SANDRO LOPES DOS SANTOS

DESIGN AFIRMATIVO

em contextos afrodiaspóricos na animação seriada brasileira

EDITORA PUC RIO
INTERSEÇÕES
PUC RIO
Artes e Design PUC-Rio
SEMENTES Instituto Sandro Lopes

SANDRO LOPES DOS SANTOS

DESIGN AFIRMATIVO

em contextos afrodiaspóricos na animação seriada brasileira

EDITORA PUC RIO
INTERSEÇÕES
PUC RIO
Artes e Design PUC-Rio
SEMENTES Instituto Sandro Lopes

©Selo **InterSeções, Editora PUC-Rio**

Em parceria com o Departamento de Artes e Design/PUC-Rio

Editora PUC-Rio
Rua Marquês de São Vicente, 225
7º andar do prédio Kennedy
Campus Gávea/PUC-Rio
Rio de Janeiro, RJ – CEP: 22451-900
Tel.: +55 21 3736 1838
edpucrio@puc-rio.br
www.editora.puc-rio.br

Edição da obra
Tatiana Helich

Projeto de capa, projeto gráfico e diagramação
Bruna Saddy

Revisão de texto
Fernanda Lutfi

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada por qualquer forma e/ou em quaisquer meios sem permissão escrita da Editora PUC-Rio.

Lopes, Sandro
Design afirmativo em contextos afrodiaspóricos na animação seriada brasileira [recurso eletrônico] / Sandro Lopes. – Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2024.
1 recurso eletrônico (163 p.)

Obra publicada através do Selo Interseções da Ed. PUC-Rio, em parceria com o Departamento de Artes e Design/PUC-Rio.
Descrição baseada na consulta ao recurso eletrônico em 30 de out. de 2024.
Inclui bibliografia.
Exigências do sistema: conexão com a Internet, World Wide Web browser e Adobe Acrobat Reader.
Disponível em: https://www.editora.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=1319&sid=3
ISBN (e-book): 978-85-8006-332-5

1. Design. 2. Design - Aspectos sociais. 3. Televisão - Seriados - Brasil. 4. Negros - Condições sociais. 5. Negros na televisão. 6. Televisão e crianças. 7. Racismo. I. Título.

CDD: 745.2

Elaborado por Sabrina Dias do Couto – CRB-7/6138
Divisão de Bibliotecas e Documentação – PUC-Rio

DEPOIMENTOS

Para falar sobre o querido Sandro Lopes, inspirei-me em um trecho de sua tese de doutorado. Ele apresenta o design como uma construção que emerge da luta dos Movimentos Negros, fundamentada em ações afirmativas. Essa abordagem funciona como uma proposta simbólica de identidade, reconhecendo e reposicionando o indivíduo negro no mundo. Por meio de suas obras, de inequívoca importância, ele nos deixou de ensinamento um enfático chamado à valorização da sabedoria dos Movimentos Negros dentro de uma cosmovisão afro-brasileira. Tendo o design como ferramenta, dedicou-se à tarefa de resgatar a sabedoria dos Movimentos Negros, contribuindo para a diminuição e a eliminação das desigualdades sociais e raciais. Em sua breve permanência entre nós, Sandro nos inspirou com suas criações e reflexões, e nos marcou com sentimentos que se mantêm vivos mesmo após sua partida.

Rita Maria de Souza Couto
(Professora Emérita da PUC-Rio)

Sandro foi, antes de tudo, meu amigo. Chegou a ser meu monitor e, como tal, exemplar. Preparava comigo as aulas e criava imagens que ilustravam a matéria. Viajamos com frequência para eventos em que ele sempre se apresentava com destaque. Conversávamos muito sobre a questão da diáspora africana e Sandro não abria mão de sua ascendência sempre criando personagens afro, como na série *Meu amigãozão* para a TV, ou personagens do folclore brasileiro. Portanto, a homenagem do Programa de Pós em Design é mais do que justa. Dignifica esse programa pioneiro da pós em Design do país.

Luiz Antonio Luzio Coelho
(Professor Emérito da PUC-Rio)

Sandro Lopes, um nome que significa amizade e alegria. A capacidade de fazer das linhas e cores uma dança animada, ilustrando sonhos e produzindo mundos, o sorriso farto de quem sempre foi sereno e criativo combinando racionalidade, amorosidade e humor. Sandro Lopes estava sempre envolvido em imprimir, com a sua arte, mundos possíveis mais justos e bonitos, seja com *Nana & Nilo* ou tantos outros belos projetos. Ele criou um conceito importante, o design afirmativo, um capítulo incontornável no universo das ciências sociais aplicadas, fazendo da representatividade um ponto de partida. Sandro Lopes significa inspiração para todas crianças e jovens que, através do desenho, inventam mundos.

Renato Nogueira
(Professor Associado da UFRRJ)

Um grande amigo que com sua generosidade iluminou os caminhos que trilhamos durante anos de amizade e parceria. Sua luta por um mundo melhor e mais justo ainda ecoa em meu coração. Juntos, sonhamos e construímos pontes onde havia muros, sempre buscando uma sociedade mais inclusiva e igualitária. Seus sonhos eram sementes que floresceram em projetos vibrantes, e sua voz inspirava a coragem de pensar e fazer a diferença. Agradeço a oportunidade que tive de compartilhar com ele tantos projetos e por ele ter me ensinado a sonhar alto. Seu legado vive em cada luta que ainda travamos.

