais é IDJ, mas nem sempre diretamente.

A presença de Marcinho e Menina 1 (não nomeada) como personagens negros não garante a representatividade desse grupo na narrativa, visto que ambos participam da trama de maneira irrelevante. Em *Irmão do Jorel* também não existe a representação LGBTQI+. Entre os personagens, há certo equilíbrio na presença de homens e mulheres, mas o mesmo não se verifica na equipe de produção da série, na qual os profissionais homens são maioria absoluta. Apenas uma mulher é chefe exclusiva de um departamento – Melissa Garcia, na Direção de Voz e Casting, enquanto as outras dividem a liderança de mais um setor – *Character Design* – com homens.

Tabela 5 - Profissionais envolvidos na produção de *Irmão do Jorel* de acordo com os créditos disponibilizados nos episódios.

Episódios	Profissionais	Mulheres	Homens	Mulheres na Chefia de Departamentos Criativos	Homens na Chefia de Departamentos Criativos
“A Perigosa Lambada Brutal”	65	16 (42,6%)	49 (57,4%)	2, em 2 departamentos	5, em 6 departamentos
“Fúria e Poder sobre Rodas”	68	18 (26,5%)	50 (73,5%)	2, em 2 departamentos	6, em 6 departamentos
“Recreio Brutal”	82	26 (31,7%)	56 (68,3%)	2, em 2 departamentos	7, em 5 departamentos
“Eject Especial”	85	26 (30,6%)	59 (69,4%)	2, em 2 departamentos	7, em 5 departamentos

Fonte: Elaboração da autora.

Em entrevista concedida a esta pesquisa¹³², Juliano Enrico, criador e diretor de *Irmão do Jorel*, contou que, em relação à recepção infantil, a equipe de produção da série tem uma preocupação e um olhar atento e constante pra não passar mensagens visuais e verbais equivocadas.

Existe uma preocupação na hora de representar espécies de dinossauro coerentes com os estudos científicos, por exemplo. Em outros momentos, falas podem ser alteradas na hora da gravação por possibilitarem interpretações inadequadas. Existem animadores que se dedicam a recriar de forma realista o movimento da água espirrando depois da queda de uma capsula espacial. Existem artistas de cenário que pensam como arquitetos, animadores que pesquisam sobre física, atores e roteiristas que questionam certos comportamentos dos personagens, *character designers* que

¹³² A entrevista completa, realizada no dia 14 de janeiro de 2018, se encontra no Apêndice D.

recorrem a livros de biologia pra entender como fazer algum animal e por aí vai. No entanto, a maior preocupação é com os conflitos dos personagens e as piadas. (ENRICO, 2019)

O diretor também afirmou que *Irmão do Jorel* busca debater muitos assuntos atuais “com o objetivo de aproximar o público de personagens capazes de refletir o próprio tempo”. Entre estes temas estão as concepções sobre o gênero.

Existem muitas questões relacionadas à representação e representatividade de gênero que não chegam a ser uma pauta nas reuniões de roteiro, mas são naturalmente incluídas nos episódios. Algumas histórias tocam diretamente em temas como igualdade de gênero e estereótipos, mas esses assuntos são sempre guiados pelos conflitos e transformações dos personagens. A preocupação maior é que os valores dos personagens sejam coerentes com suas personalidades. Então temos personagens que se posicionam de acordo com seus próprios critérios de certo e errado. (ENRICO, 2019)

Ainda sobre a mesma temática, mas fora das telas, Juliano afirmou que há sim uma preocupação com a representatividade feminina na equipe de profissionais envolvidos na produção, e que em breve ela terá a sua primeira diretora de animação. Sobre o cenário nacional, o animador atestou não saber sobre o conteúdo de outras séries, mas, quanto à formação dos grupos de trabalho, disse perceber que o número de mulheres trabalhando com animação está aumentando. Quanto à recepção do público com elogios ou críticas relacionados à expressão de gênero dos personagens em *Irmão do Jorel*, Juliano disse que sente que “existe um amor cada vez maior por Lara, Dona Danuza e Vovó Juju”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como parte da crescente “indústria” de animação brasileira, comprovadamente as três séries de animação objetos de estudo nesta pesquisa se configuram como grandes sucessos dentro e fora do país, atingindo tanto o público infantil como o adulto.

O Show da Luna, *Meu AmigãoZão* e *Irmão do Jorel* são produtos da última década, mas também refletem a história da centenária animação brasileira. As três séries, ou desenhos animados, são realizadas em 2D digital, têm caráter comercial, e são parte de um mercado de animação estandardizado, que mundialmente tem sua centralidade nas produções norte-americanas. Todos têm características de uma representação naturalista, mas não hiper-realista, mantendo-se longe da representação abstrata, mas não reproduzindo o mundo de maneira totalmente fiel, recorrendo, por exemplo, à antropomorfização de personagens. As três séries abordam o universo fantástico em algum momento. Em *O Show da Luna* e *Meu AmigãoZão* isso pode ser visto em todos os episódios, em *Irmão do Jorel*, apenas em alguns.

Por apresentarem estética e decupagem clássicas, *O Show da Luna* e *Meu AmigãoZão*, bem como as produções da Disney, tornam invisíveis as atividades artísticas envolvidas em sua produção. Tal fator cria um “efeito janela”, bastante interessante para o público infantil que, por meio do conteúdo consegue preencher, de certa forma, a necessidade de fantasia, típica deste período do desenvolvimento, o que, junto à suspensão da descrença, leva a criança a “entrar de cabeça” nas histórias.

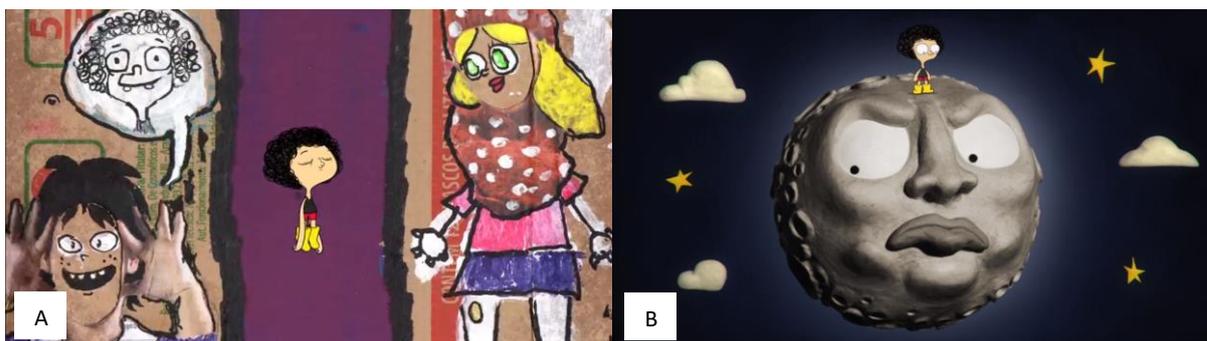
Nas duas primeiras séries analisadas, em termos de influência de escolas e estúdios de animação, é possível notar a proximidade com temas explorados por Hanna Barbera, nos anos 1960, como a amizade e a família. *O Show da Luna* e *Meu AmigãoZão* também têm, assumidamente, uma dimensão pedagógica, humanista e de valores positivos, que lembra as preocupações características das produções da *National Film Board*.

Em contrapartida, em *Irmão do Jorel*, o aspecto de “rascunho” da abertura – imagem com ruídos –, assim como os cenários (que têm uma estética similar), deixa mais evidente a ação “humana” por trás da produção. Até mesmo a montagem e angulação desta série são um pouco mais opacas do que as outras duas, mas é claro, apenas quando se estabelece uma relação de comparação, pois, a animação não tem caráter abstrato, só é um pouco menos realista que *O Show da Luna* e *Meu AmigãoZão*. Talvez essa maior complexidade estética seja um dos fatores que atrai o público adulto para a produção. Ao contrário do que parece acontecer com as outras duas séries analisadas, nas quais os adultos são espectadores ocasionais, só acompanhando a experiência das crianças ao ver TV, em *Irmão do Jorel* eles parecem formar

um público consumidor direto, visto até mesmo a possibilidade de a Cartoon Network Brasil estar criando uma faixa específica da programação destinada a eles¹³³. Por vezes, isso faz com que a animação aparente ser um conteúdo sobre crianças, feito por adultos e para adultos.

A produção criada por Juliano Enrico se aproxima de duas escolas com diferentes linhas de atuação. *Irmão do Jorel* apresenta semelhanças com animações do leste europeu, com suas metáforas, surrealismo, crítica política e social, e experimentações estéticas (mais plásticas e artísticas, sem vínculo com a realidade sensível, tratando por vezes do ilógico – Figura 96), caracterizando um trabalho mais próximo ao de “autor”. Essa liberdade criativa, garantida pela Cartoon Network, também é semelhante ao que ocorreu com a grande liberdade ideológica nos estúdios Warner Bros. e MGM na década de 1930, nos Estados Unidos. Mas, *Irmão do Jorel* ainda passa longe da comédia alucinada realizada por estes estúdios. A narrativa também recupera o duplo sentido, banido da Disney, mas frequente na narrativa de seus concorrentes, e o conteúdo satírico usado na UPA.

Figura 96 - Irmão do Jorel e o uso de diferentes técnicas de animação.



Fonte: A) Irmão do Jorel - Dormindo, Acordado, Dormindo (S02E25). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4EU_3Dbf7Jc>. Acesso em: 10 dez. 2018. B) Irmão do Jorel - Dormindo, Acordado, Dormindo (S02E25). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4EU_3Dbf7Jc>. Acesso em: 10 dez. 2018.

Assim, o fato de as duas primeiras séries analisadas (*O Show da Luna* e *Meu AmigãoZão*) estarem mais próximas do realismo de Walt Disney, mas também dos valores da NFB, e a última (*Irmão do Jorel*), de uma produção mais subversiva, mesmo ainda sendo comercial, revela uma particularidade da própria animação brasileira, que nasceu sob a influência da escola de animação norte-americana, mas também canadense e do leste europeu.

¹³³ Cartoon Network vai lançar bloco voltado ao público mais velho. Disponível em: <<http://anmtv.xpg.com.br/cartoon-network-vai-lancar-bloco-voltado-ao-publico-mais-velho/>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

Sobre a narrativa, a expressão e o gênero nas séries analisadas, considerando a animação como atitude perante o real (SIFIANOS, 1988) e os desenhos animados como signos culturais nos quais estão impressas as marcas do tempo em que são produzidos, ao construir os personagens que compõem uma animação os profissionais exprimem sua visão de mundo e ajudam a moldar o imaginário coletivo a partir de diversos temas, inclusive os que abarcam a sexualidade.

Ainda considerando que a animação tem a capacidade de ganhar a adesão do público para um produto ou ideologia (DENIS, 2007) e que o entretenimento ajuda a consolidar hábitos e representações sociais, construindo identidades e tensionando sociabilidades (GIRARDELO; ODININO, 2015), entende-se que o poder a atravessa como acontece com qualquer outra narrativa. Se, a partir da definição contemporânea, a infância deve ser assegurada pela sociedade e as crianças devem estar a salvo de toda forma de discriminação, estariam as animações analisadas promovendo a aceitação da diversidade de formas de ser “homem”, “mulher”, ou o que se quiser ser? A maneira como estes profissionais expressam o gênero de seus personagens aproxima ou distancia o espectador da aceitação das diferentes expressões de gênero?

A própria questão que se coloca nesta pesquisa, por si só, já mostra que ainda se tem um sistema hegemonicamente binário. Analisar personagens femininos e masculinos em uma produção ainda coloca a questão da sexualidade em termos de homem x mulher, reduzindo a categoria do gênero e seu campo de multiplicidade subversiva.

Scott (1995) alega que o gênero implica quatro elementos inter-relacionados, sendo o primeiro deles os símbolos culturalmente disponíveis que evocam representações simbólicas, foco da análise desde estudo. Nas animações que foram objetos de pesquisa o gênero pode ser compreendido como algo que tem significado apenas em relação a outro significado oposto, visto a consideração de que este não reflete o sexo e não é restrito por ele, sendo um artifício flutuante e de impossível delimitação – a sexualidade de cada um é singular. Em ambas as séries há personagens definidos como masculinos e femininos e é a comparação entre suas expressões que possibilita entender se existe uma perspectiva sexista ou não nas narrativas, uma vez que o efeito do gênero também se produz pela estilização do corpo (gestos, movimentos e estilos corporais).

Tendo por base os estudos de Piaget, o público alvo das duas primeiras séries analisadas, *O Show da Luna* e *Meu AmigãoZão*, fazem parte de uma mesma fase de desenvolvimento, o estágio da inteligência simbólica ou pré-operatório, na qual crianças de dois a sete/oito anos estariam desenvolvendo sua linguagem e começando a perceber símbolos. Bem

como ocorre com os protagonistas Luna, Lili, Matt e Yuri, elas também recorrem à imitação e ao pensamento animista e antropomórfico para construir e assimilar o mundo ao seu redor, transformando o real de acordo com suas necessidades. Ainda sem pensamento socializado, estruturando-o sob “pré-conceitos”, as crianças deste estágio têm maior facilidade em reconhecer padrões como cores, movimentos caricatos, bordões nas narrativas. Modelos estereotipados são os de mais fácil assimilação.

A partir dos cinco anos, desenvolvem seus conceitos e valores, e com o início da escolarização começam a compartilhar experiências. Apesar de já distinguirem entre bem e mal, são incapazes de lidar com problemas morais de forma empática. Não assistem TV o tempo todo, e quando o fazem a experiência é comumente compartilhada com a família ou outros adultos, o que gera parcerias na elaboração de significados. Já são capazes de acompanhar o conteúdo atentamente, retendo elementos que compõem a cena e seu encadeamento na história, e o entendem como portador de ensinamentos. Próximo aos seis anos a compreensão se amplia e a criança passa a estabelecer conexões dos significados apreendidos pela TV com outros de sua vida pessoal. Já estabelece relações entre textos, códigos e mídias (podendo associar conteúdos, comparar diferentes desenhos, programas...), elabora conhecimentos abertos, sistematizados e inter-relacionados. Também já consegue se expressar mediante representações e significados, e modificar produtos existentes dando a eles novos significados e valor (como fazem nas brincadeiras, por meio da imitação).

Em *O Show da Luna*, ter uma a protagonista menina, por si só, já apresenta uma iniciativa para a igualdade de gênero nas séries animadas nacionais. Ainda que, nas duas temporadas analisadas, Luna reproduza alguns estereótipos culturalmente associados ao “feminino”, a grande maioria de suas ações subverte os rótulos que socialmente recaem sobre uma menina de seis anos, seja em seu comportamento ou em seus interesses.

Júpiter quebra menos estereótipos que a irmã, principalmente por conta de suas preferências, estruturando-se com uma maior influência dos padrões culturalmente atribuídos ao masculino. Contudo as características de sua personalidade não caminham neste mesmo sentido, já que por vezes ele apresenta comportamentos que são culturalmente atribuídos às meninas (como fragilidade e medo), também questionando estereótipos de gênero.

O relacionamento dos irmãos também promove uma quebra entre a binariedade “coisas de menino” e “coisas de menina”. Os dois sempre brincam juntos, seja de panelinhas ou de corrida de carrinhos.

Tão importantes quanto Luna e Júpiter para a análise da expressão de gênero em *O Show da Luna*, Papai e Mamãe também subvertem os papéis socialmente atribuídos a partir de

seu sexo (“biológico”), podendo, em diversas ocasiões, trocar de posição sem prejudicar a narrativa. Ambos teriam a mesma função no contexto familiar, relacionando-se como iguais.

Entre as outras crianças que aparecem na série, Alice, Tom e Igor também têm ações que extrapolam o estereótipo “feminino” e “masculino”. Os meninos, especialmente, poderiam ainda ter seu gênero “invertido” sem que isso interferisse na história. De forma geral, personagens masculinos e femininos são tratados como iguais em *O Show da Luna*. Não há uma relação de superioridade/inferioridade pautada na diferença sexual.

Desta forma, os marcadores sociais de gênero na série são muito sutis, estando mais visíveis nas cores que são associadas a cada personagem. O uso da cor rosa, tão culturalmente associado às meninas e mulheres, aparece frequentemente em roupas e acessórios das personagens femininas, o que de forma isolada não é um problema pois existe uma diversidade de formas de ser “mulher” que abarca também as meninas que têm preferência pela cor. Seu uso poderia até ser entendido como uma garantia de representação da diversidade da categoria mulher. Entretanto a questão surge quando se percebe que a cor rosa é usada apenas para elas, como exclusivamente “feminina”, e que todas as personagens femininas têm alguma relação com esta cor, o que revela uma possível determinação a respeito do gênero. Também é possível ver as meninas usando azul, mas, novamente, nunca os meninos usando rosa.

Nenhum dos personagens, em nenhum episódio, é repreendido por ter um comportamento que se distancie do que é culturalmente atribuído a seu gênero e nenhuma das mulheres está presente na trama apenas para que haja uma personagem feminina (visto que a própria protagonista cumpre esse papel). Embora a remoção de Mamãe e Alice cause algum efeito no desenrolar dos episódios analisados, elas não têm ações de destaque na trama ou arco narrativo próprio, sendo raro até mesmo o diálogo entre elas ou com Luna. Entretanto, as mesmas observações podem ser relacionadas aos personagens masculinos, o que torna impossível associar tais questões a uma abordagem sexista. Já Luna está sempre acompanhada de dois personagens masculinos (Júpiter e Cláudio). Apesar do protagonismo da série ser feminino, os homens são maioria entre os personagens.

De acordo com Kiko Mitrorigo, um dos diretores da série, por adotar uma postura não sexista, *O Show da Luna* já recebeu críticas dos espectadores, o que reforça a ideia de que ainda existe uma resistência do público quanto a uma maior liberdade de “ser” no que tange à sexualidade. Ele afirma que a preocupação com as discussões de gênero é algo que vem desde a concepção da série, principalmente no que diz respeito ao machismo, não só em relação à protagonista, mas também na construção de outros personagens e das situações vividas pelos mesmos. Mas, segundo o sócio da TV PinGuim, nem sempre isso ocorre de forma planejada.

Mistrorigo alega que não reproduzir padrões machistas e culturalmente enraizados na sociedade é algo que surge naturalmente, e não fruto de um tratado entre a equipe ou de uma necessidade em seguir tendências do mundo (ou do mercado). O diretor não sabe dizer se o mesmo ocorre com frequência em outros estúdios. Assim, em um panorama geral da animação nacional, na opinião de Mistrorigo, a discussão de representação e representatividade de gênero nem sempre é levada em conta.

Em *Meu AmigãoZão*, o protagonismo da personagem feminina Lili, bem como Luna, é uma iniciativa que contribui para uma maior representatividade feminina na animação nacional. Lili também tem um comportamento que foge ao padrão social de “feminilidade”, entretanto, diferente da personagem criada por Catunda e Mistrorigo, reforça estereótipo “feminino” em seus gostos e preferências.

Apesar de dividir o protagonismo com dois personagens masculinos, Yuri e Matt, as ações de Lili e de sua amiga Nessa é que levantam o debate a respeito das concepções de gênero de forma mais frequente em *Meu AmigãoZão*. Enquanto a menina é mandona e de personalidade forte, Nessa tem uma postura mais submissa e insegura, o que, de acordo com o diretor e criador Andrés Lieban, se deve ao fato de ela e Lili, bem como as outras crianças e seus amigõeszões, terem temperamentos complementares. Contudo, quando mesmo com suas personalidades diferentes as personagens partilham os mesmos gostos, e estes estão relacionados a estereótipos femininos, percebe-se que esta complementariedade, que poderia garantir certa diversidade, ainda resulta na reprodução de “pré-conceitos” baseados nos padrões culturais sobre o feminino.

Assim como Lili, Matt e Yuri, de forma geral, também tem comportamentos não estereotipados e, ao mesmo tempo, reforçam ideais de heteronormatividade. Matt é um personagem que apresenta um comportamento bastante coerente com o padrão “masculino”. Yuri segue uma linha similar mas consegue dar um passo adiante, apresentando mais iniciativas que o distanciem de uma concepção cultural de masculinidade do que o amigo. Ambos encontram nas brincadeiras uma forma de quebrar estes padrões, pois participam de atividades lideradas por Lili e que poderiam ser definidas culturalmente como “femininas”. Contudo, mesmo dentro destas, ainda desempenham papéis “masculinos” (como acontece em *Fada da Floresta*, onde eles são os *trolls*).