Cristiane Pinto Pereira
(Sócia-fundadora do Projeto *Nana & Nilo*)

Nós do Pré-vestibular para Negros e Carentes (PVNC) tivemos o orgulho de estudar e lutar com essa pessoa fantástica que foi o Sandro Lopes. Sempre um bom amigo, atencioso, inteligente e confiante na luta por dias melhores não apenas para nós negros na luta contra o racismo, mas também para a toda a sociedade. O combate ao racismo foi o nosso norte na tentativa de construir condições materiais de existência melhores para o nosso povo já tão sofrido, com o objetivo de provocar instrumentos para que as pessoas se inserissem de fato na sociedade, como cidadãs por excelência: defesa e luta intransigente pelos seus direitos garantidos na Constituição (a aprimorando cada vez mais), no sentido de uma sociedade mais justa, inclusiva e equânime para todos.

Pré-vestibular para Negros e Carentes – PVNC
(Movimento popular, laico e apartidário,
preparatório para os vestibulares das universidades públicas)

AGRADECIMENTOS

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

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

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

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

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

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

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

A meus amigos e familiares que direta e indiretamente participaram desta conquista.

Aos professores que participaram da comissão examinadora.

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

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

SUMÁRIO

Apresentação | Vera Lucia Nojima 15

Introdução 17

Interações com a racialidade 23

Epistemicídio, mecanismo de deslegitimação do povo negro 25

A necessidade de um espelho étnico-racial para a infância brasileira 28

Impacto da construção do imaginário na criança negra . 33

Novas identidades das infâncias e o caráter social da comunicação..... 35

Séries brasileiras, os efeitos da implementação da Lei . 42

TV paga no Brasil e a Lei 12.485 44

Depressão na política audiovisual contemporânea e o papel da Ancine 48

Os principais canais infantis 59

A representatividade da produção nacional 65

Quem produz animação seriada no Brasil? 75

O papel do Design nas questões sobre imagem animada 83

Uma possibilidade imagética de uma animação negra 91

Animação negra pelo olhar dos realizadores 98

Infância negra: outras populações infantis 103

Percepção da audiência sobre a precariedade de representação 107

Movimento Negro e o Design Afirmativo 125

Epistemologia do Design Afirmativo 130

Uma expressão da equidade na animação: Design afirmativo 137

Conclusão 141

Referências bibliográficas 147

Sobre o autor 163

APRESENTAÇÃO

Design Afirmativo em contextos afrodiaspóricos na animação seriada brasileira, de Sandro Lopes, enuncia a força de um design construído na luta, resultado da sabedoria dos Movimentos Negros baseados em uma cosmovisão afro-brasileira, africana e da diáspora negra, em prol da ressignificação do que é ser negro em um contexto afrodiaspórico. É nesse campo de um "design + a ação afirmativa" que atua, criando as condições sensíveis para a valorização de grupos marginalizados, potencializando e divulgando seus conhecimentos com o intuito de promover a equidade social. A pesquisa está na imbricação entre o design e a animação e suas formas de transmitir mensagens, em que a idealização, a construção e o propósito das significações são circunstanciados a partir do seu contexto artístico, cultural, social e econômico. Destaca-se o entendimento da área de animação, uma prática projetiva tal qual o design, responsável pela interação social. Para realizar a pesquisa, foi necessário entender o crescimento da produção e da representação imagética de personagens nacionais, segundo a sua raça e etnicidade.

O paradigma epistemológico que orientou a pesquisa determinou para o design o valor epistêmico intrínseco dos movimentos sociais negros e reconheceu que estes são produtores de um tipo específico de sapiência, o conhecimento nascido na luta. Esse saber novo, gerado por grupos não hegemônicos e contra-hegemônicos, cria novas temáticas e conceitos, dinamiza o conhecimento.

Esta pesquisa apresenta parâmetros plausíveis para uma mídia democrática, entendendo que sua base deva estar alicerçada no pluralismo e na diversidade como um direito de todos, sobretudo da infância e da adolescência. Reflete sobre o Brasil, que tem uma comunicação baseada em uma atividade comercial forte e uma presença pública e comunitária fraca, considerando que esse fato leva a uma redução da diversidade na mídia. Questiona a ausência de um espelho da realidade étnica brasileira

e constata dados em obras que apresentam a maioria da sociedade brasileira como minoria racial quando são representados nas animações e agravam a desigualdade quando se referem a quem produz essas obras, chegando a não identificar realizadores negros e negras nas obras citadas. Além disso, aponta que essa ausência traz consequências graves ao reconhecimento racial das crianças negras e prejudica, também, o conhecimento e a aceitação de todas as crianças com relação ao diferente, o que pode levar a uma baixa autoestima daqueles que nunca são representados como protagonistas.

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

O Design Afirmativo é um design de postura ativa a partir do pertencimento identitário, com a intenção de contribuir para a melhora das condições da população negra. Por isso, o uso de um design que traga referências negras e que se posicione de forma antirracista é importante nas sociedades contemporâneas que são mediadas pelas imagens. O combate ao racismo, mais do que nunca, faz-se no campo simbólico. Um design que reconstrua a cultura material na busca da equidade é fundamental para se pensar o futuro. Então, podemos compreender o Design Afirmativo como uma posição estética-política crítica no campo do design, que contribui para essa nova construção de sociedade. O Design Afirmativo é um design crítico e de resistência com uma agenda política de transformação voltada sobremaneira para a construção identitária que reconhece o indivíduo como tal e o coloca no mundo em condição de igualdade, considerando sua autoimagem, seus valores, e fortalecendo sua corporeidade e seu pensamento.