Bongo e Golias tendem a acompanhar a expressão de gênero dos amigos. Eles não apresentam comportamentos tão contrastantes com os de Matt e Yuri, como ocorre com Lili e Nessa, mas são menos rigorosos na afirmação da masculinidade do que os dois meninos.

Ainda que brinquem juntos e façam parte de um mesmo grupo, em uma abordagem comparativa, os três protagonistas são construídos de forma que a diferença sexual entre eles seja explícita (como pode ser percebido no design do quarto de cada um, ou pelas cores a que são associados: Lili e Nessa são sempre relacionadas ao rosa, Matt e Bongo ao verde e Yuri e Golias ao azul), mantendo ainda a concepção de que meninos e meninas são diferentes. Porém, também é notável que a série revoga a submissão histórica da mulher perante o homem. As crianças se relacionam como iguais. Lili não é oprimida diante dos dois personagens masculinos, e nem os oprime. Assim, não há relação hierárquica entre eles. Contudo, de forma quantitativa, em nenhum dos episódios analisados há a presença igualitária ou superior de personagens femininas. Os meninos sempre aparecem em maior número.

Nesta animação, os pais das crianças não têm o mesmo destaque que tinham em *O Show da Luna*. Por meio de suas poucas aparições, é possível entender que eles costumam dividir o cuidado dos filhos e as tarefas domésticas, o que indica que o ambiente familiar de Lili, Matt e Yuri não se estrutura de forma machista. Entretanto, foi possível contabilizar a presença das mães em 26 episódios, enquanto os pais participam de apenas nove.

Nenhuma das personagens femininas parece existir apenas para que haja uma mulher na trama, entretanto, o fato de Lili ser a única entre os meninos pode ser questionado (relacionando esta observação ao conteúdo da entrevista do diretor Andrés Lieban, é possível pensar que existem dois meninos e uma só menina porque, caso ocorresse o contrário, o conteúdo poderia ser tido como “feminino”, não atraindo a audiência “masculina”).

Em *Meu AmigãoZão* os diálogos entre as personagens femininas frequentemente são sobre assuntos que culturalmente seriam atribuídos às mulheres. Os meninos, por sua vez, falam apenas de temas que envolvam suas brincadeiras. Em nenhum episódio os personagens são repreendidos por, de alguma forma, não seguirem o que é socialmente esperado de seus gêneros.

Na série, a iniciativa de produzir um conteúdo não sexista não partiu do criador da animação, mas foi uma demanda do canal canadense que adquiriu os direitos de exibição da mesma: o conteúdo deveria celebrar a diversidade e ter personagens femininas fortes.

Segundo Andrés Lieban, a “mandona” Lili é a personagem que mais comove os espectadores, tendo seu comportamento frequentemente criticado. Bem como se questiona Lieban, as atitudes de Lili desagradam o público, ou estas atitudes parecem só não adequadas para uma menina? Se fossem parte da personalidade de um personagem masculino estaria tudo bem? Este é mais um possível indicativo da relutância que o público ainda tem em ver personagens que não sigam o estereótipo feminino de passividade e delicadeza, mas também

pode indicar a dificuldade da equipe de produção em criar uma personagem feminina que seja forte sem ser “chata”. Desta forma, o público pode estar sendo conservador e estranhando o comportamento, nesse aspecto, “masculino” da menina, mas pode também estar apenas reagindo a uma construção um pouco equivocada, que motive certa antipatia.

O criador da animação reconhece que alguns estereótipos são reproduzidos pela narrativa, sendo talvez até um pouco machistas, mas também afirma que a mesma apresenta contrapontos. Lieban alega ver a igualdade de gênero na animação com muito cuidado, adotando sutilmente temáticas que procurem a garantir. Entretanto, questões mais polêmicas ainda são evitadas para que esse não se torne o foco da narrativa. Para ele, inicialmente esta é uma demanda social que gera uma demanda comercial. De forma geral, Lieban acredita que o setor ainda é relutante à criação de narrativas com personagens femininas como protagonistas, e diz que, em um primeiro momento, não teria dado protagonismo a Lili se essa não fosse uma demanda do canal canadense.

Em *Irmão do Jorel* o público alvo faz parte do estágio operatório concreto de desenvolvimento, que vai dos sete/oito aos 12 anos. Como sugere o nome, a partir desta idade a criança passa a agir sobre o mundo de forma concreta, abandonando a fantasia e o egocentrismo, também alcançando a reversibilidade. Ela passa a ver as coisas também na perspectiva do outro e entende os símbolos como representações e não mais como reproduções de um original. Desenvolve seu pensamento lógico e senso moral e, dos dez aos 12 anos, também o senso crítico, não aceita mais o julgamento alheio, contesta e analisa opiniões. Nesse estágio se estabelece a diferenciação de gênero, materializada em gostos e preferências, e com o início da pré-adolescência, se intensifica a pressão social para que estes se adequem ao que é culturalmente atribuído ao seu “sexo biológico”.

Em relação ao conteúdo, as crianças desta faixa etária têm visão crítica da programação, embora ainda considerem que mostrar é o mesmo que ensinar. São capazes de interpretar e avaliar os diversos códigos de representação e a função que cumprem em uma mensagem, além de analisar e avaliar as mensagens a partir da perspectiva do significado e do sentido, das estruturas narrativas e das convenções de gênero televisivo e formato. Compreendem o fluxo de histórias e informações, e ampliam sua consciência de ideias e valores que se associam aos personagens, ações e situações narradas. Detectam estereótipos, analisando suas causas e consequências. Usam da informação disponível para se comprometerem como cidadãos.

Em *Irmão do Jorel*, o reforço e a quebra de estereótipos de gênero acontecem constante e sucessivamente, como em um sistema cíclico. Quando parece que a narrativa está

levantando a bandeira da igualdade de gênero, no segundo seguinte ela apresenta padrões sociais que regem que tipo de comportamento é adequado para meninas e qual é adequado para meninos, que são questionados na cena seguinte, e assim continuamente.

Lara, Samantha, Dona Danuza, Vovó Gigi e IDJ são os personagens que, de forma geral, mais subvertem pressupostos heteronormativos sobre ser “mulher” e ser “homem”. Nota-se então que há maior preocupação em uma expressão de gênero mais diversa na construção de personagens femininas do que masculinas, bem como acontece em *Meu AmigãoZão*. Entretanto, na mesma narrativa podem ser encontradas personagens que seguem estereótipos de feminilidade, como Vovó Juju, Ana Catarina, e as *jorelovers*.

Apesar de o número de personagens femininas e masculinas ser equilibrado na maioria das vezes, as meninas/mulheres estão em função do protagonista masculino (mãe, avó, melhor amiga, interesse amoroso, colegas de classe, professora, etc.) e por isso quase não conversam entre si. Em um dos episódios analisados uma das personagens femininas só aparece para que haja uma mulher em um grupo específico da narrativa (*Microwave Tostex*).

As cores em *Irmão do Jorel* são mais diversas que as das outras duas séries objetos de estudo, mas ainda é possível perceber que a cor rosa continua sendo associada às personagens femininas. Neste caso ela também pode, ocasionalmente, ser vista no vestuário masculino (entretanto, apenas quando os homens estão desempenhando um papel ou atividade “feminina”, como fazer aula de dança).

A série foi a única em que, por mais de uma vez, um personagem foi repreendido por não seguir os padrões do que é culturalmente atribuído ao seu gênero. Desta forma não é possível dizer que os personagens femininos e masculinos se relacionam de igual para igual, pois com frequência o comportamento de IDJ é alvo de riso por critérios e estereótipos baseados na diferença sexual, mesmo que o personagem tenha sua redenção a seguir. Observa-se que não há o mesmo tipo de reação em situações em que Lara ou Samantha apresentam um comportamento “transgressor”, não socialmente tido como “feminino”, o que mais uma vez sinaliza uma maior preocupação com a representação não sexista da expressão de gênero das meninas do que dos meninos.

Outra particularidade de *Irmão do Jorel* em relação às séries *O Show da Luna* e *Meu AmigãoZão* é a forma como a narrativa lida com as questões de gênero. Mais do que na concepção dos personagens, ela parece reforçar ou quebrar estereótipos a partir da perspectiva explícita de uma crítica social, de forma mais política, como também ocorre com outros temas dentro da série (consumismo, cuidado do meio ambiente e até mesmo a ditadura militar brasileira). Tudo isso é feito a partir de um humor mais complexo, satírico e reflexivo. Mas,

sendo este tipo de humor uma capacidade crítica que exige esforço mental, atividade reflexiva e intelectual, não se pode esperar que as crianças tenham acesso a estas informações do mesmo modo que os adultos. É como se *Irmão do Jorel* tivesse, bem como *Os Simpsons*, camadas de entendimento: uma voltada ao público infantil e uma voltada ao público adulto.

De acordo com o criador da série, Juliano Enrico, muitas questões relacionadas à representação e representatividade de gênero em *Irmão do Jorel* são naturalmente incluídas nos episódios. Entretanto, elas são sempre guiadas pelos conflitos e transformações dos próprios personagens. Assim, seus valores devem ser coerentes com suas personalidades, de forma que eles se posicionem de acordo com sua própria moral. Juliano afirmou que há sim uma preocupação com a representatividade feminina na equipe de profissionais envolvidos na produção, e disse perceber que o número de mulheres trabalhando com animação está aumentando.

De forma não intencional, as séries objetos de pesquisa apresentaram diferentes tipos de protagonismo. Em *O Show da Luna* tem-se uma menina, em *Meu Amigãozão*, uma menina e dois meninos, e em *Irmão do Jorel*, um menino, o que permitiu analisar três formas distintas da relação entre expressão e gênero em personagens “femininos” e “masculinos”.

Em geral, existe uma maior preocupação em que as personagens femininas quebrem estereótipos, o que pode ser relacionado ao crescente fortalecimento do movimento feminista em todo o mundo. A preocupação sobre os padrões heteronormativos que recaem sobre os personagens masculinos ainda são secundárias.

Meu Amigãozão se destacou por reconhecer a diversidade étnica, racial e cultural da sociedade brasileira. Nos episódios analisados a animação conta com sete personagens negros (enquanto *O Show da Luna* tem apenas um e *Irmão do Jorel*, dois), sendo um deles protagonista (Lili), e um personagem indígena (inexistente nos dois outros objetos), também protagonista. Apesar de numericamente inferiores e, em maioria (a exceção é Lili), não terem protagonismo sequer em episódios isolados, ressalta-se que em nenhuma das séries estes personagens foram retratados de forma racista.

A não representatividade LGBTQI+ em nenhum episódio das três séries analisadas pode estar relacionada ao caráter de “exclusão” da infância, na qual os adultos, segundo Buckingham (2003), acreditariam serem os únicos capazes de controlar e compreender determinados assuntos. Esse tipo de representação poderia ser considerado polêmico para os estúdios (como indica a fala de Andrés Lieban em entrevista a esta pesquisa), visto que ainda existe uma parcela da população que se mostra bastante conservadora a respeito de sua

existência. Ressalta-se que esta é apenas uma hipótese levantada neste estudo a ser, futuramente, analisada em outro trabalho de pesquisa.

Assim, como exemplo do que afirma Foucault ao dizer que “podem existir discursos diferentes e mesmo contraditórios dentro de uma mesma estratégia; podem, ao contrário, circular sem mudar de forma entre estratégias opostas” (FOUCAULT, 2015, p. 111), todas as séries analisadas apresentam, em uma mesma narrativa, tanto a reprodução de estereótipos de gênero quanto a quebra dos mesmos. Isto, associado às entrevistas realizadas com Kiko Mistrorigo, Andrés Lieban e Juliano Enrico, leva a pensar que esta pesquisa pode estar sendo realizada em um contexto sócio-histórico no qual o fortalecimento dos debates de gênero esteja promovendo mudanças de paradigmas em relação à sexualidade e que, por isso, os profissionais ainda estejam oscilando entre a adequação aos novos pensamentos que surgem e a reprodução do pensamento machista, enraizado historicamente no inconsciente coletivo.

Nos termos da Nova Psicanálise, essas contrariedades poderiam ser vistas como fruto da instalação do Revirão na espécie humana. O processo de indiferenciação entre “feminino” e “masculino” que vem ocorrendo há algumas décadas fez com que a opressão ao feminino viesse deixando de ser aceita como natural. Ou seja, o feminino deixa de ser recalcado e traz questionamentos ao que fundamentava o machismo. Assim, o Furo entre Masculino e Feminino já foi produzido, o que torna cada vez mais dificultoso regressar a uma situação anterior. Mesmo que haja ondas de resistência, a tendência é que, com maior ou menor intensidade, ele continue se abrindo e dê espaço a expressões de gênero mais diversas, e a produções audiovisuais que acompanham esse movimento. Se não, as animações não darão conta de refletir o contexto social em que estarão inseridas.

Nas duas séries em que a formação da equipe de produção pode ser observada em termos de gênero (*O Show da Luna!* e *Irmão do Jorel*), o número de mulheres, ainda que baixo em relação à composição da população brasileira (e mundial), é mais alto que a média da representatividade feminina em equipes de produção audiovisual (nacional ou internacional). No relatório anual *The Celluloid Ceiling*, em 2018, as mulheres representaram 20% de todas as 3.076 pessoas que trabalharam como diretores, escritores, produtores, produtores executivos, editores e cineastas nos 250 filmes de maior bilheteria lançados em território estadunidense. Os números se mantêm similares desde 1998. Entretanto, a menor representatividade observada nos episódios analisados foi de 26,5%, em “Fúria e Poder sobre Rodas”, e a maior, 42,6%, em “A Perigosa Lambada Brutal”, ambos na série *Irmão do Jorel*.

Sendo ou não uma iniciativa genuína dos profissionais, consciente ou inconscientemente, fruto de uma demanda de mercado ou de uma demanda social, as animações

nacionais analisadas já estão, de alguma forma, gerando novas representações e expressões de gênero. Entretanto, ainda que os objetos de pesquisa deste estudo estejam buscando se distanciar de narrativas sexistas, eles ainda são heteronormativos, pois não chegam a admitir a existência de personagens que tenham expressões de gênero além do “feminino” e do “masculino”. Assim, no âmbito em que foi analisada, a animação nacional, comercial e de massa, ainda está longe de acompanhar iniciativas internacionais que apresentam maior diversidade e multiplicidade de formas de ser em relação à sexualidade.

Desta forma, de acordo com a análise dos conteúdos, das fases de desenvolvimento e das competências midiáticas estudadas, entende-se que nas idades das crianças público alvo das produções analisadas neste trabalho, ter acesso a representações estigmatizadas da sexualidade pode levar à criação de preconceitos que poderão permanecer durante a adolescência e perdurar até a vida adulta. Se neste momento da vida a criança entende que a diversidade é positiva, ela aprende a ter empatia com aqueles que não seguem os padrões de heteronormatividade, e consigo mesma, caso também se enxergue fora desses moldes. Mesmo que essas crianças ainda dependam também de um contexto familiar que, a partir da expressão de gênero apresentada, trabalhe os sentidos possíveis nos conteúdos assistidos, preferencialmente, atuando na quebra dos estereótipos reconhecidos e na relativização dos mesmos, com o desenvolvimento de sua visão crítica ela também já é capaz de reconhecer padrões de desigualdade na representação e de selecionar programas e narrativas que promovam a diversidade.

As séries pesquisadas, entretanto, ainda não podem se comprometer totalmente com essa disponibilização de conteúdo não sexista, pois, de certa forma, ainda mostram, e assim ensinam – considerando que para as crianças nessa idade mostrar e ensinar são a mesma coisa –, que existem diferenças entre meninas e meninos, e excluem outras possibilidades de sexualidade. Acredita-se que, mais importante do que considerar as crianças incapazes de lidar com determinados assuntos é adequar a discussão às suas capacidades de entendimento. E é neste momento que a animação se apresenta como uma ferramenta útil. Se a infância contemporânea está sendo construída por meio da interação das crianças com a mídia, é necessário entender que, enquanto conteúdo de grande proximidade com o público infantil, a animação pode ser um meio transformador e contribuir para que futuramente se dê início a uma nova geração de crianças que, pelo menos na mídia, esteja sob menor influência de determinações sobre o que devem ser ou fazer enquanto “meninos” ou “meninas”.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOWICZ, Anete. Direito das crianças à educação infantil. **Pro-Posições**, Campinas: Unicamp, v. 14, n°. 3, pp. 13-24, set./dez. 2003.
- AIRES, Suely. Corpos e sujeitos. **CULT: Revista Brasileira de Cultura**, São Paulo, n°238, ano 21, p.29-32, set. 2018.
- AMBRA, Pedro. Um panorama histórico. **CULT: Revista Brasileira de Cultura**, São Paulo, n°238, ano 21, p.20-22, set. 2018.
- ANIMAÇÃO brasileira: 10 anos que valem um século. Direção: Bianca Vasconcellos. Brasília: TV Brasil, 2017. Versão Online (54 min.), son., color, som original. Disponível em: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/caminhos-da-reportagem/2017/12/animacao-brasileira-dez-anos-que-valem-um-seculo>>. Acesso em: 06 mar. 2018.
- ARIÉS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- ARRAES, Jarid. Empoderamento Infantil: feminismo e equidade para crianças. **Revista Fórum**, São Paulo, 30 ago. 2014. Disponível em: <<https://www.revistaforum.com.br/digital/162/empoderamento-infantil-feminismo-e-equidade-para-criancas/>>. Acesso em: 09 jun. 2017.
- ATHAYDE, Marco Antonio Souza de. **Cinema de Animação no Brasil – História e Indústria Moderna**. 2013. 73 f. Monografia (Curso de Comunicação Social - Audiovisual) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade de Brasília, Brasília / DF, 2013.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo** (1949). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas, v. I, **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BRADBURY, Malcolm. McFARLANE, James (orgs.). **Modernismo: guia geral (1890-1930)**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- BRAGA, Sara Pereira. A qualidade na TV para crianças. **Comunicar: Revista Científica de Comunicação e Educação**, Huelva, Grupo Comunicar, v.XIII, n° 25, p.181-192, segundo semestre, 2005. Disponível em: <<https://www.revistacomunicar.com/verpdf.php?numero=25&articulo=25-2005-025>>. Acesso em: 25 abr. 2018.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**, 1988. Brasília: Senado Federal, Centro Gráfico, 1988. 292 p.

BRAVI. Meu Amigão é indicado a melhor animação no prêmio canadense Award of Excellence. 06 abr. 2015. Disponível em: <<http://bravi.tv/meu-amigaozao-e-indicado-a-melhor-animacao-no-premio-canadense-award-of-excellence/>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

BUCCINI, Marcos. 100 anos da Animação Brasileira. **Revista Continente**, Recife: Cepe Editora, ano XVII, nº. 202, pp. 24-43, out./2017.

BUCCINI, Marcos. Breve panorama dos núcleos de animação no Brasil. In: CARNEIRO, Gabriel; SILVA, Paulo Henrique (Orgs.). **Animação Brasileira: 100 filmes essenciais**. Belo Horizonte: ABRACCINE: abca: Letramento, 2018.

BUCKINGHAM, David. **Educación en medios. Alfabetización, aprendizaje y cultura contemporánea**. Barcelona: Paidós, 2005.

BUCKINGHAM, David. **Crescer na Era das Mídias: após a morte da infância**. Tradução de Gilka Girardello e Isabel Orofino. Florianópolis. 2006. Título original: After the death of childhood: growing up in the age of electronic media. Trabalho não publicado. Disponível em: <https://www.academia.edu/2748378/Crescer_na_era_das_m%C3%ADdias_eletr%C3%B4nicas?auto=download>. Acesso em: 20 mar.2018.

BUSSOLETTI, Denise Marcos; ALVES, Joice Prado. O cinema educador: novas fronteiras do conhecimento. **Lumina: Revista da Faculdade de Comunicação da UFJF, Juiz de Fora, PPGCOM – UFJF**, v. 6, nº.1, 17p., jun. 2012. Disponível em: <<https://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/237>>. Acesso em 28 dez. 2017.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. Judith Butler escreve sobre sua teoria de gênero e o ataque sofrido no Brasil. **Folha de São Paulo Online**. São Paulo, 21 nov. 2017. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/11/1936103-judith-butler-escreve-sobre-o-fantasma-do-genero-e-o-ataque-sofrido-no-brasil.shtml>>. Acesso em 11 dez. 2017.

BUTLER, Judith. Judith Butler no Brasil | Quem tem medo de falar sobre gênero? [legendado]. São Paulo: **TV Boitempo**, 2017. Entrevista concedida a Isabella Marcatti e Kim Doria. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cozmjJpMakM>>. Acesso em: 07 out. 2018.

CARNEIRO, Vânia Lúcia Q. **Castelo Rá-Tim-Bum: o educativo como entretenimento**. São Paulo: Annablume, 1999.

CASTRO, Lidiane Nunes de. Feminismo e conto de fadas: uma análise do filme Frozen. **Revista Philologus**, Ano 22, nº 64 Supl.: Anais do VIII SINEFIL. Rio de Janeiro: CiFEFiL, jan./abr.2016.

CATUNDA, Célia. 7 - ENTREVISTA - CELIA CATUNDA. São Paulo: Apex Brasil, 2016. Entrevista concedida a Apex Brasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qz4vhy23O2I>>. Acesso em: 06 mar. 2018.

CAVICCHIA, Durlei de Carvalho. O desenvolvimento da criança nos primeiros anos de vida. **Caderno de Formação-Formação de Professores: educação infantil-princípios e fundamentos**, v. 1, 2010. Disponível em: <<https://acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/224/1/01d11t01.pdf>>. Acesso em: 07 jun. 2018.

CHARLES M. & OROZCO, G. **Educar para la recepción: hacia una lectura crítica de los medios**. México: Trillas, 1990.

CHONG, Andrew. **Animação Digital: Coleção Animação Básica**. Porto Alegre: Bookman, 2011.

COELHO, Davi de Barros. **Amazônia Animada: A representação da região amazônica no cinema de animação brasileiro**. 2012. 293 f. Dissertação (Mestrado em Artes e Design) – Faculdade de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / RJ, 2012.

COLLING, Ana Maria. A construção histórica do corpo feminino. **Caderno Espaço Feminino**, Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, v. 28, nº 2, p. 180-200, jul./dez. 2015. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/viewFile/34170/18208>>. Acesso em: 17 nov. 2018.

CONCEIÇÃO, Josefa Martins da; TEIXEIRA, Maria do Rocio Fontoura. Mulheres na ciência: um estudo da presença feminina no contexto internacional. **#Tear: Revista de Educação, Ciência e Tecnologia**, Canoas, Instituto Federal Rio Grande do Sul, v. 7, nº1, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ifrs.edu.br/index.php/tear/article/view/2710/2037>>. Acesso em: 02 fev. 2019.

COSTA, Ana Alice Alcântara. O movimento Feminista no Brasil: dinâmicas de uma intervenção política. **Revista Gênero**. v.5, n.2 p.9-35. 1º Sem 2005. Disponível em: <<http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos/01112009-115122costa.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2017.

COTTE, Olivier. **Il était une foi le dessin animé....** Paris: Dreamland, 2001.

CRUZ, Carla Lima Massolla Aragão. Rio: The Movie - um novo estilo de animação. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 37., Rio de Janeiro,

2015. **Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. São Paulo: Intercom, 2015. Disponível em:

<<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-3636-2.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

DEBORD, Guy (1967). **A Sociedade do Espetáculo**. EBooks Brasil, Projeto Periferia, 2003. Disponível em <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/socespetaculo.pdf>>. Acesso em: 05 jan. 2018.

DEL PRIORE, Mary. **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2001.

DENIS, Sébastien. **O cinema de Animação**. Lisboa: Texto e Grafia, 2007.

DESENHANDO o Brasil: Uma história Animada. Direção: André Costa Mendes. São Paulo, SP: Monografia (Curso de Comunicação Social – Jornalismo) – Escola de Comunicação, Educação e Humanidades, Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo-SP, 2013. (27 min), son., color, e p&b, som original. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=q1W7IZ6ACoA>>. Acesso em 01 de abril de 2017.

DORNELLES, Leni Vieira. **Infâncias que nos escapam** – da criança de rua à infância cyber. Petrópolis: Vozes, 2005.

DUARTE, Rosalia; MIGLIORA, Rita. ¿Qué piensan los niños brasileños sobre lo que aprenden con la televisión? **Comunicar**: Revista Científica de Comunicação e Educação, Huelva, Grupo Comunicar, v.XIII, nº 25, segundo semestre, 2005. Disponível em: <<https://www.revistacomunicar.com/verpdf.php?numero=25&articulo=25-2005-061>>. Acesso em: 25 abr. 2018.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ENRICO, Juliano. “Irmão do Jorel”: sucesso levou primeiro desenho brasileiro da Cartoon ao exterior. **Vix**, 2016. Entrevista concedida a Aline Pereira. Disponível em: <<https://www.vix.com/pt/entretenimento/545904/irmao-do-jorel-sucesso-levou-primeiro-desenho-brasileiro-da-cartoon-ao-exterior>>. Acesso em: 03. Fev. 2018.

ENRICO, Juliano. **Irmão do Jorel**, 2018. Entrevista concedida a Laryssa G. M. do Prado.

EISENSTEIN, Serguei. **Walt Disney**. Belval: Circé, 1991.

FÁBIO, André Cabbete. O que é intersexualidade. E como é se descobrir intersexual. **Nexo Jornal**, São Paulo, 03 fev. 2018. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2018/02/03/O-que-%C3%A9-intersexualidade.-E-como-%C3%A9-se-descobrir-intersexual>>. Acesso em: 28 out. 2018.

FANTIN, Mônica. “Nativos e imigrantes digitais” em questão: crianças e competências midiáticas na escola. **Passagens: Revista do Programa de Pós Graduação em Comunicação – UFC, Fortaleza, PPGCOM – UFC**, v. 7, nº.1, 2006, p. 5-26.

FARIAH, Cristiane. **O Design de Animação no Brasil**. 2015, 193f. Dissertação (Mestrado em Design) – Escola de Design, Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte / MG, 2015. Disponível em: <http://anapaulanasta.com/wp-content/uploads/2015/10/FARIA_Cristiane_odesigndaanimacaonobrasil.pdf>. Acesso em: 9 jul. 2017.

FERRÉS, Joan; PISCITELLI, Alejandro. Competências Midiáticas: proposta articulada de dimensões e indicadores. **Lumina: Revista da Faculdade de Comunicação da UFJF, Juiz de Fora, PPGCOM – UFJF**, v. 9, nº.1, jun 2015. Disponível em: <<https://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/436>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

FERRÉS, Joan. La competencia en comunicación audiovisual: dimensiones e indicadores. **Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación, Huelva, Grupo Comunicar**, v.XV, nº 29, p.100-107, segundo semestre, 2007. Disponível em: <<https://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detallesautor¶metro=autor&referencia=1064>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

FERREIRA, Marici. Desenho nacional Show da Luna bate Peppa e vende bonecos, jogos e comida. São Paulo: **Uol Notícias**, 2016. Em entrevista a Aiana Freitas. Disponível em: <<https://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2016/01/29/desenho-nacional-show-da-luna-bate-peppa-e-vende-bonecos-jogos-e-comida.htm>>. Acesso em: 06 mar. 2018.

FERNANDES, Adriana Hoffman. **As Crianças e os Desenhos Animados: mediações nas produções de sentidos**. 1ª.ed. Rio de Janeiro: NAU, 2012.

FERNANDES, LuizaHelena Praxedes. **Princesas em evolução: a construção da identidade feminina nos contos de fadas do cinema de animação contemporâneo**. 2015. 149 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras e Artes, Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Pau dos Ferros -RN, 2015.

FIORATTI, Gustavo. Se depender de Mauricio de Sousa, Cebolinha não usa losa nem blinca de boneca. **Folha de S. Paulo**, 23 dez. 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/12/para-mauricio-de-sousa-cebolinha-nao-usa-losa-nem-blinca-de-boneca.shtml>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

FRAJDENRAJCH, Clarissa. O novo desenho 'Meu AmigãoZão' mostra três crianças e seus companheiros do mundo animal. **O Globo**, 08 ago. 2010. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/o-novo-desenho-meu-amigaozao-mostra-tres-criancas-seus-companheiros-do-mundo-animal-2968753>>. Acesso em: 20 set. 2017.

FRANCE, Lisa Respers. Oscar mistake overshadows historic moment for 'Moonlight'. **CNN**, 28 fev. 2017. Disponível em: <<https://edition.cnn.com/2017/02/27/entertainment/moonlight-oscar-win/index.html>>. Acesso em: 02 fev. 2019.

FOSSATTI, Carolina Lanner. Cinema de Animação: Uma trajetória marcada por inovações. **ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA**, 7., Fortaleza, 2009. **Anais do Encontro Nacional de História da Mídia**. Fortaleza, 2009.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1: a vontade de saber** (1976). Tradução de Maria Thereza Costa Albuquerque. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

FURNISS, Maureen. **Art in Motion**. Animation Aesthetics. Revised Edition. Eastleigh: John Libbey Publishing, 2007.

FURQUIM, Fernanda. Uma Breve História da Animação na TV. **Veja Online**, São Paulo, 17 nov. 2016. Disponível em: <<http://pre.veja.abril.com.br/blog/temporadas/uma-breve-historia-da-animacao-na-tv>>. Acesso em: 13 jul. 2017.

FUNDAÇÃO Maria Cecília Souto Vidigal. **Nota 10: primeira infância**. Rio de Janeiro: 2015. Disponível em: <http://www.fmcsv.org.br/pt-br/acervo-digital/Paginas/Livro-Programa-Nota-10-Primeira-Inf%C3%A2ncia---0-a-3-anos.aspx>. Acesso em: 10 maio 2018.

GALVÃO, Arnaldo. 100 anos da Animação Brasileira. Em entrevista concedida a Marcos Buccini. **Revista Continente**, Recife: Cepe Editora, ano XVII, nº. 202, pp. 24-43, out./2017.

GAMA, Marina Moreira da. A inserção dos países em desenvolvimento no mercado global de animação. **Revista do BNDES**, n. 42, p. 93-144, dez./2014. Disponível em: <https://web.bndes.gov.br/bib/jspui/bitstream/1408/5249/3/RB%2042%20A%20inser%C3%A7%C3%A3o%20dos%20pa%C3%ADses%20em%20desenvolvimento%20em%20mercado%20global.pdf>. Acesso em: 06 mar. 2018.

GATTI JUNIOR, Wilian; GONÇALVES, Marilson Alves; BARBOSA, Ana Paula Franco Paes Leme. Um Estudo Exploratório sobre a Indústria Brasileira de Animação para a TV. **Revista Eletrônica de Administração** (Porto Alegre. Online), v. 20, pp. 461-495, 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1413-23112014000200461&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 06 mar. 2018.

G.E.M.M.A., A Cara do Cinema Nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012). Textos para discussão **GEMAA** (IESP-UERJ), n. 6, 2014, pp. 1-25.

GIRARDELO, Gilka Elvira P.; ODININO, Juliane Di Paula Q. Apresentação. **Perspectiva**: Revista do Centro de Ciências da Educação da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: UFSC, v. 33, nº. 3, pp.879-884, set/dez 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/issue/view/2325>. Acesso em 06 mar. 2018.

GUIMARÃES, Cleo. Ideologia de Gênero. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 out. 2017. Coluna Gente Boa, Segundo Caderno, p.2.

GOMES, Andréia Prieto. **História da animação brasileira**. Universidade do Estado do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <<http://www.cenacine.com.br/wp-content/uploads/historia-da-animacao-brasileira1.pdf>>. Acesso em: 17 mar. 2017.

GONÇALVES, Maurício R. **Cinema e identidade nacional no Brasil 1898 – 1969**. São Paulo: LCTE Editora, 2011.

GONÇALVES, Mílada. **A relação criança e televisão**: entrevista com Elza Dias Pacheco. São Paulo: Nomes da Pesquisa em Comunicação, 2000. Entrevista concedida a Bárbara Molina e Eduardo Duarte. Disponível em: <<http://nomespesquisacomunicacao.com.br/verbetes/elza-dias-pacheco/>>. Acesso em: 27 jul. 2018.

GORGULHO, Luciana. **O Peso das Animações**. São Paulo: Revista Veja Online, 2018. Entrevista concedida a Maria Clara Vieira. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/revista-veja/o-peso-das-animacoes/>>. Acesso em: 19 jan. 2018.

GUERRA, Otto. **O século da animação brasileira**. Porto Alegre: Extra Classe, 2017. Entrevista concedida a Gilson Camargo. Disponível em: <<http://www.extraclasse.org.br/edicoes/2017/03/o-seculo-da-animacao-brasileira/>>. Acesso em: 28 maio. 2017.

HARDING, Sandra. **The science question in feminism**. Ithaca: Cornell University Press, 1986.

HEILBRUM, Carolyn Gold. **Writing a woman's life**. New York: Norton, 1988.

HEYWOOD, Colin. **Uma história da infância**: da Idade Média à época contemporânea no Ocidente. Porto Alegre: Artmed, 2004.

IANNINI, Gilson; RODRIGUES, Carla. Psicanálise entre feminismos e femininos. **CULT**: Revista Brasileira de Cultura, São Paulo, nº238, ano 21, p.18-19, set. 2018.

IANNINI, Gilson. Freud e a Emancipação das Mulheres. **CULT**: Revista Brasileira de Cultura, São Paulo, nº238, ano 21, p.23-26, set. 2018.

IRMÃO do Jorel. Direção: Juliano Enrico. Rio de Janeiro, RJ: Copa Studio, 2018. Netflix, 1ª e 2ª Temporada, son., color., som original.

INAGAKI, Camila M; PAULA, Bruna T.; SCHNEIDER, Carla. O legado canadense, através do NFB, no desenvolvimento do cinema de animação no Brasil. In: CONGRESSO

BRASILEIRO DE CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO. 13., Chapecó, 2012. **Anais do Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação**. São Paulo: Intercom, 2012. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2012/resumos/R30-1513-1.pdf>>. Acesso em: 06 mar. 2018.

KERBER, M.T. **Magia e Animação**: pixillation, seres vivos e objetos cotidianos. 2016. 128 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Cinema, Rádio e Televisão, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

KRÜGER, Ramona. **Mulheres no Mercado Brasileiro de Produtos Audiovisuais em Animação**. 2018. 25 f. Monografia (Cinema de Animação) – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

LAZAR, Judith. **Escola, Comunicação, Televisão**. Porto, Rés-Editora, 1987.

LAUZEN, Martha M. **The Celluloid Ceiling**: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2018. Disponível em: <https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2019/01/2018_Celluloid_Ceiling_Report.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2019.

LIEBAN, Andrés. O novo desenho 'Meu AmigãoZão' mostra três crianças e seus companheiros do mundo animal. **O Globo**, 08 ago. 2010. Entrevista concedida a Clarissa Frajdenrajch. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/o-novo-desenho-meu-amigaozao-mostra-tres-criancas-seus-companheiros-do-mundo-animal-2968753>>. Acesso em: 20 set. 2017.

LIEBAN, Andrés. **Meu AmigãoZão**, 2018. Entrevista concedida a Laryssa G. M. do Prado.

LIPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher**. Permanência e revolução do feminino. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LIVINGSTONE, S. From family television to bedroom culture: young people's media at home. In: DEVEREUX, Eoin (Ed.). **Media Studies: Key issues and Debates**. London: Sage, 2007, p.302-321. Disponível em: <http://eprints.lse.ac.uk/2772/1/From_family_television_to_bedroom_culture_%28LSERO%29.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2018.

LOPES, Karina E. L. dos S. **Análise da evolução do estereótipo das princesas da Disney**. 2015. 52 f. Monografia (Curso de Comunicação Social - Publicidade e Propaganda) – Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas, Centro Universitário de Brasília, Brasília – DF, 2015.

LUCENA JÚNIOR, Alberto. **A arte da Animação**: Técnicas e Estética através da história. São Paulo: Senac, 2001.

LUTTERBACH, Ana Lucia. O feminino de ninguém. **CULT: Revista Brasileira de Cultura**, São Paulo, n°238, ano 21, p.26-28, set. 2018.

MAGALDI, Carolina Alves; MACHADO, Carla Silva. Os testes que tratam da representatividade de gênero no cinema e na literatura: uma proposta didática para pensar o feminino nas narrativas. **Textura: Revista de Educação e Letras, Volta Redonda, ULBRA**, v.18, n°36, p.250-264, jan./abr. 2016. Disponível em: <<http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/1588>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

MAGNO, MD. Transar: TRANSIR. Elementos da Transformática. **Lumina: Revista da Faculdade de Comunicação da UFJF, Juiz de Fora, PPGCOM – UFJF**, v. 2, n°2, p. 29-48, jul./dez. 1999. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/facom/files/2013/03/R3-MDMagno-HP.doc>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

MAGNO, MD. Questão de Gênero. In: MAGNO, MD. **SóPapos**. Rio de Janeiro: Novamente, 2015. Disponível em: <http://www.novamente.org.br/arquivos/md15-16-generointernet-pdf_1446222207.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2018.

MAGNO, MD. Gênero, Diferocracia... In: MAGNO, MD. **SóPapos**. Rio de Janeiro: Novamente, 2017. Disponível em: <http://www.novamente.org.br/arquivos/md17-21-11nov-rev-diferocraciagenero-pdf_1512494075.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2018.

MAGNO, MD. **Acesso à Lida de Fi-Menina** (1980). Rio de Janeiro: NovaMente, 2008.

MARCÍLIO, Maria Luiza. A lenta construção dos direitos da criança brasileira. Século XX. **Revista USP**, São Paulo, Coordenadoria de Comunicação Social, Universidade de São Paulo, n. 37, mar./abr./ maio 1998.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

METZ, Christian, **Psychoanalysis and Cinema: the imaginary signifier**. Londres: MacMillan, 1982.

MISTRORIGO, Kiko. Sucesso na TV e 'made in Brazil', Luna é o fenômeno infantil da vez. São Paulo: **G1**, 2016. Entrevista concedida a Darlan Alvarenga. Disponível em: <<http://g1.globo.com/economia/midia-e-marketing/noticia/2016/02/sucesso-na-tv-e-made-brazil-luna-e-o-fenomeno-infantil-da-vez.html>>. Acesso em: 06 mar. 2018.

MISTRORIGO, Kiko. **O Show da Luna**, 2018. Entrevista concedida a Laryssa G. M. do Prado.

MORAES, Emanuella R.L. de. As realizadoras mulheres e o cinema contemporâneo. **Filme Cultura**, n.63, p. 6-11, jan./jul.2018.

MORAN, José Manuel. **Novas tecnologias e mediação pedagógica** (2000). 13ªed. Campinas: Papirus, 2007 Disponível em: <https://goo.gl/KURddF>. Acesso em: 25 maio 2018.

MORENO, Antônio. **A experiência brasileira no cinema de Animação**. Rio de Janeiro: Artenova, 1978.

NAGIB, Lúcia. Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada. **Devires**, Belo Horizonte, n. 1, v. 9, jan/jun. 2012.

NICHOLSON, Shirley (Org.). **O novo despertar da deusa: o princípio feminino hoje**. 1ª.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

PADIGLIONE, Cristina. ‘Irmão do Jorel’ estreia 3ª temporada no Cartoon e já prepara 4ª safra. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 jun. 2018. Disponível em: <<http://telepadi.folha.uol.com.br/irmao-jorel-estreia-3a-temporada-no-cartoon-e-ja-prepara-4a-safra/>>. Acesso em: 13 jul. 2017.

PADIGLIONE, Cristina. Conheça a animação brasileira exportada para 96 países que virou parceira da ONU. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 28 set. 2018. Disponível em: <https://telepadi.folha.uol.com.br/animacao-brasileira-show-da-luna-faz-parceria-com-onu-em-favor-da-sustabilidade/?fbclid=IwAR1xAN_fdg8YM7y9UM2_Q62l95E9j4DE3s2XY9ZDm7ZdkxBZwelbFXK2OHw>. Acesso em: 30 nov. 2018.