Vera Lucia Nojima
Professora do Departamento de Artes e Design/PUC-Rio

INTRODUÇÃO

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

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

Muito se fala do crescimento das séries de TV e da indústria da animação no Brasil. Em 2011, houve uma euforia do setor com a homologação da Lei Federal 12.485, conhecida como a Lei da TV paga. Com as políticas

públicas implantadas a partir de 2005 — como o Programa de Editais de Fomento à Produção 2005-2006 e iniciativas de órgãos como Petrobrás, BNDES e Rio Filmes — houve um crescimento das empresas de animação e o reconhecimento internacional de obras brasileiras, como no caso do longa *O menino e o mundo*, indicado ao Oscar em 2016 e premiado em 2014 na mostra competitiva do Festival Annecy, um dos mais importantes festivais de animação do mundo, dando sequência à premiação obtida pelo filme *Uma história de amor e fúria* em 2013. Esse bom momento da animação brasileira é reafirmado no discurso do júri do Festival Francês, como diz Cezar Coelho, membro criador do Anima Mundi, durante o Anima Fórum de 2011: "Um país do qual até bem pouco tempo não se ouvia falar, agora aparece aqui, com um trabalho muito bem feito, digno de um prêmio em Annecy" (ANIMA MUNDI, 2013, p.7).

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

Apesar desses bons fatores, alguns aspectos da produção brasileira ainda são pouco discutidos. De maneira geral, não se avalia o caráter étnico-cultural das obras e suas relações com a população brasileira. Algumas pesquisas já apontam para a desigualdade racial nas obras audiovisuais nacionais, tais como as produzidas pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA), da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), que desde 2008 vem desenvolvendo pesquisas em diversas áreas, inclusive na mídia, sempre com foco em raça e gênero.

Outra análise importante para a discussão foi o estudo realizado pela Ancine acerca das dez maiores bilheterias, com o título "Diversidade de gênero e raça nos longas-metragens brasileiros lançados em salas de exibição 2016", que apresenta uma exclusão dos realizadores negros na cadeia produtiva.

A hipótese deste livro é que o racismo estrutural verificado nas pesquisas aqui citadas também se expressa no mercado de animação brasileiro. A meta é investigar se tais produções nacionais são marcadas pela ausência de realizadores negros[1], pela falta de narrativas baseadas na cultura afro-brasileira, africana, e pela carência de personagens negras.

Esta pesquisa tem o objetivo de consignar o Design Afirmativo como agente difusor de ações reparativas em prol da ressignificação do que é ser negro em um contexto afrodiaspórico. Portanto, referenciam-se na história conhecimentos africanos, afro-brasileiros e da diáspora negra que o Design Afirmativo apresenta (SANTOS e NOJIMA, 2018). Essa visualidade mostra-se como potente ferramenta de reflexão dessas obras, apresentando caminhos para uma imagem decolonial. É importante destacar a importância desse design como meio de trazer equidade para superar a violência simbólica existente nas séries de animações produzidas no país para os principais canais infantis da TV paga, reduzindo assim a violação aos direitos da infância negra nesses meios.

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

Partindo da ideia de que é importante destacar que a produção audiovisual no Brasil expressa desigualdades com relação ao acesso de determinados grupos sociais marginalizados, a pesquisa colocou-se em um lugar social no qual reconhece que existem vozes silenciadas e questiona narrativas universais que oprimem outras epistemologias — que são ferramentas de manutenção de poder no campo simbólico.

É com esse olhar de pesquisador e animador negro que o autor deste livro escreve deste lugar de fala (RIBEIRO, 2017) do produtor negro, que sente a necessidade de analisar a produção de séries de animação brasileiras a partir de outras geografias, de outros saberes.

---

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

Entende-se o Campo da Animação como uma prática social formada por diversos campos. Esse método interdisciplinar, como define Bomfim (FARBIARZ, COUTO e NOVAES, 2014), permite a construção do saber com base em áreas como a Sociologia e a Arte. O fato de a animação e o design serem práticas projetivas não os exclui da interação social.

Esta pesquisa marca um posicionamento em que a animação se apresenta como prática social, não apenas como a composição de uma imagem, mas como resultado de fatores externos que influenciam os processos de criação. O texto destaca as estruturas que totalizam a produção da animação no Brasil e que explicam o grau de desigualdade, com relação à representatividade étnica na tela, existente nesse meio.

Para realizar a proposta, foi necessário entender o crescimento da produção e da representação imagética das personagens nacionais, segundo a sua raça e etnicidade pela ótica do Design Afirmativo. A pesquisa desenvolveu-se na análise da programação dos cinco principais canais infantis da TV por assinatura[2], a partir das listagens de obras brasileiras veiculadas na TV paga, disponibilizadas pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA) no período de 2016 e 2017, e dos informes anuais de TV paga do período de 2011 a 2019. Além disso, foram analisados os dados do mercado, obtidos pelo Anima Mundi por meio do mapeamento da produção nacional realizado em 2019 e de seus relatórios anuais do Anima Fórum, que fortalece o mercado desde 2004. Foi preciso mapear etnicorracialmente os realizadores desses produtos, tendo como base os dados de direção disponibilizados pelo OCA, no intuito de quantificar esses realizadores com relação à sua raça e gênero, e procurar possíveis vinculações entre essa informação e as narrativas realizadas.