PACHECO, Elza Dias. O Desenho Animado na TV: Mitos, Símbolos e Metáforas (Considerações Finais). **LAPIC**, USP, São Paulo, 1999. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/nucleos/lapic/pesquisa/2pesquisa/2_pesquisa.html>. Acesso em: 27 maio 2018.

PACHECO, Elza Dias. As metáforas do Pica-Pau. **Pesquisa FAPESP**, São Paulo, dez. 2000, Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2000/12/01/as-metaforas-do-pica-pau/>>. Acesso em: 30 nov.2018.

PACHECO, Elza Dias. (org) **Televisão, criança, imaginário e educação**. Campinas: Papyrus, 1998.

PATEMAN, Carole. Críticas feministas a la dicotomia publico/privado. In: CASTELLES, Carme (Org.). **Perspectivas feministas en teoria política**. Barcelona: Paidós, 1996.

PEREIRA, Paulo Gustavo. **Almanaque conta a história dos desenhos animados exibidos pela TV brasileira**. São Paulo: Portal R7 Entretenimento, 2010. Entrevista concedida a Bárbara Stefanelli. Disponível em: <<http://entretenimento.r7.com/jovem/noticias/almanaque-counta-a-historia-dos-desenhos-animados-exibidos-no-brasil-20100309.html>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

PIAGET, Jean (1937). **A construção do real na criança**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

PINNA, Daniel Moreira de Sousa. **Animadas Personagens Brasileiras: a linguagem visual das personagens do cinema de animação contemporâneo brasileiro**. 2006. 452 f. Dissertação

(Mestrado em Artes e Design) – Faculdade de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / RJ, 2006.

PISCITELLI, Adriana. Gênero: a história de um conceito. In: ALMEIDA, Heloisa Buarque de; SZWAKO, José (orgs.). **Diferenças, Igualdade**. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009, p. 118-148.

PRADO, Laryssa; TRINTA, Aluizio. Pensando a animação: meio é a mensagem. **Revista Movimento**. São Paulo: USP, nº. 10, mar. 2018. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1RDVVeFssQDpRnxqc9-_GAgblNoeT24c3/view>. Acesso em: 20 set. 2018.

PRADO, Laryssa Moreira. SAVERNINI, Erika. A mulher no cinema de animação brasileiro: representação, representatividade e imagem da mulher em Frivolitá, Dossiê Rê Bordosa e Guida. In: LEITE, Sávio (Org.) **Diversidade na Animação Brasileira**. Goiânia: Mmarte, 2018.

RAUGUST, K. **The animation business handbook**. New York: St. Martins Press, 2004.

RIBEIRO, Marcela. Fenômeno entre as crianças, desenho "O Show da Luna" também ensina os pais. **Uol Notícias**, Rio de Janeiro, 02 jul. 2016. Disponível em: <<https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2016/07/02/fenomeno-entre-as-criancas-desenho-o-show-da-luna-tambem-ensina-os-pais.htm>>. Acesso em: 06 mar. 2018.

RODRIGUES, Carla. **Curta! Academia - O pensamento de Judith Butler**. Entrevista concedida ao Curta! Academia, 21 nov. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HrC6bW88UQ8>>. Acesso em: 07 out. 2018.

RODRIGUES, Carla. Nós, o falo e a escuta. **CULT: Revista Brasileira de Cultura**, São Paulo, nº238, ano 21, p.36-39, set. 2018.

RIVOLTELLA, Pier Cesare. **Media Education**. Fontamenti didattici e prospettive di ricerca. Brescia: La Scuola, 2005.

ROSA, Franco de. **Como Desenhar Cartoons da TV**. Rio de Janeiro: Coquetel, 2016.

ROSENDO, Daniela. **Ética sensível ao cuidado**: Alcance e limites da filosofia ecofeminista de Warren. 2012, 153f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis/SC, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/103388/314919.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

SALGADO, Raquel Gonçalves. A criança contemporânea. **Revista Educação**, São Paulo: Segmento, nº. 208, ago. 2015. Entrevista concedida a Marta Avancini. Disponível em: <<http://www.revistaeducacao.com.br/a-crianca-contemporanea/>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

SALGADO, Raquel. **O brincar e os desenhos animados: um diálogo com os super-heróis mirins**. Entrevista Ponto e contraponto, 2005.

SANDERS, Barry. **A is for Ox: The Collapse of Literacy and the Rise of Violence in an Electronic Age** (Vintage). New York: Pantheon Books, 1994.

SARMENTO, Manuel Jacinto. Gerações e alteridade: interrogações a partir da sociologia da infância. **Educação & Sociedade: Revista de Ciência da Educação**. Campinas: Unicamp, v. 26, n. 91, maio/ago. 2005, p.361-378. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v26n91/a03v2691.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

SCOTT, Joan. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. In: **Educação e Realidade**. Porto Alegre, v.20, n.º. 2, pp. 71-99, jul./dez. 1995.

SIFIANOS, George. **Langage et Esthétique du cinema d’animation**. Paris: Universidade de Paris 1, 1988.

SILVA, Márcia B. da. Criança, escola e TV: parcerias nas leituras de mundo. **Comunicar: Revista Científica de Comunicação e Educação**, Huelva, Grupo Comunicar, v.XVI, nº 31, p.325-330, segundo semestre, 2008. Disponível em: <<https://www.revistacomunicar.com/verpdf.php?numero=31&articulo=31-2008-37>>. Acesso: 17 ago. 2018.

SILVA, Márcia B. da. Leitura crítica da mídia na infância. In: XXII Encontro de Pesquisa Educacional do Norte Nordeste., 2014, Natal. **Leitura crítica da mídia na infância**. Natal: UFRN, 2014. p. 01-18.

SILVA, Márcia B. da. ROSCOZ, Beatriz J.; LIMA, Drielly de Fátima R. Competências midiáticas no contexto educacional dos Campos Gerais. In: Congresso Internacional sobre Competência Midiática, 2., 2017, Juiz de Fora. **Anais...** Juiz de Fora: Alfamed - Red Interuniversitaria Euroamericana de Investigación en Competencias Mediáticas para la Ciudadanía, 2017. Disponível em: <<https://onedrive.live.com/?authkey=%21ACgDsZgn-6MTIB0&cid=ED3654AB29E7DE63&id=ED3654AB29E7DE63%216741&parId=ED3654AB29E7DE63%213414&o=OneUp>>. Acesso em: 17 ago. 2018.

SILVEIRA JR., Potiguara Mendes; BALESTIERI, Camila. Comunicação Trans: Teoria, Gênero e Psicanálise. In: COMPÓS, 26., 2017, São Paulo. **Anais...** São Paulo: COMPÓS, 2017. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/arquivos_2017/trabalhos_arquivo_E9S1CSUPF2X7U6RHFZ3K_26_5090_27_01_2017_18_01_47.pdf>. Acesso em: 20 out. 2018.

SILVEIRA JR., Potiguara Mendes; ALONSO, Aristides. Comunicação das pessoas: crise do social, teoria e psicanálise. In: COMPÓS, 27., 2018, Belo Horizonte. **Anais...** São Paulo: COMPÓS, 2018. Disponível em:

<http://www.compos.org.br/data/arquivos_2018/trabalhos_arquivo_HBF6HM7WY47JA0TP_Q5YJ_27_6589_23_02_2018_14_05_15.pdf>. Acesso em: 10 out. 2018.

SIQUEIRA, Denise da Costa O. O cientista na animação televisiva: discurso, poder e representações sociais. **Em Questão**: Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, v. 12, n.º. 1, pp. 131-148, jan./jun. 2006. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/14>>. Acesso em: 27 dez. 2017.

SOLOMON, Charles (Org.). **The Art of the Animated Image: an Anthology**. Los Angeles: The American Film Institute, 1987.

SOLOMON, Charles. **Les Pionniers du dessin animé américain**. Paris: Dreamland, 1996.

SOMOS todas #donasdarua (2006). Disponível em: <<http://turmadamonica.uol.com.br/donasdarua/projeto.php>>. Acesso em: 02 fev. 2018.

SOURIAU, Anne (Org.) **Vocabulaire d'esthétique**. Paris: PUF, 1990.

SOUSA, Maurício. A Turma da Mônica não tinha Mulheres. **Turma da Mônica Uol**, 22 abr. 1996. Disponível em: <<http://turmadamonica.uol.com.br/cronicas/a-turma-da-monica-nao-tinha-mulheres/>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

TOMASOVIC, Dick. Ré-animer l'histoire du cinema (quando l'animateur explore le cinematographe). In: **Histoires croisées des images**. Objets et méthodes. *Cinéma(s)*, vol. XVI, n.º. 2-3, pp. 120-141.

VANOYE, Francis. (1994). **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. 5.ed. Campinas: Papirus, 2008.

VEGA, Jair Casanova; LAFAURIE, Andrea Molina. «Observar TV»: Un observatorio infantil de televisión para la interlocución de los niños. **Comunicar**: Revista Científica de Comunicação e Educação, v. XX, n.º 40, 2013, p.145-153. Disponível em: <<https://www.revistacomunicar.com/verpdf.php?numero=40&articulo=40-2013-17>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

VIEIRA, Daniela. **O Peso das Animações**. São Paulo: Revista Veja Online, 2018. Entrevista concedida a Maria Clara Vieira. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/revista-veja/o-peso-das-animacoes/>>. Acesso em: 19 jan. 2018.

VYGOTSKY, L. S. **A formação social da mente**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

WELLS, Paul. **Animation**. Genre and Authorship. Londres: Wallflower Press, 2002.

YOON, H.; MALECKI, E. J. Cartoon planet: worlds of production and global production network in the animation industry. **Industrial and Corporate Change**, v. 19, n°. 1, pp. 239-271, 2009.

APÊNDICES

APÊNDICE A - MATRIZ CRIADA PARA A ANÁLISE DOS EPISÓDIOS ANIMADOS

INFORMAÇÕES PRELIMINARES	
Nome da Série (Ano)	
Criador(a, es)	
Faixa Etária	
Enredo	
Nº de temporadas/episódios	
Episódios Analisados Direção/Roteiro/Duração	

1º NÍVEL: Personagens			
Personagens	Descrição: Características, comportamento, situações/relações, gostos e cores		
Personagens	Está vinculado na trama de tal forma que sua remoção teria um efeito significativo?	Em algum momento é exclusiva ou predominantemente definido pela sua orientação sexual ou expressão de gênero?	De que forma a sua aparência física se relaciona à descrição de sua personalidade?

2º NÍVEL: Narrativa (Episódios)	
Episódios/Questões	Episódio X
Sinopse	
Qual é a questão problematizada pelo episódio e que justifica sua escolha para análise?	
Número de personagens femininos, masculinos e LGBTQI+.	
O episódio tem pelo menos duas personagens femininas com nomes?	
As personagens femininas possuem arcos narrativos próprios?	
Alguma das personagens femininas existe somente para que haja uma mulher na narrativa?	
As personagens femininas conversam entre si? E do que falam?	
E os meninos? Do que eles falam?	

O episódio traz estereótipos ou arquétipos de gênero, seja masculino, feminino ou LGBTQI+?	
Os personagens são, em algum momento e/ou de alguma forma repreendidos por não seguirem o que é culturalmente esperado do seu gênero?	
Para que servem a(s) personagem(ns) feminina(s) e masculina(s) da narrativa? (Para salvar o mundo? Para sofrer? etc);	
Relacionando personagens femininas/masculinas, existe protagonismo e/ou maior complexidade de um ou de outro?	
Como os personagens femininos e masculinos se relacionam?	

3º NÍVEL: Produção	
Episódios x Questões	Episódio X
Número de mulheres/homens envolvidos na produção do episódio.	
Quantos e quantas estão em funções criativas?	

APÊNDICE B - DECUPAGEM DE ENTREVISTA COM KIKO MISTRORIGO

Nome: Kiko Mistrotigo

Contato: kiko@tvpinguim.com

Função: Criador e Diretor de *O Show da Luna!*

Entrevista Individual em profundidade, do tipo qualitativo, exploratório, com questões semi-estruturadas e de perfil semi-aberto, realizada por Skype no dia 13 de dezembro de 2018.

Obs.: a entrevista está gravada em dois arquivos pois o computador da pesquisadora travou durante a primeira ligação no Skype, tendo que ser realizada uma segunda chamada.

Arquivo 1: 8 minutos e 41 segundos

Pesquisadora: Primeiro eu queria me apresentar, explicar um pouquinho da minha pesquisa para você. Meu nome é Laryssa Prado, eu tô no segundo ano de mestrado na Universidade Federal de Juiz de Fora, eu sou formada em jornalismo lá, sou daqui de São Paulo mas me formei lá e agora faço mestrado pesquisando animação. E aí, dentro de animação, eu quis estudar as animações nacionais, mais especificamente dentro das questões de gênero. E aí eu escolhi três séries nacionais, que foram *Meu AmigãoZão*, *O Show da Luna!* e *Irmão do Jorel*, para entender como que as personagens femininas e masculinas eram construídas dentro destas séries.

Kiko Mistrorigo: Ok.

P: Os meus orientadores são os professores Potiguara Mendes da Silveira Jr. e a professora Erika Savernini. E aí, dentro do *Show da Luna!*... de cada série eu escolhi quatro episódios. Então, eu analisei 52 episódios de cada série, no caso da Luna, a primeira e a segunda temporadas, a partir daí, selecionei quatro de cada série para poder analisar mais detalhadamente. Da Luna eu escolhi “Cheirinho de Terra Molhada”, “Que Houve com a Couve”, que são da primeira temporada, depois escolhi “Subindo” e “Pula Pula Pipoca”, que são da segunda temporada. E aí eu queria perguntar algumas coisas mais gerais para você sobre a série, e depois mais específicas quanto às questões de gênero. Tudo bem?

K: Claro, tá ótimo.

P: Então tá. Primeiro, queria que você falasse pra mim de uma trajetória da Luna mesmo, desde o momento da concepção dela, de quando surgiu a ideia, até o momento em que a série ‘tá’ hoje.

K: Bom, a Luna, ela... foi uma série que, como todas as ideias, elas têm um período de maturação, tem um processo que a gente vai... aquilo vai sendo construído. É falsa a ideia de que as vezes se tem, de que a ideia já vem prontinha, um *insight* que você tem que você acorda, vai tomar banho e fala ‘vou fazer uma menina que gosta de Ciências e tal. Aos poucos nós fomos entendendo, nós sentamos todos juntos aqui, eu sento na frente da Célia, e a gente tem ideias, nós vamos trocando o tempo inteiro, ideia, telefone, é troca de informação online aqui, realmente. E a Luna é uma dessas que chamou atenção. ‘Poxa, uma menina, tal’, o fato dela ser curiosa, todo personagem infantil se diz curioso porque toda criança é curiosa, isso já é... criança

curiosa é um pleonasmo. Faz parte do ser aí na infância querer descobrir tudo que tem à sua volta. Mas aí a gente teve a ideia de tentar fazer com que isso fosse um pouco além, que fosse ser uma visão realmente científica, de você trazer para as crianças nessa faixa etária que a gente foca a série, que é de quatro a sete anos, ou seja, no fim da primeira infância, então, é uma idade muito interessante ‘pra’ quem tem contato com criança, você percebe que ela tá saindo da emoção e entrando na razão, e absolutamente deslumbrada com tudo à sua volta. Uma criança que tenha tido, obviamente, uma vida saudável, uma infância saudável, e tudo mais. E tudo é interessante ao ponto de ela querer saber mais, querer saber mais. E aí foram surgindo os bordões “eu quero saber”, “eu preciso saber”, “o que tá acontecendo aqui”, aí a gente pensou no “faz de conta”, “puxa, o ‘faz de conta’ é uma forma de ela...” a Ciência e a imaginação sempre andaram juntas, então todas as descobertas científicas, ninguém contou pra ninguém, elas foram feitas se baseando em alguma suposição que é imaginação pura. Você imagina a coisa. Tanto que até hoje tem teorias que foram imaginadas mas nunca comprovadas. Porque o termo ‘cientificamente provado’ é uma coisa que não faz mais sentido como fazia ‘pra’ mim quando eu era criança. O cientificamente provado era uma verdade final. Hoje em dia, você faz um questionamento científico que te... ao invés de te responder e acabar, ele te propõe mais quatro questões. E assim vai. E isso que é o maravilhoso da ciência. É infinito. Bom, aí, a Luna é uma menina, foi... Uma coisa que a gente sempre se preocupou aqui é o machismo implícito, ou explícito em toda a mídia que é colocada para a criança, para o adulto nem se fala, né? Nos últimos anos já melhorou um pouquinho, mas já causou tanto problema... Tanto que nós estamos tendo uma chance de retrocesso aí com a Damares, com essa ministra que foi indicada para fazer esse papel de... retrógrado total, inacreditável, enfim... E a Luna, a gente percebia que, é muito fácil perceber... você vê produções anteriores em que o gênio é sempre menino. O menino é que é o gênio, aquele ser baixinho, sardento, branco, de óculos grandes. Ou seja, fica claro que ele não ‘tá’ preocupado em conquistar ninguém, ele tem dificuldade com as relações sociais dele, ele canaliza, é um nerd. Então, a gente cria o estereótipo. É o Dexter, é o Jimmy Newtron. E a Luna virou uma menina que não é cor de rosa, ela não é a tal da princesinha, mas ela surgiu em uma época que não se falava muito disso. A ideia da Luna ela é de 2010. Você não vai se lembrar, mas em 2010, ‘tava’ no auge de princesas Disney, logo depois veio aquela Frozen e tal, e aquilo bateu, ‘né’, de alguma forma, numa vontade das pessoas de mudar um pouco essa ideia de já preparar as meninas para serem donas de casa, serem protegidas pelos maridos, ficarem grávidas e indesejáveis.

P: É. E aí, antes de entrar nas minhas questões mesmo, eu queria só tirar algumas dúvidas com você porque quando a gente vai pesquisando, você acha muita informação desconhecida. A faixa etária, você já confirmou pra mim, que é de quatro a sete, nesse fim da primeira infância. Depois, a Luna ela passou ou ainda passa na TV Aparecida?

K: ‘Vixe’, eu não tenho essa informação aqui para passar ‘pra’ você. Pode ser que sim. A relação com as TV’s, principalmente a TV aberta, eles compram uma licença de veiculação...

Arquivo 2: 29 minutos e 55 segundos.

P: Kiko, desculpe pelo contratempo. Vamos voltar às perguntas, tudo bem?

K: Tudo bem.

P: Bom, a gente tinha parado na questão da TV Aparecida, que você tinha falado...

K: É que eles tem uma licença de veiculação que as vezes é de um ano, e eu não sei quando foi ao ar, não crio esse tipo de controle.

P: Tá bom, mas isso é mínimo. Continuando. A Luna, ela tem três temporadas finalizadas, a quarta tá prevista para ser lançada no segundo semestre de 2019. É isso mesmo?

K: Não. A Luna tá na quarta temporada no ar. A quinta temporada vai começar em março, e uma sexta temporada que vai estrear no fim do ano.

P: Entendi. Outra coisa, a série tem apoio do BNDES, do Finep, da Secretaria de Audiovisual, Ministérios da Cultura, Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação?

K: É, bom... O negócio é o seguinte. Existiu na primeira temporada o uso do Fundo Setorial, que é um sistema de financiamento do audiovisual. E esse fundo setorial, ele era gerido pelo INEP. Não é mais. E é por isso que aparece todos aqueles logos aí. O mais importante aí é o BNDES. Ele entra como um banco que empresta dinheiro, assim como empresta para fazer ponte, usinas hidrelétricas, viadutos, ele empresta para produtoras de audiovisual. Obviamente, é uma outra proporção, por serem empresas bem menores, para que a gente... para a empresa crescer e fazer projetos. Uma parte do financiamento do BNDES é usada aí.

P: É só para confirmar mesmo porque eu peguei essa informação em uma matéria de um jornal na internet, para saber se não tem nada errado. Agora entrando mais nas questões da pesquisa. Você já falou um pouco sobre a concepção da Luna, e eu ia te perguntar se ela tem a influência de alguma outra animação.