Quanto às percepções do público, o levantamento realizou-se a partir de um formulário online destinado ao grupo de responsáveis e educadores, por meio de redes sociais que trabalham com conteúdo africano e afro-brasileiro, para avaliar os desejos e as percepções que essas pessoas

2 Discovery Kids, Cartoon Network, Nickelodeon, Gloob e Disney Channel (HOLZBACH, 2018).

têm em relação às obras, tendo como foco a representação étnico-racial das narrativas e personagens.

O texto está dividido em quatro capítulos além da introdução ao trabalho. O primeiro capítulo apresenta as interações entre raça e classe a partir do contexto histórico, apontando a construção negativa da imagem do negro, montada ao longo do tempo pela sociedade brasileira, deslegitimando o conhecimento do negro por intermédio de mecanismos racistas, inclusive na mídia para a infância. Além disso, discute a ausência de personagens negras nas produções televisivas realizadas para a infância a partir de 1980. Tendo como foco a produção de animação no Brasil, evidencia a necessidade de uma produção mais diversa que represente a infância brasileira como um todo. Demonstra que o contato da criança com este universo infantil, que lhe é apresentado, influencia na construção de sua subjetividade.

No segundo capítulo, o texto discute a mídia e sua relação com a cidadania, apontando para uma violação no caráter social da comunicação para a infância no Brasil. Expõe o objeto da pesquisa, apresentando a migração da audiência infantil da TV Aberta para a TV paga e como esta relação com a TV paga afeta os seus espetadores. Mostra as questões que orientaram a Lei da TV paga a partir da sua implementação e apresenta, de forma quantitativa e qualitativa, a produção brasileira desse período, fazendo uma cartografia das séries dos cinco principais canais que se destacaram no período de 2016 e 2017. Os dados trazem o debate acerca das questões raciais e a democratização do acesso da produção nacional, e reflete a respeito da problemática atual e do desmonte da cultura no Brasil, a partir do golpe de 2016.

O terceiro capítulo aborda a imbricação entre o design e sua forma de transmitir as mensagens e a animação. No design, a idealização, a construção e o propósito dessas significações são circunstanciadas a partir do seu contexto artístico, cultural, social e econômico. Expõem o sistema-mundo da produção da animação e a relação global/local na produção brasileira a partir do parâmetro "universal". Esse capítulo apresenta o impacto e a percepção da audiência dos desenhos animados exibidos na televisão por meio de pesquisa quantitativa com responsá-

veis e educadores acerca das animações e da importância da diversidade na tela. Além disso, correlacionando a imagem predominantemente exibida pelo mercado com a construção da uma imagem afrorreferenciada animada, o capítulo mostra a perspectiva de realizadores(as) negras e negros a respeito de suas obras e propõe uma base para uma arte animada denominada de "Animação Negra".

O último capítulo abre indicando a importância dos Movimentos Negros como atores políticos e educadores, e aponta o lugar do design como possibilidade de caminho que se correlaciona com os dados apresentados. Pensando em uma produção de animação étnico-racial por meio do Design Afirmativo, alude acerca de seus conceitos e da forma que esse design pode contribuir para uma mídia mais igualitária. Apresenta um design que guarda função reparativa para os grupos sociais negros, que está balizado na cultura, na mitologia e na espacialidade africanas. Essa configuração é afetada pelas ações dos Movimentos Negros e se coloca como uma força política de estar no mundo opondo-se ao design hegemônico.

A pesquisa contribui para uma reflexão no campo da animação com relação à equidade por meio do Design Afirmativo. Os dados podem auxiliar políticas públicas no intuito de minimizar o impacto do racismo e buscar ações que levem a uma mídia mais democrática.

INTERAÇÕES COM A RACIALIDADE

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

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

A construção imaginária pós-abolição do negro foi sendo paulatinamente elaborada com base na subtração de suas raízes. O esforço do Estado na unificação nacional, que se desenvolve na Primeira República, tem como síntese a miscigenação como representação da identidade nacional. Essa "grande identidade" minimiza todas as outras que representam a diversidade nacional do país eliminando as suas especificidades e desrespeitando a cidadania dessas pessoas.

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

O imaginário negro negativo foi reforçado pela mídia por meio dos estereótipos enraizados na escrita e nos materiais de cunho imagético, exagerando alguns traços e omitindo outros, transformando o negro em exótico e diminuindo a sua humanidade, o que acaba classificando o diferente como o "outro", o distanciando do "eu" (ANDRADE JÚNIOR e SILVA FOSTER, 2017).

A invisibilidade ainda era maior quando se refere a mulheres e crianças; essa lógica excludente se perpetua desde o Brasil colônia. É impac-

tante pensar que o primeiro tratamento dado a crianças negras, a partir da proibição do tráfico de escravos em 1850 pela Inglaterra, ocasionou um "cuidado" para esses indivíduos, pois seriam eles os garantidores do trabalho nas regiões economicamente produtivas, assentadas na mão de obra escrava.

> Essa mudança se refere ao fato de que "as peças perdidas" não seriam mais facilmente repostas. Passa então a haver uma preocupação com a higiene e a saúde dos escravizados, sobretudo das crianças, chegando, em casos extremos, à publicação de cartilhas de prescrições de cuidados. (ABRAMOWICZ et al, 2011, p.271)

Esta associação da infância negra ao trabalho e não ao sonho e à brincadeira perpassa o tempo; desde o início do período pós-abolição crianças negras eram retratadas como engraxates, vendedores etc. (ABRAMOWICZ et al, 2011).