K: Tantas...Têm influências aí que ninguém sabe. Eu evito. Quando fica muito clara a minha influência, eu evito.

P: Mas aí, quais seriam?

K: Ah, não. Tô dizendo, a minha vida toda eu assisti. Mas quando é muito claro... eu não gosto quando uma coisa parece outra. Eu acho que fica legal.

P: E aí, falando mais do processo criativo mesmo, eu queria entender como esses personagens são construídos. Vocês tiveram a ideia, vai ser centrada na Luna essa série, mas quem vão ser os outros personagens? Como a Luna vai ser? Ela é uma menina curiosa. Mas além disso, quais são as outras características dela? Como que é essa criação dos personagens?

K: Bom, quando você resolve fazer um personagem, existe um dia em que ele realmente... acontece o fenômeno da persona. Você cria vida. Ela começa a ter características fortes. E os personagens melhores que você conhece, não só em animação mas em qualquer obra audiovisual ou literatura, e teatro, são os personagens obsessivos, que fica claro a que vieram. Então, vamos lá, dar exemplos de criança. O Pernalonga é o obsessivo por cenoura, por encher os outros daquele jeito *blasé* dele. O Hommer, obsessivo por tomar cerveja, por comer *donnuts*, tal...A gente pode encontrar vários, e isso é muito importante, porque aí, o personagem, você vai escrevendo o roteiro e aí têm determinadas frases que não se encaixam na personalidade dele. Opa! Já tá claro para nós quem ele é. Quanto mais claro para nós, mais a gente vai conseguir transmitir uma história legal, porque a boa história, principalmente em animação, ela é baseada em personagens fortes, que em inglês eles usam um termo que é muito importante e que muitas vezes se esquece que é o tal do *character-driven*, que é aquele personagem que

carrega a história e não a história que carrega o personagem. No nosso caso, a Luna que carrega a história. E o Júpiter é um coadjuvante super importante. Para ela, o Júpiter é o irmão menor, que ela tem uma relação bastante carinhosa, bastante saudável, sem ser piegas. E ele, acha um barato, claro, tudo aquilo...ela tá entendendo muito mais coisa que ele, mas ela explica para ele as coisas. E o Cláudio é o Cláudio, né? Imaginação total.

P: Sim, e como essa construção das características deles vai influenciar na concepção de arte do personagem mesmo? Por exemplo, como você disse no começo, a Luna é uma menina que usa um vestido azul, com um cintinho laranja e uma bota preta. Então, ela foge totalmente daquela concepção da personagem feminina que geralmente a gente tem, que é cheia de lacinhos e a roupinha rosa. A mãe dela, por exemplo, os pais, são personagens altos, magros, cabelo preto...

K: São todos modernos. Eu acho que é uma questão... A gente acha importante nunca ter... Tudo o que a gente produz aqui, tem um conceito muito importante que é o comportamento saudável. Ou seja, fica uma responsabilidade imensa da... sobre a gente estar falando para as crianças. A gente sabe que tem uma influência muito grande, que essa relação emocional das crianças com os seus personagens é tão forte... Eles imitam. Imitam porque, na fantasia de cada um, você se acha aquele personagem naquele momento. E se essa personagem tiver uma coisa que não seja tão legal, você vai tirar uma consequência disso. A gente presta muita atenção aqui, em não estimular jamais o consumo desenfreado que infelizmente impera, principalmente em um país como o Brasil, um país pobre, cujo as crianças estão totalmente a mercê dos meios de comunicação, e existe uma maldade que é a publicidade infantil, enfim... até não vou entrar nessa seara, mas a personagem Luna, ela jamais vai estimular isso. O que ela precisa estimular são coisas legais, sem ser careta. Na quarta, quinta temporada, ela vai para outros países. Então ela vai descobrir a cultura local, ela vai ficar curiosa ali, vai chamar as crianças que estão olhando para ela ali para participar da brincadeira, para se relacionar... São pequenas e sutis mensagens que saem naturalmente nos roteiros, não é tudo pensado cientificamente, e de alguma forma aquilo chega para o público... e a gente sabe com quem tá lidando, são adultos e crianças assistindo juntos na maior parte das vezes. E os adultos, eles admiram as informações e o desenvolvimento que seu filho 'tá' tendo com aquele entretenimento. Ele fala 'poxa, esse entretenimento tá fazendo a diferença para o meu filho. Eu achei que entretenimento educativo fosse uma coisa chata, que meu filho preferisse uma coisa que só fosse brincadeira, mas olha só'. E eu falei, é isso mesmo senhor adulto, o senhor entendeu o problema que é a divisão entre lazer e trabalho, entre lazer e sacrifício. Isso é uma coisa que infelizmente as nossas influências religiosas trouxeram para a gente, que você tem que sofrer para merecer. E a Luna tá aqui pra dizer que não, que a obrigação pode ser o maior prazer. Quanto mais juntos eles estiverem, melhor. Então, isso é muito claro. A criança sai dali e fala 'pô, assiste, é super legal'. Não sei se você teve isso na sua vida, mas Ciência é uma coisa considerada difícil e não é de menina. Só por isso eu já fiquei bastante feliz.

P: Então, você já acabou respondendo um pouco da minha próxima pergunta que é sobre essa relação que a TV PinGuim tem de passar um conteúdo que também seja educativo e também dessa importância em entender que a criança está aprendendo enquanto ela está se divertindo. Isso é bem forte para vocês, não é?

K: Sem dúvida. Mas principalmente, se a história não for boa, não funciona. Tem um bom balanço aí. A história tem que ser boa, para a história ser boa tem que ter personagens fortes, e para a crianças gostar 'pra' valer mesmo, ela tem que estar levando alguma coisa 'pra' casa, alguma coisa pra ela. E ela tem o maior prazer e ela vê lá na série 'nossa, que legal, que legal

que é aprender’, que legal que é pegar uma informação aqui, outra informação ali e juntar as duas e falar ‘nossa’. E o mais legal ainda é depois você contar isso para os seus pais.

P: Que é o que a Luna faz, né? Aí, o Show da Luna ele tem um conselho pedagógico. Procede essa informação?

K: Sim, nós temos consultores específicos.

P: Qual é o papel deles? Como eles atuam?

K: A gente não pede para os pedagogos passarem um pente fino na narrativa, não é isso. Se pedagogicamente está correto, ou sobre determinada teoria, não é isso. Eu acho que isso aí é muito difícil de existir alguma pessoa que tenha realmente essa capacidade de olhar e falar assim ‘não, pera aí, pedagogicamente falando isso aqui não está correto’. Não tem. Mesmo porque o nosso trabalho é totalmente instintivo. Então, eu tenho filhos, a Célia tem filhos...já estão maiores, obviamente. A gente sempre... por ter esse tipo de trabalho, na nossa casa, tanto na dela quanto na minha, essa parte da relação com os filhos era um laboratório de experiências, né? ‘Cê’ olhava a criança... ninguém tem a fórmula da educação mas você sabe que você vai estimulando, vai dando atenção, e existem mil maneiras de você ver se a coisa ‘tá’ rolando mesmo. E o consultor, ele é específico, ele tem que ter um objetivo muito claro, não pode ser tão amplo assim. Então a gente tem nossos consultores científicos de várias áreas que a gente se reúne para estar selecionando os temas de determinadas áreas, biologia, química, física, aeronáutica, também tem bastante coisa sobre o espaço. E são cientistas, professores, professores de ensino superior, de ensino médio, e eles trazem para as nossas reuniões iniciais, curiosidades científicas que possam dar boas histórias. Então, os episódios são feitos de trás para frente. A gente fala ‘nossa, a gente podia falar disso’. Ontem mesmo ‘tava’ conversando aqui ‘pô, a gente podia falar sobre aurora boreal’, primeiro episódio da quarta temporada, ‘que coisa maluca a aurora boreal, vamos falar sobre isso. Aurora boreal é o vento solar que bate no planeta terra, nos polos...’. Pronto. Já é incrível isso, vamos lá. Aí qual é o objetivo desse... o trabalho desse consultor? É fazer um documento, de duas páginas, no máximo, sobre aquele conteúdo, porque a gente não vai dar uma aula muito profunda da aurora boreal, mesmo porque a gente não ia conseguir. Então a gente quer estimular a criança para a criança saber que, ‘puta meu’, lá no polos, tanto no sul como no norte, tem um fenômeno noturno que é incrível, e que é um show, né? Então, pronto. Esse já pegamos. O roteirista, ele vai pegar esse conteúdo bem restrito de duas páginas e vai fazer o roteiro, e não vai pesquisar. Ele não pode perder tempo com pesquisa. Existe um erro, muitas pessoas pensam que o roteirista é pesquisador. O roteirista é um criador que vai organizar a narrativa. E quanto mais claro for o conteúdo que ele tiver que fazer, melhor para ele, porque ele tem que entender o conteúdo para depois escrever uma história.

P: Entendi. A gente tem, dentro da comunicação, um conceito que se chama competência midiática. Não sei se você tem conhecimento sobre isso, mas por exemplo, uma criança de até cinco anos tem determinadas competências midiáticas... E quanto eu ‘tava’ analisando, eu associei com algumas dessas teorias que a gente estuda e aí queria saber de você se realmente existe uma relação. Vocês fazem um conteúdo para um público pré-escolar, no fim da primeira infância... E aí a gente tem que *O Show da Luna!* tem um menor número de personagens, não tem muitas personagens, também tem a questão da musicalidade, tem sempre muitas músicas, o uso de cores primárias, cores bem fortes... Isso tem a ver com o público para o qual ele se destina?

K: Então, provavelmente sim. Mas vou te dizer que não é uma coisa tão científica assim. As músicas, certamente a gente pôs de propósito, porque a gente sabe que funciona. E a gente chamou o André Abujamra, que a gente conhece o trabalho dele, e tem uma infinidade de ... ele é um... ele consegue fazer uma infinidade de músicas, umas diferentes das outras, que tem a característica dele, mas ele topou fazer uma música por episódio. Quantas séries você conhece, acho que nenhuma, que tem uma música diferente por episódio? Não existe isso. Ele topou, e a gente também topou... ‘Pra’ você imaginar, isso dificulta muito a nossa exportação, que a gente passa em outros países, e a música é muito difícil de dublar. Mas, enfim, a música ela é um excelente suporte para você passar informação. Porque se você observar esses episódios que você assistiu, ‘cê’ vai ver ele inteiro... posso te mandar o roteiro, se você quiser, você me manda por email os episódios que você tá vendo e eu te mando o roteiro, e você vai ver que a música complementa... e é assim que funciona, tem o conteúdo, ele passa na... tem lá aqueles quatro períodos básicos que é a Luna questionando, experimentando, imaginando, e fazendo o show. Quando ela entra no “faz de conta” porque ela não conseguiu fazer uma experiência que comprovasse alguma coisa pra ela, ela vai lá, e no “faz de conta” ela tem uma relação maluca com o objeto de estudo dela, a aí tem a música que complementa. O roteirista normalmente põe o resto, que ele não conseguiu colocar na história, na música. E funciona super bem, porque a música vai ser cantada de novo, como um resumo do episódio.

P: Funciona mesmo, porque enquanto eu estava analisando eu decorei todas as musiquinhas. Voltando nessa questão de existir uma reflexão a respeito da informação que vocês estão passando, de também ser educativo, falando especificamente do gênero, você falou que existe essa preocupação... existiu, né, na criação da personagem, da Luna ser uma menina, que gosta de Ciências, e isso já foge do estereótipo que a gente tem aí na animação. Mas além da Luna, nos outros personagens, nos próprios roteiros, existe essa preocupação também, em relação ao gênero?

K: Sim, sempre... Bom, você pode ver que quem cozinha é o pai, quem guia é a mãe... A mãe é muito mais... digamos assim, ela é muito mais comportada, entre aspas, e focada, como se fosse muito mais cientista que o pai... Eu acho que são coisas espontâneas que surgiram aqui e que a gente acabou gostando e que, de alguma forma, chama a atenção dos lares mais tradicionais, mais machistas e tudo mais, ‘né’? Eu acho que o nosso papel é abrir... ninguém quer ensinar nada, ninguém precisa ser assim, mas é só para mostrar para as crianças que existem outras formas de viver, outras construções familiares e tal. Acho que o mais importante é a gente saber que tudo é possível, né?

P: O mais importante dessa entrevista, assim, o que me levou a querer falar com os criadores, é justamente entender isso. Se esse é um processo... se essas animações que eu considero que tem uma iniciativa não sexista, que caminham para uma narrativa mais diferente em relação à concepção de gênero, se isso acontece de forma natural, como você tá dizendo, se é espontâneo, se no momento da criação isso surge, é instintivo, ou se é mais algo que não, ‘olha, vamos sentar aqui, vamos pensar em um conteúdo que não tenha isso e tal’. Para mim, você está mostrando que é muito mais uma necessidade da equipe, intrínseca na equipe de produção da série. Mas você sente que isso também é uma demanda social e talvez até comercial?

K: Então, isso que eu tô dizendo, acabou ficando, né? Mas é totalmente espontâneo. A gente nunca faz o movimento contrário, que é assim, ‘putz, vamos ver qual vai ser a próxima tendência do mundo, vamos fazer um negócio que já vai...’. Não tem como. Primeiro que seria muita prepotência da nossa parte, eu acho que depois tudo vai surgindo, e vai tendo coerência. Que nem eu disse para você, a maior preocupação nossa é não passar uma mensagem errada, é

não estimular coisa ruim, o resto a gente faz. Tentar ter uma vida mais saudável possível. Que as crianças consigam, com o que a gente faz aqui... que aquilo faça a diferença na vida delas, num bom sentido. E aí isso tudo acaba surgindo... é que nem eu falei para você, a Luna não foi 2010? Aí logo depois começa, Barbie cientista, Mônica empoderadora feminina, mas aí realmente é isso que você falou, esses fizeram assim, ‘opa, olha, o mundo tá indo pra lá, vamos embarcar nessa’. Mas não é isso.

P: Vocês conseguem perceber no público um reflexo a partir dessa concepção não sexista? Vocês recebem críticas ou elogios?

K: Tem. É raro. O que aconteceu é que o Brasil tá passando por esse período maluco, pré-eleitoral teve muita violência nas redes sociais, violência verbal, e alguns poucos que se manifestaram, de uma forma bastante veemente, contra, foi assustador. O cara: ‘o que que você tá fazendo, estimulado a pedofilia?’, porque a Luna falou com o carteiro. Na primeira temporada ela tem uma relação com o carteiro que é astrônomo, o padeiro é meio químico, e o cara viu coisa onde não tinha. Então ele vai “ah”... A Luna já foi chamada de comunista, de “promotora do homossexualismo”... enfim, bobagens. Provavelmente são pessoas que se sentiram ameaçadas na sua concepção de família e tudo mais. Mas na maioria das vezes é o contrário. É muito legal que a gente recebe sempre muitos e-mails de pais encantados com a afetividade que ela passa para os filhos deles. E como a gente conseguiu transformar um assunto tão tabu, que ficasse corriqueiro na família. Então a gente recebe direto, e é muito legal isso. É um grande resultado para nós percebermos que o assunto Ciência, ou melhor, o método científico, porque a gente tá falando de método aqui, o método científico foi de alguma forma absorvido por essas crianças dessa faixa etária. Quando elas forem mais velhas, elas vão se lembrar, ‘pô, a gente observa, questiona...’, tem toda uma organização para poder usar esse conteúdo que tá na nuvem, à disposição de todos nós. Eles já nasceram com aquilo... ‘ah, já sabia disso’, mas como é que usa o conteúdo da nuvem, né? Precisa de método. E aí o método ele já tem aí na Luna.

P: E essa questão, a respeito da preocupação com a representação, que é mais instintiva, como você disse, ela tá presente também na composição da equipe? Por que, por exemplo, as duas temporadas que eu assisti, são só roteiristas mulheres, todos os episódios são roteirizados por mulheres. Existe essa preocupação também na produção?

K: Olha, isso foi sem querer. A gente tem roteiristas homens e mulheres, os homens não participaram. Não teve nenhuma... não foi por essa... não teve essa intenção. Circunstancial.

P: Vocês têm alguma noção, ou percebem que o público da Luna é feminino e masculino, ou é mais de meninas, ou mais de meninos? Como que é?

K: Olha, a gente percebe que é muito equilibrado. Principalmente porque a... o mais maluco é que a faixa etária vaza lá pra baixo. Então tem muita criança pequenininha que assiste a Luna porque, o desenho, que nem você falou, ele acaba encantando por ser muito musical, por ser simples, por ter cores primárias, enfim, a gente pode fazer mil teorias, mas o fato é que, se você vai no teatro, a gente faz o espetáculo teatral, tem criança pequena pra caramba lá... e nem imagina o assunto que esteja sendo tratado, mas que de alguma forma, tá entendendo ali uma certa... um objetivo que ela tá indo atrás e ela consegue, vamos celebrar, show. E acho que é isso, é equilibrado.

P: E aí, Kiko, a última pergunta. Queria que você, como uma pessoa que está na animação já há bastante tempo, eu fui público de outras animações que vocês produziram, como o *De Onde Vem?*...

K: Ele era um pré-Luna, porque também era uma menina...

P: Sim, fazia perguntas também né? Aprendi muito com ela, assistia na TV Cultura...E eu queria te perguntar, assim, em um panorama geral, você vê que existe essa preocupação na animação brasileira, hoje, a respeito do gênero? Porque a gente vê tantas produções da Disney aí, mudando as princesas, colocando personagens mais emponderadas, mas isso também tá sendo uma preocupação, de forma geral, na animação nacional?

K: Putz, eu não sei se existe essa preocupação. Na verdade, existem várias... existem estúdios que querem fazer sucesso, não importa como. Vai lá, põe... não tem uma preocupação. A gente aqui tem uma preocupação muito clara, até com o licenciamento de produtos, a gente não topa licenciar coisas que a gente acha que não tem sentido e que são prejudiciais à criança, por exemplo, a gente não licencia alimento industrializado, ultraprocessados, que a gente chama, que é miojo, salsicha, *nuggets*, e tal. A gente não estimula a criança a ir comer no McDonalds, ou coisa parecida. Então, tem um princípio aqui, a gente cuida muito da marca, não só porque tem que cuidar mesmo, por uma questão comercial, mas por princípios mesmo. A gente não pode... é um público muito frágil. No dia em que eu fizer isso, eu não vou dormir bem.

P: E uma coisa que eu lembrei agora, que eu nem tinha colocado no roteiro de perguntas, mas sobre a presença de personagens negros. Porque nessas duas temporadas a gente tem um personagem negro, que é o Igor, que é um amiguinho da Luna. Tem algum outro? Porque eu não assisti as outras temporadas porque eu estava analisando as duas primeiras.

K: Eu acho que... Laryssa, a gente tem que se preocupar automaticamente, o racismo da... ele é muito presente na nossa... esse racismo brasileiro é um perigo, porque ele é escondido, mas ele existe. A gente tem que se policiar. Então, volta e meia... quando você fala um só, putz, eu fico até assim, ‘caramba, porque que tem só um?’. Infelizmente foi só um. Mas na viagem que ela [Luna] faz pelo mundo aparecem outros, inclusive não só negros, aparecem orientais, aparece de tudo, porque é uma viagem pelo mundo. Mas sim, a gente tem que se preocupar, tem que se policiar e tem que colocar lá, a gente mesmo. O especial de natal, que tá passando agora no Discovery Kids [...] ele tem o Miguel, que é um menino de cadeira de rodas que... ele entrou acho que da forma mais legal possível. Ele entrou ali discretamente, não entrou assim ‘este é o cadeirante, estamos colocando...’, não é nada disso. Ele entrou ali no meio, tal... E aí quando eles vão fazer um “faz de conta” para saber da onde vem o Papai Noel ou onde está o Papai Noel, eles fazem um “faz de conta” que eles vão de trenó até o Polo Norte, e ele é que guia o trenó, porque na imaginação a cadeira de rodas dele com tudo atrás virou... A gente tem que fazer assim, a coisa tem que ser natural, porque se ela é forçada, não cola e é horrível. Tem que entender a excepcionalidade como naturalidade. Em tudo, em todos.