A ideia de civilizar as crianças, ao invés de cuidar, sempre foi a norma. No caso das crianças negras, sempre foram vistas como um problema social pelas autoridades. Essa relação foi marcada por atitudes assistencialistas ou punitivistas, ações estas que não reconhecem o bem-estar como um direito da criança, mas sim como um objeto da tutela estatal. Esse cenário começa a sofrer pressões mais significativas para uma mudança a partir da década de 1970, quando os movimentos sociais, incluindo o Movimento Negro, colocam a infância na arena política (NASCIMENTO, 2015).

Esse desenraizamento que aconteceu na sociedade com relação às suas referências africanas e afrodiaspóricas foi diminuído pela pressão das mobilizações sociais que colocaram, e colocam, essa desigualdade racial na pauta do dia da sociedade, na busca de construir a cidadania baseada na emancipação dessas pessoas.

Epistemicídio, mecanismo de deslegitimação do povo negro

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

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

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

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

As sociedades multiculturais de origem colonial, tais como o Brasil, têm como elemento estrutural o racismo, que desumaniza e naturaliza desigualdades baseadas nas diferenças biológicas e étnico-culturais (ALMEIDA, 2018). O racismo, portanto, baseia-se na tríade domina-

ção, exploração e exclusão, que se mantém devido à sua habilidade de naturalizar a sua concepção sobre o Outro (CARNEIRO, 2005).

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

A negação dos conhecimentos de grupos dominados é um eficaz instrumento de dominação, que se baseia na destituição da racionalidade, da cultura e da civilização do outro (CARNEIRO, 2005). Sendo assim, epistemicídio é um significativo elemento de deslegitimação, que impõe a assimilação da cultura hegemônica, o que Fanon (2008) chama de interiorização, que seria a epidermização da inferioridade que nasce do sepultamento da sua originalidade.

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

Partindo dessa concepção de discriminação, o Pensamento Abissal descrito por Boaventura apresenta distinções por meio de linhas radicais que separam o universo de quem está do lado visível, reconhecido como existência, de quem não está (2007). Esse pensamento orienta as relações sociais no Brasil, esta lógica racializada gera saberes, poderes e subjetividades hegemônicas.

O racismo antinegro está relacionado à manutenção do poder e tem se modificado ao longo da história. A origem de um racismo fenotípico, baseado nos traços físicos e na cor da pele e estruturado em bases científicas criadas no século XIX, foi sendo substituído por um discurso sustentado pelo "relativismo cultural" e pelo "multiculturalismo". Esse racismo fenotípico foi falseado por um racismo baseado no estoque cultural herdado pelas pessoas, o que se deve a mudanças na estrutura econômica e política ao longo do século XX (SOUZA, 2017).

Esta "aceitação", na verdade, é uma estratégia de domesticação das culturas e dos corpos, que enquadra os grupos marginalizados em uma humanidade controlada, não precisando negar a existência de suas produções artísticas, por exemplo, mas estilizando e integrando à "normalidade" da vida social:

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

Este racismo culturalista mantém-se hoje na ação da mídia, na indústria de bens de consumo cultural, hierarquizando e reforçando o ideal de seres de primeira classe e segunda classe, sendo muito mais eficaz, pois naturaliza essa relação e constrói afetos a partir da subjetividade que está conectada às práticas sociais, gerando uma explicação racional para essa desigualdade e naturalizando a discriminação no imaginário social (ALMEIDA, 2018). Esta violação de direitos midiáticos brasileiros é expressa frequentemente por meio da "invisibilidade" e da representação estigmatizada dos negros em produtos midiáticos nacionais, que trazem um juízo de valor, na maioria das vezes, negativo para essa parte da população.

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

Nesse sentido, a grande mídia tem imensa responsabilidade, pois amplifica e reproduz mensagens e ideias determinadas pelas elites, que criam concepções, legitimando o discurso de acordo com seus interesses, distanciando-se do entendimento simplista de que ela só informa por-

que, na verdade, ela forma e produz opiniões. No caso do Brasil, criam um simulacro de democracia racial, negando a existência do racismo. Os meios de comunicação de massa naturalizam as desigualdades, pois cotidianamente reiteram, redizem e atualizam os dispositivos de denegação, de silêncio e de invisibilidade.

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

No caso da cultura da infância, isso também acontece, destacando que, por serem pessoas em formação, as identidades das crianças são altamente moldáveis. A mídia destinada a crianças tem grande autoridade cultural e legitima papéis sociais. Esses materiais vestem-se de uma fantasia que se coloca fora do mundo dos valores, impedindo qualquer questionamento.

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

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

Na década de 1980, a programação televisiva voltada ao público infantil sofistica-se e a TV populariza-se no país. A programação infantil passa a participar cotidianamente da vida das crianças, exercendo forte influência e participando, cada vez mais, da educação infantil.

Por se tratar de um veículo que requer muitos recursos para o seu desenvolvimento, desde o início a TV criou uma relação muito próxima com os seus patrocinadores, o que resultou em grande influência na sua

grade de programação. Os anunciantes, no início da televisão no Brasil, decidiam o que deveria ser produzido e veiculado, como, por exemplo, o programa *Circo Bombril*, apresentado pelo palhaço Carequinha em 1951, que recebeu esse nome por causa do seu patrocinador, a empresa de limpeza Bombril (BORGES et al., 2012). Essa prática de colocar o nome do patrocinador no título do programa foi extinta no ano de 1966, e a partir daí foram desenvolvidas formas mais sutis de exercer essa mesma influência.

A segunda geração de programas infantis, que se iniciou nos anos 1980, teve uma estrutura baseada nos programas de auditório, com brincadeiras e exibição de desenhos animados. Esse formato garantiu grandes audiências, como demostra o artigo acerca do auge e decadência da TV aberta, escrito pelos autores Admir R. Borges, Sérgio Arreguy e Lourimar de Souza, 2012:

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

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

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

Imagem 1. Desenho animado *He-man e os mestres do universo*, 1983-85. Fonte: The Best of He-Man and the Masters of the Universe: DVD Talk Review of the DVD Video (1980).

A população negra no Brasil no período de 1980 era de 44,7%, segundo dados do IBGE, e a única série brasileira nesse período era a *Turma da Mônica*, sendo também a primeira a ser produzida no país com o intuito de ser exibida na televisão (NESTERIUK, 2011).

Apesar da produção de animação nacional para a TV ter aumentado significativamente, 110% no período de 2013 e 2017 (NYKO e ZENDRON, 2019), motivada por vários fatores, entre eles a Lei 12.485/11 denominada Lei da TV paga, a inclusão das personagens negras não aumentou na mesma proporção.

Apesar de, em 2018, a população negra crescer e atingir 55,8% dos brasileiros (PNAD CONTÍNUA, 2018), observa-se que a representação desse protagonismo negro continuou baixa, quando comparada às personagens brancas nos meios de comunicação. A professora em comunicação Isabel Clavelin afirma haver uma tendência de crescimento em relação à representação de crianças negras nos meios de comunicação. Porém, ainda assim, quando são retratadas estão em papéis coadjuvantes e aquém da proporção de negros no país (AGÊNCIA BRASIL, 2015).

É importante trazer esse contexto sociocultural para analisar o perfil das crianças, entender que elas não são como uma massa homogênea e sim pessoas com particularidades próprias. Isso posto, bens simbólicos diversos são importantes para a construção de mundo dessas crianças, pois animações realizadas no Brasil deveriam espelhar a realidade étnica e sociocultural desses espectadores. Apesar do silêncio da maioria da sociedade, essa desigualdade é percebida por aqueles que trabalham diretamente com a infância, Ildete Batista do Carmo, professora há mais de 20 anos em uma escola no Distrito Federal, em entrevista à Agência Brasil diz:

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

As TVs têm liberdade para escolher os projetos e seus parceiros, a regulamentação do setor pela Lei 12.485 de 2011, que regula a cota de exibição, não interfere nas decisões dessas empresas. Apesar dos produtores afirmarem que o público-alvo é determinante na escolha dos projetos, percebe-se um descompasso com relação à sua representação, já que 53,8% das crianças brasileiras são negras (CENSO, 2010) e sua representação sinaliza que estão sub-representadas. A relação entre forma e significado é fundamental para a compreensão do público, e a escolha de um tipo de personagem, ao invés de outro, revela um posicionamento que é favorável a determinado conceito. Essa posição vai influenciar nossa visão de mundo; assim como diz Bauman (1998), ninguém cria o modo de compreender o mundo do nada:

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

A ausência das personagens negras faz por intermédio do silogismo[3] implícito uma relação que, por dedução lógica, não é possível um protagonismo positivo negro. Esse retrato distorcido cria modelos normativos que influenciam a construção de identidade das crianças, principalmente das crianças negras, pois seu referencial fenotípico na maioria das vezes é ocultado ou serve de antítese ao referencial positivo da história, o branco.

Esse discurso por meio do signo não linguístico, como é posto atualmente, não contribui para a melhor representação do negro no imaginário popular. Norman Fairclough, citado por Oliveira (2013, p.283), diz que esse tipo de discurso hegemônico vai impedir que ideias contrárias encontrem espaço para chegar ao público. Chama a nossa atenção para os efeitos constitutivos do discurso, que contribuem para a nossa construção de identidades sociais, posições de sujeitos, relações sociais, sistemas de conhecimento e crenças (OLIVEIRA, 2013, p.283). Os discursos que questionam essa ausência podem enquadrar-se no que Fairclough classifica como discursos de resistência. Apesar de os indivíduos poderem recusar o conteúdo, por se tratar de crianças, fica muito mais difícil, até porque, muitas das vezes, as crianças estão expostas aos conteúdos televisivos sem a mediação de um adulto. Sendo assim, os valores são passados como verdades. A televisão na posição que ocupa tem uma relação de poder sobre o espectador.

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

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

Impacto da construção: o imaginário na criança negra

O abalo que isso tem na infância negra é enorme, esta ausência ou subalternização provoca uma dificuldade de perceber a si próprio e seu grupo étnico. Além da não representação das personagens, as histórias, os mitos e os elementos culturais da cultura afro-brasileira e africana também raramente aparecem. Quando abordados, são apresentados de forma turística. Assim como o pesquisador Renato Noguera (2017) afirma, a exposição dessas culturas aparece como exótica e coadjuvante, restringindo-se apenas a um detalhe; os conhecimentos eurocêntricos são tidos como principais.