P: Acho que eram essas as minhas perguntas, não sei se você tem algo a mais que você queira colocar em relação ao gênero dentro da série...

K: Acho que... eu volto a dizer, a discussão de gênero ela tem que estar presente, tem que vir de forma espontânea e natural. Falamos aqui do deficiente físico... Então, se você traz de uma forma muito explícita, ele funciona tão mal quanto eu querer explicar alguma coisa no meio da

história. Sabe? Quando o conteúdo tá muito explícito. Não funciona. Se torna uma forção de barra.

P: Kiko, essas eram as minhas questões... quero agradecer muito o seu tempo e a sua disponibilidade em falar comigo.

K: Espero que você tenha sucesso aí no seu trabalho.

APÊNDICE C - DECUPAGEM DE ENTREVISTA COM ANDRÉS LIEBAN

Nome: Andrés Lieban

Contato: andres@2dlab.com; (21) 99458-2905

Função: Criador e Diretor de *Meu AmigãoZão*

Entrevista Individual em profundidade, do tipo qualitativo, exploratório, com questões semi-estruturadas e de perfil semi-aberto, realizada por Skype e telefone no dia 27 de dezembro de 2018.

Obs.: a entrevista está gravada em três arquivos pois o computador da pesquisadora travou durante a primeira ligação no Skype, tendo que ser realizada uma segunda chamada por celular.

Arquivo 1: (Ligação via Skype) 6 minutos e 15 segundos

Pesquisadora: Então primeiro eu queria começar te explicando um pouco sobre a minha pesquisa, pode ser?

Andrés Lieban: Claro!

P: Eu tinha comentado com você lá no Anima Fórum que eu comecei a desenvolver essa pesquisa em março do ano passado. Eu não sou da animação, eu sou formada em jornalismo, mas eu resolvi mudar um pouco o meu ambiente de pesquisa e caí na animação nacional. E aí, dentro da animação nacional, eu queria estudar desenhos animados infantis e também a temática de gênero. Então, eu acabei escolhendo *O Meu AmigãoZão*, *O Show da Luna*, e o *Irmão do Jorel* como meus objetos de pesquisa. E aí, dentro de cada um deles eu escolhi quatro episódios e analisei a construção dos personagens masculinos e femininos. Do *Meu AmigãoZão* eu escolhi “A Princesa Perfeita”, “Conto de Fadas”, “Dia do Amigo” e “Fora da Estação”. Eu assisti 52 episódios, eu até tenho que confirmar com você se esses 52 são a primeira temporada em si ou se eles são 2 temporadas de 26, que eu não consegui achar isso muito claro...

A: Não, 52 que você viu devem ser os da primeira temporada. São os que estão no Youtube, tanto é que os quatro que você citou estão na primeira temporada.

P: Então tá tudo certo. E aí, eu assisti esses 52 e a partir disso eu selecionei aqueles que, para mim, suscitavam alguma coisa em relação ao gênero para poder analisar...

A: Engraçado que... é engraçado porque, só fazendo uma citação aqui, dos quatro episódios que você citou, três deles... Porque a gente sempre escolhia uma das crianças para ser a protagonista, né? Dos quatro só um não foi a Lili a protagonista. O “Dia do Amigo” é o Matt.

P: Isso.

A: O resto a Lili é a protagonista.

P: Sim, e foi até uma coisa que eu observei na análise mesmo, que eu escrevi no texto. Que ‘pra’ mim, a maioria das questões que aparecem relacionadas a gênero são suscitadas por ela.

A: Sim.

P: Talvez por ela ser uma personagem mais questionadora... todos são, né? Mas ‘pra’ mim, como você disse, os episódios que eu peguei são os episódios que têm uma relação direta com

o gênero, “A Princesa Perfeita”, “Conto de Fadas”, todos têm uma coisa... acho que o que é menos direto é “O Dia do Amigo”, que eu escolhi mais... avaliei mais as cores, as escolhas dos brinquedos que seriam para o pai ou para a mãe...

A: É... A gente tem uma questão particular... Esses episódios são uma co-produção com o Canadá, então a gente tinha algumas limitações culturais as vezes. Esse episódio, no inglês ele é “*Valentine’s Day*”. Então ele não é exatamente um dia do amigo, mas também não é exatamente um dia dos namorados, é alguma coisa como o dia do amor. Eles tem... isso lá é ligeiramente diferente. Então eles fazem cartões para pessoas que eles amam. As crianças fazem para os pais, para os tios, para os amigos, e para os namorados... os jovens fazem para os namorados porque é o dia do amor. Então têm coraçõezinhos, têm cupidos... Eu não sei se... A gente não tinha algo muito próximo e acabou fazendo o dia do amigo e tentou mudar um dos contextos dos diálogos para que ele não soasse esquisito, mas ainda sim ele deve ter ficado algumas sobras de... dessa, né... de uma coisa de fazer o cartão para o amigo, mas ele tá fazendo ‘pro’ pai, ‘pra’ mãe ‘pra’ irmã...Então existem umas questões estranhas aí.

P: Eu acho que não ficou estranho não. Passa pelo dia do amigo mesmo. Mas aí as questões da escolha dele foram mais, assim, pelos brinquedos que eles querem dar, um verotrol... não é um velotrol, um...

A: Velocípede...

P: É, algo assim. Eles querem dar pra mãe. Enfim, foi por essas questões curiosas. Foram pequenos detalhes mesmo para fazer a seleção dos episódios.

A: Sim, legal.

P: Aí, para poder começar, eu queria que você falasse pra mim uma trajetória do *Meu AmigãoZão*, desde lá, né, de 2010, com o curta que deu início à série, até o momento que vocês estão hoje. Como que essa série surgiu, como ela aconteceu.

A: Tá. Na verdade... [ligação travada]

P: Andrés, acho que travou aqui. Vou desligar e te ligar de novo, tudo bem?

A: Olha só, Laryssa. Faz o seguinte, deixa eu te ligar pelo celular que pra mim não vai fazer muita diferença e aí você me manda o número pelo *messenger*.

P: Ah, então tá bom. Já mando.

Arquivo 2: (Ligação via Skype) 2 minutos e 52 segundos

P: Vamos tentar de novo, mas se não der eu te mando as perguntas por e-mail e você me responde quando você puder.

A: Tá ok. Ou se você quiser, a gente pode marcar um outro horário também, tipo, quando você tiver com o celular...

P: Sim, é que ‘tá’ bem ruim de sinal por aqui. Mas vamos tentar de novo.

A: Beleza.

P: Então, eu tinha te perguntado sobre essa trajetória do *Meu AmigãoZão*.

A: Então, vou te falando de novo. A gente começou... esse projeto começou a mais tempo ainda. Ele foi fruto de um edital da TVE, antes de ser TV Brasil era TVE, junto com o Ministério da Cultura através da Secretaria do Audiovisual, que lançou três editais específicos para a animação. Na verdade foi um lançamento histórico, a gente nunca tinha tido editais específicos para a animação. Um era de roteiro para longa, o outro era de curtas-metragens e esse era de micro curtas de um minuto para serem exibidos em televisão, e eles tinham um estímulo temático que era meu melhor amigo. Então a gente tinha que pensar em um tema que trouxesse essa questão do amigo e tinha que ter um minuto. Então a gente... eu, na verdade, bolei essa ideia com base em algumas lembranças de infância... [ligação travada] mas que o elefante também visse no menino um amigão dele, para quebrar um pouco o estereótipo de que o maior ensina o menor, assim. Na verdade a ideia é de que um fortalecia o outro, né? E esse curta, eu recebi o dinheiro para produzir, e ficou pronto em 2006. E aí a gente lançou esse curta no mercado de festivais... como era um curta pequenininho ele ganhou alguma coisa de prêmio e foi exibido em alguns lugares...

P: Travou de novo... Andrés, travou de novo a ligação, acho que não vai dar.

Arquivo 3: (Ligação por celular) 1 hora, 9 minutos e 34 segundos

A: E aí, tudo bem?

P: Oi, Andrés. Tudo bem. Desculpa aí, de novo.

A: Não, tudo bem. Tranquilo. Só precisei me adequar um pouquinho aqui.

P: Então tá bom. É...

A: Só um minutinho... Olha só... Então, voltando lá. A gente 'tava' falando do início lá, do curta. E... 'cê' tá podendo gravar já?

P: Tô gravando, pode falar.

A: Então, esse curta ganhou recursos daquele edital... Aquela parte 'tu' pegou? Dos editais?

P: Peguei sim.

A: Tá. E a gente começou a produzir, e o curta ficou pronto em 2006. Nessa época o estúdio 'tava' procurando... começando a procurar parceiros para outros projetos que poderiam virar séries de TV. A gente 'tava' aproveitando uma carona de projetos de exportação e capacitação com as assistências internacionais que vinham de entidades associadas como a... o que era a ABPITV e hoje é a BRAVI, através de um programa de exportação que chama... que é o *Brazilian TV Producers*, que é da Apex. E aí, com isso a gente começou a frequentar as feiras internacionais representando outros projetos que poderiam virar séries de TV. O curta, ele era mostrado como portfólio, como material... não era um projeto que a gente tinha desenvolvido para ser série. Mas de todo o material que a gente apresentava, o curta era o que chamou mais atenção. Então acabou que a gente levou 'pra' casa depois de um ano o dever de produzir, desenvolver aquilo como um projeto de série. E aí, a gente teve várias produtoras canadenses interessadas em coproduzir, escolhemos uma, e depois de um ano, um ano e pouco, menos até, a gente conseguiu fazer a venda para um canal de TV no Canadá. Essa parte da venda para o canal foi a coisa mais difícil na verdade. É a parte mais complexa. Porque você achar um

coprodutor é relativamente simples, mas ele conseguir fazer a venda é que é o pulo do gato, porque as vezes o canal compra uma série por ano, sabe? Então, é um canal grande, foi bem legal. Do nosso lado aqui do Brasil a gente pegou recursos do BNDES, do ProCult. Depois também pegou recursos do Fundo Setorial, que começou um pouco depois disso. Mas a gente conseguiu pegar como que ‘pra’ se reembolsar, os recursos do Fundo Setorial. E tínhamos a TV Brasil como a emissora de TV aberta e a Discovery Kids como de canal fechado. Então, com isso a gente fechou o modelo de negócio e começamos a produzir a série em 2009, e estreou em 2010 aqui na América Latina.

P: Então tá. Aí eu queria saber se a 2Dlab, ou a própria equipe de produção do *Meu AmigãoZão*, tanto aqui no Brasil quanto no Canadá, né, o que vocês têm assim, de reflexão da animação enquanto um objeto de formação da criança? Existe essa preocupação?

A: Certo. Sim, total. Por parte do canal canadense, do canal brasileiro também, mas o canadense foi bem mais ativo na verdade. A própria Discovery Kids também. Sempre a preocupação de que o programa seja fortalecedor, ou seja, a gente tá trabalhando com valores e esses valores dessa maneira vão estar como que plantando uma sementinha na formação dessa criança. Então... A gente tem os nossos heróis de infância, por acaso, com algumas raríssimas exceções, a gente tem o nosso imaginário povoado dos heróis não brasileiros e eu acho que essa é uma realidade que a gente já tá conseguindo mudar. Acho que as crianças e alguns adolescentes, ou quase adolescentes, já tem no imaginário deles um repertório de heróis nacionais e com isso acho que a gente começa a fortalecer a auto estima ‘pra’.... tanto ‘pra’ o próprio conteúdo audiovisual que é feito no Brasil que é super, né... nossa geração é muito preconceituosa ainda, talvez isso se reverta, mas também no sentido de promover, né, ter marcas nacionais e ter valores que estão ligados à nossa cultura. Por exemplo, só ‘pra’ te dar um exemplo, no caso de uma coprodução internacional, imagina como é que foi complicado a gente fazer um especial de natal, onde o natal do Canadá é neve e aqui é calor, é verão. A gente não queria que fosse... que as crianças vissem que os personagens infantis da série, eles têm uma residência em um lugar que não é o que elas vivem também. A gente queria que elas se identificassem, tanto é que a gente tem a preocupação multirracial ali, inclusive, né, entre os protagonistas... multigênero, multirracial, e isso envolve a questão sempre de ter um discurso da diversidade, do respeito às diferenças. Então como é que a gente vai dizer, depois disso tudo, que elas não eram brasileiras, que elas não moravam no Brasil? Então é uma condição, não só do especial de natal, mas de várias outras propostas que envolviam questões culturais, como por exemplo, “as crianças estavam jogando beisebol no quintal quando...”, isso não, beisebol no Brasil não é popular. As crianças podem estar cansadas de ver beisebol na TV e saber exatamente o que é. Mas elas quando veem sabem que aquela criança não mora no Brasil. Quando elas veem um filme de natal com neve, elas podem adorar o filme, podem entender que o filme se passa em outro lugar, mas elas não vão ver “ah, esse é o meu natal”. Então, têm vários momentos em que a gente fez intervenções nos roteiros que vieram de lá, de uma equipe de roteiristas canadenses, mas também houve interesse do canal de não fazer o inverso, de não ser uma série brasileira. Então a gente tentava deixar sempre um lugar neutro quando as coisas ficavam culturalmente divergentes. Então, por exemplo, no episódio de natal a gente só vê o que acontece no mundo real dentro de casa. De repente eles partem em uma viagem até a terra do Papai Noel no Polo Norte, onde tem neve. Você não sabe se no mundo real neva ou não, a gente não vê a rua no mundo real. E eles estão usando a roupinha deles de manga curta, etc. Então poderia ser muito bem o Brasil, mas poderia ser lá também. E a gente vai buscando essas soluções. Além disso, tem uma série de preocupações que a gente chama de *standard adversiting* que envolvem a segurança da criança. Então, por exemplo, você não pode fazer uma criança de quatro, cinco anos, que é o nosso público alvo, cabeçando uma bola de futebol porque se a criança imitar

ela pode machucar o pescoço. Os canais em geral têm essas preocupações que são... que possam estimular o comportamento de... que a criança possa imitar, um comportamento imitável, ou que ela possa se comparar, por exemplo, “pô, as crianças da série vão sozinhas na pracinha, elas não precisam dos pais levando”. Então a gente sempre tinha uma cena que tinha um adulto com ela, nem que fosse uma ceninha no início só ‘pra’ dizer “vão lá brincar que eu vou ficar aqui observando”. Então existe uma preocupação de a criança... porque... as vezes não é nem uma questão de valores, é mais no sentido de eles não receberem reclamações dos pais, ou terem uma... ainda mais hoje em dia, com as redes sociais, a resposta do público ela é muito mais exposta, né? Se uma pessoa tá descontente ela acaba divulgando aquele descontentamento e contamina outras opiniões e quando você vê você tem que fazer um controle da opinião dos seus clientes, né? Os fãs que assistem o canal. Então, eles estão muito preocupados com esse retorno e muitas vezes a preocupação vem com a segurança, né? A criança não pode entrar em uma piscina que tenha água acima da altura do calcanhar porque ela se afoga, e ainda assim tem que ter um adulto observando, esse tipo de coisa. E assim, a gente não tem muitos problemas criativos com isso porque, na verdade, são questões que você consegue contornar sem atrapalhar a história. Então você vai lá, corrige e segue. As vezes parece que é uma coisa exagerada, que é um abuso dessa preocupação, um exagero dessa preocupação. Mas a verdade é que nenhuma delas afeta a história, né, a dramaturgia. Então você pode fazer a história ficar bem boa mesmo que tenha essas preocupações excessivas, né. Agora, assim, o canal também tinha algumas demandas de... no início, eles viverem, entre outras coisas, e acho que isso é interessante ‘pra’ você’... a celebração da diversidade era uma demanda explícita do canal, que a gente se preocupasse com isso em todas as histórias. E personagens femininas com papéis fortes, papéis marcantes, que não sejam submetidas a papéis figurantes ou irrelevantes. Inclusive a nossa personagem, que é a Lili, ela é uma personagem que é bastante controversa entre os fãs, né? Acho que comentei isso com você quando a gente conversou rapidamente. Ela é a que mais gera conversa entre os fãs nas redes sociais. Tem muita gente que critica que ela é muito metida, que ela é muito, é... sei lá... que quer que as brincadeiras saiam... que é mandona, que ela quer que as coisas saiam como ela quer. E realmente ela foi feita dessa forma, a ideia é que ela tivesse uma personalidade que não passasse despercebida, mas ao mesmo tempo a gente botou a Nessa, que seria a melhor amiga dela, que é o oposto, que é uma personagem muito frágil até, mas que faz... as duas se complementam. A Nessa, ela faz com que a Lili veja o outro, uma coisa que as vezes ela não vê. Ela tá pensando nela nela nela nela, e com isso ela passa... cada uma das três crianças tem uma dificuldade social. A gente usou a dificuldade de socializar como pretexto para elas terem amigõeszões. O amigãozão é uma parcela dela que se manifesta fisicamente para ajudar ela a lidar com as questões de socialização. Então, a Nessa ela tem... é uma personagem que faz ela [Lili] perceber “olha, você falou isso para o seu amigo, você não acha que ele vai ficar chateado?”. Então tem o olhar para o outro. E ao mesmo tempo, como eu falei que é um caminho de duas vias, a Lili também tem coisas para ensinar para a Nessa, que... como ela é vulnerável, as vezes ela ouve uma coisa que a incomoda mas ela não toma uma atitude ‘pra’ falar, e ela se cala, fica triste e não bota pra fora. E em inglês existe uma expressão para você, digamos assim, se impor, que é *stand up for yourself*. Então, a Nessa tem dificuldade para *stand up for herself*. E a Lili tem muito a ensinar sobre isso porque ela, de certa forma, quando ela se impõe e diz “eu que vou comandar essa brincadeira”, mesmo que ela tire vantagem disso, de certa forma ela tá recuperando o papel dela enquanto mulher dentro daquele grupo. Ela é uma de três, né? E isso acaba dando uma certa força. Infelizmente quando eu vejo essas discussões nas redes sociais pouca gente sai em defesa. Têm alguns que saem. “Não, mas olha só, ela também é vaidosa, ela também faz isso, faz aquilo...”, mas ela... dificilmente ela consegue ter emparelhado esse número de ataques e defesas. Geralmente são mais ataques, o que para a gente é legal porque estimula manifestação, estimula conversa sobre a série, etc., mas também denota que a sociedade tem uma visão de que... primeiro que ela segue uma coisa

muito certinha, “se ela ‘tá’ querendo mandar no jogo ela ‘tá’ sendo egoísta”. Mas eu também não sei o quanto não vem por conta de ser uma menina. Será que se eu fizesse isso com um menino eles teriam o mesmo entendimento de que isso é egoísmo?

P: É, essa mesma resposta, né? É, então, você já adiantou muita coisa do que eu ia perguntar mais ‘pra’ frente. Eu vou seguir aqui, mas aí vou adaptando as perguntas. Eu queria te perguntar também... você falou bastante dessa questão da segurança, dos valores, que são referentes à faixa etária específica que vocês trabalham, mais em fase pré-escolar, dos quatro, cinco anos. Na comunicação a gente tem o conceito de competência midiática. Não sei se você já teve contato com ele.

A: Não.

P: Mas a gente pensa mais ou menos assim: crianças de tal faixa etária até tal faixa etária conseguem perceber tais coisas no conteúdo.

A: Sim.

P: Por exemplo, os mais novos percebem um apelo maior para as cores ou para as músicas, colocando bem hipoteticamente aqui. E aí eu queria saber se vocês têm essa preocupação também, de adaptar esse conteúdo de acordo com as capacidades desse público específico de vocês.

A: Eu não conhecia formalmente esse termo. Mas a gente tem um respaldo pedagógico do ponto de vista das faixas etárias e os avanços cognitivos que elas tem, o que que a criança... por exemplo, essa escolha de trabalhar com dificuldades de socialização, a gente percebeu porque é uma época em que as crianças começam a frequentar novos grupos sociais e elas podem manifestar dificuldades bastante significativas para se... porque elas ‘tão’ saindo de um ambiente que, talvez, elas eram únicas, onde as atenções eram todas voltadas para ela, ela consegue controlar aquele ambiente, chamar a atenção como ela quer. De repente tem que dividir o espaço, dividir brinquedo, respeitar regras coletivas, e a gente achou que era bastante pertinente para esse público lidar com isso. Mas em termos de forma, que é o que você tá falando, também houve uma preocupação. Se você observar na nossa série, têm algumas questões estéticas. Cor é uma delas. A gente trabalha com cores muito pastéis, muito suaves, bastante branco, inclusive, no sentido de não ser muito agressivo para o nosso público alvo. O design dos objetos, a gente evitava muito quinas, pontas, que também é uma realidade da criança não ser exposta a esse tipo de materiais. As quinas de mesas são até protegidas por aqueles suportes de borracha que você coloca nos objetos para elas não se machucarem. Então a gente achou que seria um ambiente seguro para elas, que no nosso universo não existisse muitas quinas e pontas. Os objetos todos são como brinquedos de criança, arredondados, meio de plástico, então nosso universo foi feito disso. Uma outra característica do design também é que como nossa série ela trabalha com contraste, pequeno e grande, pequeno e grande, o tempo todo, a gente usou isso no design, então a gente tem objetos na cenas que são...as cadeiras têm o assento baixinho e o encosto bem alto. Os adultos têm as pernas pequenas e do quadril pra cima eles são bem compridos. As portas têm uma parte baixinha e uma parte alta. As maçanetas ficam bem próximas do chão na verdade. Ou seja, todas as proporções... os carros, a janela é bem comprida, mas a parte abaixo da janela é bem curtinha. Sempre tem o contraste de pequeno e grande, pequeno e grande, em todos os aspectos que rodeiam o que seriam os seus personagens. É a criança tem um ponto de vista que é diferente do adulto, né? Quando a criança olha pela janela ela vê o céu. O adulto vê pessoas, vê carros, lá embaixo, simplesmente por estar

em uma outra relação de posição em relação aos objetos. Então, por exemplo, a gente vê o que tem em cima da mesa, a criança vê se tem chiclete grudado embaixo. Tem um ponto de vista que, parece uma besteira, mas no dia a dia, parece outro mundo, né? Elas enxergam os adultos como seres muito maiores do que a gente acha que eles são. ‘Pra’ elas eles são muito maiores. E várias outras coisas. Então a gente enxerga o mundo de um ponto de vista baixo. Então tem aquela receita que diz que para falar com uma criança você tem que se ajoelhar e falar na altura dos olhos para ela não se sentir oprimida, sei lá, a gente tentava fazer isso com as câmeras, tentava deixar na altura dos olhos da criança, e sempre, na medida do possível, colocar sob esse ponto de vista o ambiente.

P: Entendi. Nossa, tem muita coisa mesmo. Eu não tinha percebido, mas você falando, eu vou lembrando e faz todo o sentido mesmo.

A: É. A ideia é que seja imersivo. Que você deixe a criança, que é o espectador alvo, muito à vontade, e que ela, de alguma maneira, reconheça aquele ambiente e diga “olha, isso aqui parece com o meu mundo”, e que se sinta acolhida por esse mundo e que veja “ah, esse lugar é legal, é um lugar que não representa uma ameaça ‘pra’ mim e eu posso assistir esse programa”. Então, eu acho que de certa maneira essa preocupação com... existe um conceito que a gente trabalha em todos os conteúdos infantis que a gente faz que se chama *confiança básica*, então ele tem vários aspectos dessa confiança que se baseiam basicamente na criança se sentir confortável, ela não se sentir ameaçada por aquele programa.

P: Entendi. A minha próxima pergunta é sobre a questão da preocupação com a representação de gênero, que você já falou que existe, né? E aí você falou sobre a construção da Lili, da Nessa, de uma ser complementar à outra, então já respondeu um pouco disso.

A: É, e ela... ao mesmo tempo, mesmo que existam alguns estereótipos, apesar de que alguns estereótipos a gente reforça, né? A Nessa é rosa, ela é toda feminina e etc., mas existe um discurso ali de questionamento, né, sobre isso, sobre esse papel submisso, esse papel... o fato de ela ser essa personagem mais vulnerável, e que talvez seja um estereótipo machista. Ao mesmo tempo tem a Lili, que não segue esse estereótipo, ela gosta de ser a líder desse grupo, e ela se impõe em vários momentos, e ela também questiona a posição da Nessa nessa questão. “Você tem que brigar pelos seus direitos”, tem um pouco desse discurso.

P: E com relação aos meninos? Como é a construção deles em termos de gênero? Porque a gente vê isso muito forte na Lili, mas e o Matt e o Yuri? O que dá pra comentar deles?

A: Então, a gente procura também não reforçar alguns estereótipos muito embora eles se reforcem as vezes em coisas bem bobas, né? Por exemplo, a gente vê muito mais o Matt querendo praticar esportes e brincar com carrinhos. Mas ao mesmo tempo tem essa coisa de ter esse amigãozão que pode ser uma pelúcia que eles abraçam, que eles têm sentimentos mais afetivos que as vezes são inibidos pelo machismo. E eu acho que isso pode quebrar um pouco. A gente tem episódios na segunda temporada, talvez mais do que na primeira, e até recomendaria se você consegue ver. Tem um que chama, se não me engano é... não sei se é isso não... é, vou ter que ver depois qual é o título do episódio, posso te mandar o link, mas é um que tem cenas que, por exemplo, o Yuri tentando, com o super herói dele, brincar com o chá de bonecas que a Lili tá fazendo.

P: Eu acho que tem uma cena dele nesse do “Meu Mundo com Golias”, que você me mandou.

A: Isso, isso. Aquele que eu te falei do azul e rosa, que eu falei pra você ver, que é bem o alvo do que você tá discutindo aí, né, na tua tese... a gente tentou ali, reverter... porque a gente fala o Golias é azul e a Nessa é rosa, mas em algum momento ali a gente fala “e se não fosse?”. “Ah, não seria um problema”. Até foi engraçado que um dos comentários que esse vídeo recebeu, e eu tive que deletar, é uma criança escrevendo assim “‘pra’ mim esse Golias aí é um viadão”. Engraçado, né, a gente vê como isso tá forte e ainda precisa ser... então assim, é desmistificar um pouco. “Por que que eu não posso brincar de panelinha? Eu gosto de comida. Então eu posso brincar que eu estou fazendo comida. Eu não posso? Por que que não?”. Então esse episódio foi principalmente sobre isso. Tem um episódio que a gente fez também, acho que é “Laranja e Roxo”, que não foi usado. Na vez que você falou... a gente pegou um pedacinho desse outro e colocou no azul e rosa. O outro que é “Laranja e Roxo” é uma coisa parecida. As crianças querem um determinado brinquedo, mas eles só vão conseguir pegar se for de uma determinada cor. E aí eles só conseguem ver a cor oposta. “Pô, eu queria esse brinquedo, mas queria da minha cor e só tem da sua”. “Ah, eu queria o seu brinquedo, mas só tem da sua cor”, enfim... eles não conseguem conciliar de achar o brinquedo. É uma caça ao tesouro onde eles não conseguem achar o brinquedo na cor que eles querem, que eles desejam. E no fim eles percebem que não é importante, a cor. Que a cor... “pô, eu não vou deixar de brincar com uma coisa que eu quero para acabar brincando com uma coisa que eu acho chata porque não é da cor que eu quero”, e aí essa coisa dá uma pincelada de leve, assim né? E aí, no final, você tem uma cena no final que é interessante, que eles guardam os brinquedos nos lugares separados do baú, tipo, no cantinho do baú esquerdo ficam os laranjas, no cantinho direito ficam os roxos, e aí o Golias acha uma boneca que tem as duas cores, laranja e roxo. “E essa daqui, onde é que a gente põe?”. “Ah, coloca no meio”.

P: Legal.

A: Então assim, sutilmente a gente tá pincelando alguns assuntos de... vai tudo no baú. Quer dizer, todo mundo... ninguém fica de fora do baú, né. É só entender que tem lugar ‘pra’ todo mundo.

P: E eu ia te perguntar sobre uma coisa que já emenda com o que você ‘tá’ falando agora, com a questão dos três serem fisicamente diversos, né? São os três muito diferentes um do outro. Eu não sei se é correto dizer que o Yuri é um personagem indígena, talvez...

A: Sim. É porque é uma etnia que é pouco apresentada na animação, né? A gente só vê na “Hora da História” (?), que tem um pouco do mexicano. E a gente queria que tivesse um com um aspecto latino-americano de alguma forma e acho que o mais forte da raiz latino-americana, apesar de a gente ter um *multiracismo* na América do Sul, mas eu acho que o nativo é indígena, né? Tem até diferentes grupos indígenas. Então sim, ele é um representante indígena. A gente tem o Matt, que é mais europeu, mais um estereótipo ‘europeuzinho’, assim, para ter um menino que pudesse ser um contraponto porque a gente tem uma afrodescendente, um descendente de indígenas, inclusive a mãe do Yuri é mais indígena do que ele, ela tem mais detalhes, e a vó mais ainda, tá ligada às tradições. A ideia é que a gente vê isso diluído de geração para geração de alguma forma, e o pai dele não, o pai dele não é indígena, é uma coisa também ‘pra’ falar dessa coisa de misturas.

P: E aí, Andrés, por que que isso acontece? Por que que tá existindo essa preocupação com a diversidade, com essa representação de gênero, com esse debate? Você acha que é mesmo, assim, um resultado do que tá acontecendo socialmente, de algo que vocês estão vivendo, e é natural que esteja no conteúdo, ou é mais uma demanda social, uma demanda comercial, como que funciona?

A: Eu acho que uma coisa leva à outra, né? Mas a princípio é uma demanda social. A comercial 'pra' mim é uma... pode se dizer que é um derivado. Por exemplo, tem desenhos que estão abordando a questão do casais homossexuais. Então você tem personagens que têm dois pais ou duas mães. Muito sutilmente, gera uma grande polêmica e, no geral, a opinião pública não seria favorável, não se manifesta... mas isso talvez mude porque nós estamos em um cenário meio esquisito, né? A gente teve toda uma coisa, né, de... no sentido de racismo, de homofobia, indo para uma coisa de "tá cada vez melhor, tá cada vez mais aceito", e de repente a gente tá vendo um espaço para as pessoas se manifestarem como se elas estivessem esperando essa oportunidade, tipo... com essa coisa de ter um presidente que se declara abertamente... não sei se... ele não se declara homofóbico, né? Mas ele tem uma visão homofóbica do *homossexualismo*. E com o negro também, e particularmente com a mulher também. Ele não se comporta como um exemplo da luta contra esses valores. E o que me assustou é que muita gente está disposta a comprar esse discurso, ou de respaldar, que vê oportunidade de ecoar esse discurso, e isso me surpreendeu porque eu achei que já era uma minoria e de repente tô vendo que tem uma galera aí que 'tava' só esperando uma oportunidade de poder dizer "eu sou racista sim, e daí? Vamos parar com essa palhaçada de que não pode fazer piada de ...", entendeu? Eu acho que... então não sei como que... o comercial tá muito ligado a como que a opinião pública se comporta em relação a esse... Então, se por um lado parece muito fácil hoje em dia falar de empoderamento feminino, parece uma coisa favorável comercialmente, por outro lado, falar de casais homoafetivos poderia ser, mas agora já pode ser que não seja mais, pode ser que a retaliação seja grande. Aquele "Super Drags", por exemplo, foi cancelado. Então, né... assim, tudo bem, ali tem várias outras questões envolvidas, não é um programa infantil, mas é animação e as pessoas ficam achando que não é um bom exemplo. Então, quer dizer, tem, como é que eu vou dizer, uma coisa reacionária ainda muito presente. E isso meio que afeta o comercial. Não tenho certeza se eu te comentei quando a gente conversou, que a gente tinha... quando a gente 'tava' licenciando, os produtos do *Meu AmigãoZão*, agora a gente não tá licenciando tanto, mas, tinha um fabricante de lençóis para bebês, e ele queria que a gente fizesse toda a linha dos lençóis dele estampadas com os quatro personagens masculinos e não queria nem que as personagens femininas aparecessem e nem que fosse usada a cor rosa, porque ele disse que não ia vender. Entendeu? Se fosse azul ele vendia para menina e para menino. Se tivesse um detalhe rosa eles perdiam a venda 'pra' menino. Eles poderiam não perder venda para menina, só que se eles vão produzir só uma peça, ou mesmo que eles produzam 20 peças diferentes, aquela que tivesse um detalhe rosa ia ter menos venda, segundo ele, não sei o quanto é real ou não, ou quanto do que ele acredita que seja real acaba virando, porque ele acaba não produzindo aquela peça. E como 'pra' gente é um interesse estratégico, é comercial, a gente fez a arte que ele pediu, mas... porque não seria um dano para a imagem do programa... mas eu fiquei muito chocado com essa... acho que foi uma das poucas vezes em que isso veio à tona, "o rosa não". Por isso que a gente fez esse programa do rosa e azul 'pra' ver se desmistificava um pouco, porque, de certa forma, não dá pra dizer que este cara esteja errado, ele tá sendo um empreendedor preocupado com as vendas. Então, quer dizer, a sociedade ainda responde com essa questão. Quem hoje em dia pintaria um quarto de rosa para um menino que 'tá' nascendo? Ou compraria um enxoval rosa, né? Então assim, eu acho que é uma besteira que ainda 'tá' muito forte na sociedade. Agora, a coisa de botar personagem feminina forte foi influenciada pelo canal, que pediu isso, e a gente totalmente comprou, mas não sei se teria feito de cara. No curtinha inicial, tem uma aparição da menina e ela é interessante aquela aparição, porque ela representa... a ausência dela é sentida pelo Yuri, né, quando o Yuri vai embora, e ela também tem um amigãozão e a gente vê que ela tem uma... ela não é um personagem simplesmente figurante ali, né? No curtinha a gente não vê ela tão bem, mas dá pra entender que tem muita história entre os dois ali. Então assim, a gente tá fazendo agora, 'tá' produzindo outras séries

com protagonismo feminino também, por achar que tá sendo importante para nivelar, ainda que já existam várias, existem poucas por exemplo com personagens negros, e negros e femininos menos ainda. Então a gente tá preocupado em tentar povoar com essas... ‘pra’ poder... aquela velha história da boneca negra, né? As meninas negras tinham bonecas brancas e aí começaram a fazer bonecas negras, mas aí a gente não via meninas brancas brincando com bonecas negras, e assim vai. Tem uma coisa da ... a cor, no fim das contas, o azul, o rosa, também tá ligado assim, à cor de pele, de você associar a cor à identidade, né? Mas eu acho que existe sim uma demanda inicial que não é mercadológica. A gente tem uma preocupação de transformar a sociedade para aquilo que a gente acredita que ela deve ser transformada. Manter esses rótulos não tem nada a ver, tipo, ter um personagem feminino que seja “a que brinca de casinha” enquanto o menino vai caçar, sei lá, vai reforçar um estereótipo, ou aquela coisa de uma menina que quer um príncipe. A Lili sempre brinca que ela é rainha, e nessa brincadeira não tem príncipe, não tem rei, ela vai ser rainha e ponto. Então assim, tem uma coisa de se bastar, assim, de não ter a figura masculina para ela ter uma identidade autônoma assim.

P: E Andrés, essa preocupação, ela é presente também na composição da equipe? Por que... o que acontece, uma das coisas que eu analisei foram os créditos dos episódios. Só que o *Meu AmigãoZão* ele tem aqueles créditos só no início, que é mais de direção, roteiro e *storybord*, né? Então era, entre aspas, pouco material para analisar uma composição da equipe. E aí eu queria saber como é que é? Vocês têm mulheres, não têm mulheres, existe essa preocupação de ter essa diversidade?

A: Tem. É um olhar bem legal esse seu, assim. A animação tradicionalmente... vamos dizer, eu trabalho com animação há quanto tempo? Desde noventa, mais ou menos. Ou seja, já são 28 anos. A animação tradicionalmente é um ambiente masculino, tá? O lugar que a mulher ocupava antes do computador, por exemplo, era pintando acetato. Os homens povoavam a área de animar, intervalar, que são as áreas onde acontecem mais... é, *storybord* e roteiro são um universo mais masculino, e a mulher só fazia o trabalho de pintura em acetato que era um trabalho que você assemelharia a coisas do tipo, bordado, um trabalho mais cuidadoso, mas sem muita criação. Quase tipo... você recebia um desenho aí você tinha que colorir, cuidar para que não fizesse bolhas de tinta, garantir que a pintura não saísse do contorno, mas as cores eram predeterminadas por alguém, em geral por um homem. Então, isso vem evoluindo bastante. A gente tem hoje muitas mulheres já na animação, mas ainda sinto que... por exemplo, se você comparar o *AmigãoZão*, a gente teve muitas mulheres trabalhando no *AmigãoZão*, mas nos postos mais, digamos assim... no início de cada episódio, os mais criativos assim, os que estabelecem roteiro... em roteiro tínhamos até mais mulheres do que homens em roteiro. Mas na arte tinham algumas, no *storybord* praticamente nenhuma, na segunda temporada a gente teve duas mulheres, na primeira a gente não teve nenhuma. E supervisores, foram todos homens na primeira temporada, e na segunda a gente tem supervisoras mulheres. Isso é uma coisa que eu mesmo fui percebendo esse avanço assim. A gente começou a ver as mulheres entrando para essa área e se destacando. Mas ainda tem uma coisa que eu percebi como gestor dessas produções e que eu achei interessante, é o seguinte: eu tinha um núcleo de pensadores dos projetos, vamos dizer assim, que a gente se reunia para discutir que projetos a gente ia desenvolver ou até já para desenvolver esses projetos, etc, que era só formado por homens. Eu nunca fui restritivo às mulheres. Na verdade esse grupo acabou se formando não porque eu escolhi pessoas para formar esse grupo, mas foi porque essas pessoas foram meio que conquistando o seu espaço. Eles foram me trazendo sugestões, me cobrando ideias, etc, e aos pouquinhos esse grupo foi sendo moldado por conta dessa proatividade. E essa proatividade nunca vinha das meninas. Poderia vir e elas teriam ocupado esse lugar. Mas nunca veio e depois de um tempo eu me dei conta de que eu tinha que fazer alguma coisa, precisava criar um

ambiente ‘pra’ isso de alguma maneira, porque ainda existe uma auto retaliação, talvez, não sei se é a palavra certa, mas... uma inibição, vamos dizer assim, né? A mulher, naquele ambiente, ela diz assim “cara, eu vou tentar me aproximar e mostrar as minhas ideias e eu vou ser atropelada” ou “eu vou fazer isso e alguém vai pegar a minha ideia e vai apresentar como de sua autoria”. E eu acho que a mulher não se sente tão à vontade quanto o homem para ocupar esse espaço e conquistar ele, o que para mim não teria sido problema nenhum. Mas na verdade, talvez, no momento em que eu fiquei, vamos dizer assim, indiferente à essa questão e deixei só vir e as pessoas que viessem foram ocupando, talvez eu tenha errado, talvez eu devesse ter tido um movimento de criar um ambiente. E hoje eu tô mais atento a isso. Uma coisa também que me fez abrir os olhos foi observar o que tá acontecendo no mundo, né? Quando a gente vê tanta coisa acontecendo e isso vindo à tona, essa onda de empoderamento feminino que tá vindo agora, como se fosse uma repetição de outros momentos da história, mas com certeza tá trazendo novas questões por exemplo, como as questões de assédio. Lá na Disney elas foram capazes de eliminar pessoas que jamais teriam sido demitidas se não houvesse essa onda, o que ‘pra’ mim é um fenômeno muito impressionante. O John Lasseter, ‘pra’ mim, é um gênio, né? Eu tenho ele como ídolo há muito tempo. Mas o cara começou a ficar muito poderoso e sempre teve os burburinhos nos bastidores de as pessoas reclamarem que ele é abusivo, etc, principalmente com mulheres. Eles chamavam ele de *hugman*, o cara que dava os abraços que iam além do razoável, um abraço longo, um abraço esquisito, esfregando as mãos e blá blá blá. Dizem, isso ainda não veio à tona, mas dizem que era bem mais do que isso. Mas o que veio à tona era isso e foi suficiente para demitir um cara que super importante para a empresa, e ele não conseguiu trabalho em outro lugar mais. Ele não tem mais... É um cara que talvez fosse muito concorrido, com um salário altíssimo em qualquer outra empresa, e ninguém chamou mais o cara. Então você vê tudo isso acontecendo e você muda os seus próprios paradigmas. Você diz “cara, uma coisa que eu repito, e faço isso já há algum tempo, talvez não esteja correto”. E eu acho que você começa a olhar as coisas com mais... a gente nunca sabe até onde tá indo, né, com os cuidados que a gente deveria ter. Isso vale não só para as mulheres, não só para as questões de gênero, mas vale para quaisquer outros grupos, né? Até religiosos. De que maneira você tá sendo eclético na seleção das pessoas. Agora, a verdade é que é muito difícil, ainda mais com empresas relativamente pequenas que não empregam assim tanta gente, que não é como uma fábrica, uma empresa muito grande, você ter um critério que vá além do mérito mesmo, né? Eu olho o portfólio. Se o portfólio for bom, eu não tô olhando se é menino, se é menina, se é negro, se é branco, se é índio, se é homossexual, não tô olhando. Se o portfólio é bom, vem ‘pra’ trabalhar com a gente. Não tem nenhum tipo de critério nem favorável, nem desfavorável, em relação a isso. As vezes existe um critério com relação a se a pessoa é comprometida, se a pessoa se compromete com o trabalho, se ela não cria distúrbios dentro da empresa, mas totalmente isento de qualquer tipo de favorecimento ou não deste ou daquele grupo. Mas, o que me fez repensar, como eu te falei, é que não deveria haver uma espécie de compensação, que nem cotas na faculdade. Você poderia ter, de repente, um colaborador que pudesse ser não o melhor naquilo que ele faz, mas o melhor dentre aqueles do mesmo grupo, para que você desse alguma chance para aquele grupo, de alguma maneira, para que se mantivesse representativo. Então são questões que ainda ficam na minha cabeça. Eu tô atento, mas ainda com bastante restrição, porque, se eu tenho, sei lá, quinze pessoas em um projeto, e tenho a chance de ter os melhores que eu recebi o portfólio, é difícil eu convencer a minha própria equipe de que eu tô contratando alguém que não é o melhor que mandou material, mas é porque eu tô querendo privilegiar algum grupo. Isso é bem difícil, né? De repente a pessoa que vai supervisionar o trabalho daquele cara vai te perguntar “por que você contratou esse cara e tá perdendo um puta trabalho? Você podia ter pego a outra pessoa!”. Eu acho que ainda é um... Apesar de estar equilibrada mesmo, a equipe, de estar bem dividida entre mulheres e homens na mesma proporção, mas, por exemplo, em *storybord* não tem nenhuma mulher.