O cineasta e doutor Joel Zito, em entrevista ao site do Centro de Referência em Mídias para Crianças e Adolescentes (Rio Mídia), fala sobre a televisão brasileira para crianças negras:

> A TV brasileira praticamente não oferece a possibilidade de nossa criança afrodescendente ter modelos que promovam a sua autoestima, enquanto as crianças brancas, especialmente as de padrão ariano, louras dos olhos claros, são hiperrepresentadas nos comerciais, nas telenovelas e nos filmes. O resultado é óbvio: enquanto a criança negra tem vergonha de sua negritude, de sua origem racial, porque cresce em um ambiente social e educacional de recusas que promovem uma autoestima negativa, a criança branca cresce super paparicada e com uma impressão de que é superior a todas as outras. Portanto, a sociedade — com o seu racismo — provoca distorções tanto nas crianças negras quanto nas crianças brancas. (TAVARES, 2007)

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

> Em 2004 o tempo médio por dia de exposição à TV foi de 4h43, ao longo dos anos esse número aumentou e em 2014 chegou a 5h35, mais tempo que uma criança passa por dia na escola que é cerca de 3h15 [...]. Os dados coletados em 2015 indicam que a tendência do tempo de exposição à TV é de subir ainda mais, até 27 de maio deste

> ano foram registrados 5h35, o mesmo tempo obtido no ano inteiro de 2014. (CRIANÇA E CONSUMO, 2015)

A exposição excessiva influencia a construção de identidade das crianças, pois elas tentam reproduzir as realidades sociais que observam, e é por meio desse faz de conta que elas experimentam emoções e vivem experiências (ODININO,2009). Isso quer dizer que, quando uma criança vivência uma jornada junto com a personagem, ela está incorporando os valores prometidos na trama, além de sua representação imagética. Essa experiência vai além da tela, estando presente nos brinquedos e objetos que a cerca, isso vai interferir na sua socialização frente ao grupo que ela interage, quando se refere à aceitação e ao sentido de inclusão. Assim, há uma relação entre os campos individual e coletivo, sendo que a imagem tem um importante papel neste último.

O campo coletivo, que exclui a figura negra, pode levar a um desejo de se assemelhar à pele clara, o que pode levar ao que Muniz Sodré (1999) chama de "desnegrificação", que seria um distanciamento de sua negritude absoluta por meio de técnicas de beleza. Esse desejo tem o potencial de gerar frustações, angústias e sofrimento.

AS INFÂNCIAS E SUAS NOVAS IDENTIDADES: O CARÁTER SOCIAL DA COMUNICAÇÃO

Os debates sobre mídia realizados para criança intensificam-se no fim do século XX, nos anos 1990 o mundo passou por um processo de transformações na comunicação que resultou em um amplo debate sobre a cultura da mídia[4], que se entende como uma nova dinâmica cultural em rede híbrida que se estabelecia a partir dessa década. Esse fato demostra um aumento do acesso a conteúdos diversos, pelas crianças, devido aos grandes fluxos transnacionais ocasionados pelos novos meios de comunicação, que também proporcionaram acesso a temas perigosos para a infância. Observa-se que nesse período o tempo de exposição média aos veículos de mídia aumentou, deixando muitas vezes as crianças convivendo com temática violenta, sexual e pornográfica. Tal expansão gerou aumento do debate a respeito dos mecanismos internacionais que garantam a proteção das crianças com relação a conteúdos inadequados. O que resultou em vários fóruns e conferências internacionais[5] sobre crianças e a mídia.

A discussão se estabelece por causa das mudanças que acontecem na sociedade, provenientes da nova ordem mundial política e econômica estabelecida pela globalização, em que o papel tradicional exercido pela família, no sentido de socialização das crianças e adolescentes, foi flexibilizado por esses novos meios, devido aos sistemas de comunicação que apresentavam uma nova compreensão de mundo, o que afetava valores

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

5 Encontro de Bratislava, Primeira Cúpula Mundial sobre Televisão e Crianças, Cúpula de Países Sul-Africanos em Desenvolvimento sobre Crianças e Televisão, Primeira Cúpula Pan-Africana etc.

tradicionais e modos de vida. À época, Paulo Sérgio Pinheiro, Secretário de Estado de Direitos Humanos do Ministério da Justiça e Jorge Werthein, Diretor da UNESCO no Brasil, disseram que houve mudanças na configuração e no papel da família, reduzindo a sua função socioeducativa. Essa redução deve-se a novos atores como, por exemplo, a mídia (FEILITZEN e BUCHT, 2002).

É necessário retroceder ao ano de 1989 para compreender esse aumento da preocupação com a infância na citada década, pois a Convenção da ONU sobre o Direito da Criança, estabelecida no referido ano, forneceu um conjunto de princípios que estabeleceu o direito da criança à informação, que encorajou várias entidades a reivindicar políticas a respeito das mídias para infância internacionalmente (ULLA e FEILITZEN, 1999). No momento firmou-se o instrumento de Direitos Humanos mais aceito na história universal, a Convenção Internacional sobre o Direito da Criança (UNICEF BRASIL, 2017).

Esse acordo estabelece normativas para os menores de 18 anos. É um marco nesse campo e foi endossado pela maioria dos países, incluindo o Brasil. Os Estados-partes reconhecem a função importante desempenhada pelos meios de comunicação e devem garantir o acesso da criança a informações e materiais procedentes de diversas fontes nacionais e internacionais, especialmente aquelas que visam à promoção de seu bem-estar social, espiritual e moral, e de sua saúde física e mental (UNICEF BRASIL, 2017).

Essa convenção tem como base a Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948, que estabelece vários direitos difusos[6], relacionados à liberdade de expressão e ao acesso à informação, inclusive à comunicação. Esses direitos projetam-se para além do indivíduo, constituindo anseios maiores relacionados à satisfação comum a todos, neles há uma impossibilidade de mensuração exata e por si mesma indivisível, como,

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

por exemplo, a paz. Esta nova fase dos Direitos Humanos é denominada terceira geração, pois surge depois de momentos anteriores que pleiteavam os direitos civis e políticos; nesse início, é extremamente focada no indivíduo. No segundo momento, o foco passa a ser na sociedade, por meio da igualdade política e social; a terceira fase acontece depois de regimes ditatoriais do início do século XX (ALACURI et al., 2012).