Existem mulheres, bem poucas, fazendo *storybord* no mercado, o que é bacana. Mas por conta da demografia ainda ser bastante masculina, é mais fácil você ter uma equipe quase que integralmente masculina. Mas, por exemplo, roteiro, tem várias mulheres. A gente trabalha com várias roteiristas mulheres.

P: E quanto ao público? Você percebe que o público do *Meu AmigãoZão* é mais diverso? São mais meninas, mais meninos? E uma coisa que você também já falou um pouco, sobre essa questão de elogios e críticas à animação em relação ao gênero na série, se vocês recebem bastante assim.

A: Então, é... como eu te falei, a Lili é a que recebe mais atenção do fãs. O Golias e o Yuri são meio que o carro chefe, né, o tempo todo. Então eles têm uma tendência também a receber bastante atenção, mas eles não provocam tanta polêmica. Então o personagem polêmico é o que acaba tendo mais engajamento. Sobre a questão do gênero do público, tende a ser mais feminino. Existe uma regra em conteúdos infantis que é mais ou menos uma tendência. Meninos e meninas até uma faixa etária, que é essa nossa, pré-escolar, gostam de programas unissex, você não tem uma distinção de gênero até certa idade, que é quando eles começam a desenvolver mais a sexualidade deles também, em termos de gênero mesmo. A partir de uma certa idade, os meninos vão preferir histórias de ação, aventura, talvez comédia, e as meninas vão preferir novelas, como as da Disney, que tem mais diálogos, mais emoção do que ação. Provavelmente isso é cultural, não sei. Mas é uma... mas é o que eu vejo em palestras que estudam esses comportamentos em relação à mídia. Então a tendência é que os meninos, à medida que eles vão crescendo eles vão mais para Disney XD, Cartoon Network, vão mais para canais que têm essa relação de ação, aventura e comédia. E as meninas vão para o Disney Channel, vão 'pra'... talvez Nickelodeon, e outros canais que tenham o perfil mais dramaturgia, mais diálogo. A gente vê que as meninas demoram um pouco mais tempo, de modo geral, para largar o *AmigãoZão*, em termos de faixa etária, do que os meninos. Então, os meninos podem achar, a partir de uma certa idade, que isso é uma coisa boba de criança. As meninas demoram mais para sair. Elas continuam achando aquilo fofo, bonitinho, e talvez fiquem mais tempo vinculadas aos personagens. Também não sei te explicar qual é a relação. Se isso é cultural, se isso é... A grande questão é essa, talvez. Dizer quanto isso é... se existe uma natureza de gênero ou se isso é cultural, meramente uma cultura que se adequou dessa forma. Eu acho que é meio é definidor, assim. A gente repete o que as outras pessoas fazem, ou a gente tá atendendo uma demanda? A gente olha o mundo, como ele tá se comportando, e tenta se adequar ao mundo. Mas talvez amanhã isso seja obsoleto, né?

P: É muito difícil definir, né? É muito tênue a linha entre uma coisa e outra.

A: É, e assim, isso serve para vários aspectos, não só de gênero... mas você faz aquilo que você acredita que é o correto hoje. Mas assim, as vezes passa um tempo e você concorda que aquilo é errado, né? E os valores são mutantes, né? Eles são muito... Se você pensar no que era o machismo a 20 anos atrás, não é o mesmo contexto de você ver o que é o machismo hoje. É outra relação.

P: Sim. E até por isso, eu acho, isso é uma coisa que eu conversei com o Kiko Mistrorigo também... entrevistei ele, e agora falando com você, depois de ter analisado, e eu vejo que tem uma diferença das primeiras temporadas das séries para as segundas temporadas. E isso é mesmo um reflexo dessa mudança, né? Tá acelerando com o tempo e isso reflete na produção também, né?

A: Total. Exatamente, né? E tem dois anos pelo menos de diferença entre uma temporada e outra, que os roteiros são escritos, etc., então, com certeza. Existem outras questões que aconteceram... É engraçado como, olhando ‘pra’ traz agora, como as questões de gênero envolveram, é... a gente teve uma questão, por exemplo, que o Bongo, que é um canguru macho, tem uma bolsa, né? E aí a gente se perguntava “mas cangurus machos não tem bolsa”. Os cangurus usam as bolsas para os filhotes, são as fêmeas que têm para que eles fiquem lá, para elas protegerem os filhotes. Depois que nascem eles ficam um tempo na bolsa, como se fosse ainda um cordão umbilical, até que ele possa andar. E aí foi uma grande questão na época. O canal ficou meio assim... mas “tem que ter a bolsa”, a gente queria que tivesse bolsa para poder tirar os objetos do bolso e não queria abrir mão disso. Então a gente tentou levantar várias hipóteses. A sugestão do canal era que a gente fizesse o bolso como se fosse costuradinho na barriga, para parecer uma coisa de pelúcia, né? Mas eu disse “cara, os nossos bichos não são de pelúcia, a gente não quer dizer que eles são de pelúcia, a gente não quer assumir isso”, para as crianças eles são animais de verdade, que moram ali de verdade. Então costurado ficaria uma coisa meio agressiva. E aí a gente testou outras coisas, testou outras soluções para ver se isso se acomodava. A primeira foi defender, “cara, deixa ele imaginar um bicho com bolsa, né?”. Na cabeça dele, uma criança imaginando um canguru imaginou com bolsa. Não, mas não necessariamente eles são imaginários, enfim. Então a grande solução foi que a gente convenceu o canal de que ele, então, teria bolsos em várias partes do corpo. Na perna, dos lados, pode ver que ele tem uma bolsa em várias partes do corpo. No fundo, na prática, isso na série aparece bem pouco. É pouco usado. Ele usa mais os outros bolsos em poucos episódios. Em geral ele tirava as coisas do bolso da barriga. Mas isso foi suficiente para o canal comprar. “Então tá, ele tem bolsos em vários lugares, como se fosse um canguru mágico, e ficou mais claro isso, então tá ok”. E aí essa semana mesmo, recebi uma mensagem pelo YouTube, alguma coisa assim, uma criança escrevendo “Mas eu queria saber. Se o Bongo é um canguru macho, como é que ele tem bolsa?”. E isso gera uma questão ainda hoje. E teve uma outra coisa que a gente se preocupou no começo, é que a criança que é menino deveria ter um bicho imaginário menino. Se ele ‘tiver’ um bicho imaginário menina, pô, a gente vai ter que explicar muita coisa.

P: Sim. Isso foi uma coisa que eu percebi. Mas eu imaginei que fosse por conta dessa justificativa mesmo.

A: É, porque eu acho que é uma coisa tão grande que ‘cê’ teria que transformar a série nisso. E não era essa a bandeira da série. Agora a gente tá fazendo o longa, por exemplo, do *AmigãoZão*, né? Estamos já na pré do longa. Tem uma coisa que acontece no longa que aparecem outros amigõeszões de outras crianças, só que é bem pouquinho assim e alguém ficou dizendo assim “pô, vamos fazer uma menina com um amigãozão menino”. Mas eu disse, pô, é uma coisa tão grande que se aparecer de uma forma só casual, vai chamar atenção demais. “Não, como assim, pera aí, como é que é isso?”. Então não faz sentido você fazer isso, botar só ‘pra’ jogar fora. Teria que ser parte importante da história, ‘pra’ você poder chegar e dizer que são outros modelos de amizade, família, ou de relacionamento, ou de liberdade. Então, assim, pode ser uma coisa legal mais ‘pra’ frente. Mas, por hora, meninos tem... pode ser que, digamos assim... meninos que tivessem um comportamento mais, sei lá, afeminado o amigãozão dele também tivesse. Aí depende de cada um, mas não criar uma confusão de gênero, porque isso é muito complicado pelo público que você tem.

P: E aí, a minha última pergunta, Andrés, é se você percebe que essa preocupação de gênero ela acontece em um panorama geral da produção nacional. Você tem visto animadores, produtores, diretores de animação preocupados com isso? Você acha que é uma tendência geral ou que é uma coisa mais isolada?

A: Deixa eu entender... você tá falando do conteúdo, ou você tá falando das contratações...?

P: De tudo. Por exemplo, a gente teve no Anima Fórum uma mesa de mulheres, pela primeira vez.

A: Sim.

P: Então, como você vê que tá esse cenário?

A: Olha, eu sou suspeito porque eu sou homem. Então, eu acho que o meu ponto de vista nunca vai ser o mesmo de uma mulher. Eu acho que a mulher ela ainda tem um espaço que não tá conquistado, mas as vezes a mulher ache que é um espaço muito maior do que eu imagino. Eu acho que ela precisa se desinibir, daquele jeito que eu te falei. Eu acho que a gente, como gestores masculinos, tem que criar um ambiente para que isso aconteça, então, é uma responsabilidade mútua. E é importante que a mulher se posicione, e que ela corra atrás das próprias ideias, mostre, defenda, porque eu acho que ela vai ter a ganhar com isso e não a perder. Pelo menos lá no nosso estúdio seria assim, eu não sei como seria no geral. Mas eu acho que ainda... talvez muitas produtoras vejam esse movimento como um exagero, né? De “que legal que tá havendo esse movimento, mas tem que tomar cuidado porque isso aí é exagerado”. Eu acho, como eu te falei, que tem um espaço para ser conquistado, tem que haver... é muito importante a participação do homem neste processo, não basta ser um movimento da mulher. Tem que ser um movimento do homem também de ele entender, de ser inclusivo, porque essa coisa cultural tá enraizada principalmente no homem, né? E na mulher também, mas principalmente no homem de olhar para a mulher e falar “não, legal sua ideia, mas você fica aqui na cozinha. Ah, você fica aqui pintando acetato”. Então, é o seguinte, eu tenho supervisoras mulheres e são muito boas. Tem vários aspectos em que a mulher tem mais a acrescentar do que o homem, né? Na questão de organização, no próprio lidar com as pessoas, não é generalizando porque as vezes isso é injusto. Eu vejo com bons olhos que a mulher tenha espaço dividido. Agora, entrando na produção, a gente tá com dois homens e duas mulheres, na produção, na equipe de coordenação dos trabalhos. A gente acredita que... nessa área, por exemplo, eu tive muitas mulheres no mercado e acho que é um lugar onde dá ‘pra’ ver que o papel feminino tem uma habilidade... uma vantagem.

P: E quanto ao conteúdo?

A: No conteúdo eu vejo que há uma preocupação provocada pelo próprio movimento social geral assim... Acho que as pessoas não têm mais condição de ficar fazendo uma série onde a mulher não tenha um papel de destaque, assim. Ela pode ter uma preocupação de deixar a menina como protagonista, isso ainda é uma preocupação... ‘pra’ mim é uma preocupação do mesmo nível do cara do lençol lá, que eu te falei. Porque você tem “ah, se eu fizer uma série com um menino protagonista, acho que a menina vai gostar de ver também”, agora, se a protagonista for uma menina, talvez eu tenha que colocar um menino com um papel tão relevante quanto, porque senão eu vou ficar só com menina, entendeu? Eu acho que existe uma preocupação com o papel principal que tá desamparado de presença masculina. Existe e isso deve ser uma preocupação geral. Mas a gente tá tentando bancar isso. A gente tá fazendo uma série... E como a gente tá tentando bancar isso? A gente tá fazendo uma série esse ano que a protagonista, como eu ‘tava’ te falando, é uma menina negra. E a gente tá preocupado de repente em trazer o público masculino não fazendo essa menina tendo um estereótipo feminino. Com ela tendo que desempenhar um papel que poderia muito bem ser desempenhado por um menino. De subir em árvore, de aprontar, de contar mentira e sair correndo... de ter um lado moleque

que as vezes a mulher é protegida dele, né? A gente vê, por exemplo, essa coisa que a Tatá Werneck tem de fazer um humor escrachado que parece que é uma coisa que tem a ver só com o universo masculino, que a mulher tem que ter um humor refinado, né? E a Tatá faz um humor escrachado, ela não se importa de expor o corpo, de fazer uma careta, de ficar feia 'pra' fazer um personagem, e acho que é um pouco disso, desmistificar essa aura de proteção. Então, talvez a solução seja essa, não fazer uma personagem frágil, não faz sentido. Fazer uma personagem menina que tenha atitudes masculinas talvez você comece a atrair o interesse masculino. Ainda vai ter uma resistência, porque o mercadológico é preocupante porque eu vou ter "ah, isso aqui os meninos não voa querer ver", eu vou ter executivos falando isso. Então o negócio é a gente conseguir quebrar esse preconceito, mas eventualmente tendo um sucesso, e através do sucesso você conseguir derrubar essas afirmações.

P: Andrés, a última coisa, só para confirmar, você falou que a primeira temporada tem 52 episódios que foram os que eu assisti. A segunda temporada tem 26 ou 52?

A: 52. São 104.

P: Tá. O público alvo você falou de quatro a cinco...

A: De quatro a seis. O público alvo a gente chama de quatro a seis.

P: Andrés, muito obrigada pelo seu tempo, muito obrigada por ter compartilhado tantas informações comigo e parabéns pela série!

A: Tá certo. Agradeço.

APÊNDICE D - DECUPAGEM DE ENTREVISTA COM JULIANO ENRICO

Nome: Juliano Enrico

Contato: julianoenrico@gmail.com

Função: Criador e Diretor de *Irmão do Jorel*

Entrevista Individual em profundidade, do tipo qualitativo, exploratório, com questões estruturadas e de perfil fechado, realizada por e-mail no dia 14 de janeiro 2019.

Pesquisadora: Primeiro gostaria que você me falasse um pouco sobre a trajetória da série, desde o momento da ideia até à sua popularização atual.

Juliano Enrico: A ideia foi se desenvolvendo por alguns anos depois que fiz um fotolog com fotos de família em 2003. Eu dividi meu tempo com faculdades, trabalhos, documentários, videoclipes, curtas, publicações (revista Quase) e videos pro youtube (TV Quase) ao longo de muitos anos enquanto desenvolvi alguns esboços, histórias em quadrinhos e a bíblia. Esse primeiro projeto de desenvolvimento de série ficou pronto em 2007/2008 e depois mais completo em 2009, quando fiz uma apresentação no pitching do Cartoon Network durante o Fórum Brasil TV da Converge. Irmão do Jorel foi o escolhido e muitas reuniões aconteceram. Em 2010 fui em busca de parceiros para o projeto acontecer (estúdios de animação, voz, trilha e produção executiva). Produzimos um piloto com o Cartoon Network em 2011 lançado em 2012 durante outra edição do Fórum Brasil TV. No final de 2013 começamos a produção da primeira temporada, que estreou no Cartoon Network em setembro de 2014. A série foi bem recebida pelo público adulto e infantil e alcançou bons resultados de audiência na TV paga. A série foi evoluindo ao longo dos anos e o universo foi se expandindo com novos personagens e participações ilustres. Estamos produzindo a quarta temporada e exibindo a terceira no cartoon Network. A primeira e a segunda temporada estão disponíveis na Netflix desde dezembro de 2018.

P: Qual a reflexão da equipe de produção do IDJ em relação à animação enquanto objeto de formação da criança? Existe uma preocupação com isso? Se sim, de que forma afeta o conteúdo?

J: Existe uma preocupação e um olhar atento constante pra não passar mensagens visuais e verbais equivocadas. Existe uma preocupação na hora de representar espécies de dinossauro coerentes com os estudos científicos, por exemplo. Em outros momentos, falas podem ser alteradas na hora da gravação por possibilitarem interpretações inadequadas. Existem animadores que se dedicam a recriar de forma realista o movimento da água espirrando depois da queda de uma capsula espacial. Existem artistas de cenário que pensam como arquitetos, animadores que pesquisam sobre física, atores e roteiristas que questionam certos comportamentos dos personagens, *character designers* que recorrem a livros de biologia pra entender como fazer algum animal e por aí vai. No entanto, a maior preocupação é com os conflitos dos personagens e as piadas.

P: Existe também uma preocupação com a representação e representatividade de gênero? Se sim, isso afeta a construção dos personagens e a própria narrativa? Os estereótipos são considerados em sua criação?

J: Existem muitas questões relacionadas à representação e representatividade de gênero que não chegam a ser uma pauta nas reuniões de roteiro, mas são naturalmente incluídas nos episódios. Algumas histórias tocam diretamente em temas como igualdade de gênero e estereótipos, mas esses assuntos são sempre guiados pelos conflitos e transformações dos personagens. A preocupação maior é que os valores dos personagens sejam coerentes com suas personalidades. Então temos personagens que se posicionam de acordo com seus próprios critérios de certo e errado.

P: E por que isso ocorre? É o reflexo de uma demanda social, é a própria visão de mundo da equipe, ou é uma demanda comercial?

J: Muitos assuntos atuais são debatidos na série com o objetivo de aproximar o público de personagens capazes de refletir o próprio tempo.

P: A representatividade de gênero também é uma preocupação na composição dos profissionais da equipe? Vocês buscam ter um grupo equilibrado entre homens e mulheres?

J: Buscamos sim. Em breve teremos a primeira diretora de animação na equipe do Irmão do Jorel.

P: Vocês recebem elogios ou críticas relacionados à expressão de gênero dos personagens na série?

J: Sim. Sinto que existe um amor cada vez maior por Lara, Dona Danuza e Vovó Jujú.

P: Percebem que o IDJ tem um público mais feminino ou masculino?

J: Não consigo perceber nada direito. O perfil das pessoas que me abordam pra comentar coisas sobre a série sempre muda.

P: Em um panorama geral da animação nacional, você acha que está havendo uma maior preocupação com as questões de gênero, tanto no âmbito profissional quanto do conteúdo?

J: Não sei dizer sobre os conteúdos de outras séries, mas percebo que o número de mulheres trabalhando com animação está aumentando.