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

Porém, apenas no começo da década de 1980, a discussão acerca do direito à comunicação ganha força a nível mundial e acaba resultando na Comissão MacBirde, produzida pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), e que desenvolveu o Relatório MacBirde — Um Mundo, Muitas Vozes —, com uma crítica ao modelo unidirecional de informação feito no século XX, destacando que esta comunicação realizada até então é controlada por uma minoria que não cumpre o papel de uma comunicação cidadã, a qual deveria abranger conteúdos diferentes, transmitindo o que é realmente de interesse público. O documento tinha a intenção de identificar problemas na distribuição da informação pelo mundo em sociedades modernas e fazer recomendações concretas.

Como se observa, houve uma necessidade de afirmação e ampliação do direito à comunicação, direito já estabelecido pela Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948, justificando o surgimento do Relatório MacBride, que reforça a necessidade de os países criarem políticas públicas na área da comunicação. Nesse cenário, as pessoas e as organizações articulam-se para propor atividades globais e regionais no intuito de viabilizar e recomendar o acesso das crianças a programas de melhor qualidade e maior diversidade.

Um dos principais eventos foi a criação da Cúpula Mundial de Mídia para Criança e Adolescente em Melbourne, Austrália, em 1995. A quarta edição do evento foi realizada no Brasil, no Rio de Janeiro, em

2004, com o tema "Mídia de Todos, Mídia para Todos". Foi a primeira vez que o encontro foi sediado na América Latina e reuniu 3 mil pessoas de 70 países com o objetivo de discutir a qualidade da mídia para a infância e a adolescência. Um dos pontos altos foi a Carta do Rio, um documento elaborado por 150 adolescentes que participaram do evento:

> Criação urgente de medidas e programas eficazes para evitar o acesso de crianças e adolescentes a conteúdos pornográficos na internet.
>
> Sensibilização dos comunicadores para que possam oferecer melhor tratamento das notícias e informações que produzem sobre e para crianças e adolescentes, de forma que:
>
> 1- evitem a difusão de estereótipos que associem crianças e adolescentes ao consumo e padrões alheios à sua realidade ou à criminalidade e à violência;
>
> 2 - não façam o uso constrangedor ou discriminatório de imagens de crianças e adolescentes. (MULTIRIO, 2004, p.65)

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

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

A mídia democrática tem sua base no pluralismo e na diversidade, que é direito de todos, sobretudo da infância e da adolescência. O Brasil

tem uma comunicação baseada em uma atividade comercial forte e uma presença pública e comunitária fraca. Esse fato leva a uma redução da diversidade na mídia (MENDEL e SALOMON, 2011). Há um entendimento mundial que para um melhor equilíbrio no campo midiático há necessidade de "ecossistemas regulatórios" que possibilitem, de maneira complementar, a união das três esferas: o setor privado, o Estado e a sociedade civil. É exatamente por causa desse desiquilíbrio que violações de direitos na comunicação são realizadas contra grupos vulneráveis da sociedade (VARJÃO, 2015).

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

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

A Constituição Brasileira de 1988, em seu capítulo que trata a comunicação social (Art.221, III), prevê que os meios de comunicação devem promover a cultura nacional e regional, sendo um grande elemento de socialização das crianças e adolescentes, estimulando produções que as representem na sua heterogeneidade (ANDI, 2011):

> Art. 221. A produção e a programação das emissoras de rádio e televisão atenderão aos seguintes princípios:
>
> I - preferência a finalidades educativas, artísticas, culturais e informativas;

> II - promoção da cultura nacional e regional e estímulo à produção independente que objetive sua divulgação;
>
> III - regionalização da produção cultural, artística e jornalística, conforme percentuais estabelecidos em lei;
>
> IV - respeito aos valores éticos e sociais da pessoa e da família. (BRASIL,1988)

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

No Brasil, também se observa essa concentração nas áreas midiáticas do país, que têm a publicidade como modelo de negócio dominante, no qual vendem espectadores aos anunciantes (CRUZ, 2008). Esses conglomerados de comunicação privados apresentam-se na forma de oligopólios que interferem na programação e no conteúdo que chega ao povo brasileiro (CABRAL, 2013).

A legislação brasileira não criou dispositivos que impedissem a propriedade cruzada dos meios de comunicação, que se baseiam no controle de vários meios em um mesmo mercado, rádio, jornal e televisão, por exemplo, ou restringiu os números de uma concessão de uma mesma empresa em âmbito nacional (MORAES, 1997). Além disso, apresenta características de verticalização da produção, na qual a empresa domina quase todos os processos que vão da produção à distribuição. Isso fere o interesse público, pois muitas vezes o interesse da sociedade e os lucros estão em lados opostos, o que fragiliza os direitos de minorias políticas e não dá espaço para empresas diferentes participarem das operações de

rede e serviços. É importante destacar que, no caso da transmissão de som e imagens, como a televisão aberta, o poder é legitimado pelo governo, pois se trata de uma concessão pública, o que permite a ela a exibição de conteúdos para toda sociedade. Equivalente ao transporte, à luz e à água, a comunicação é um direito expresso na Constituição Federal de 1988, sendo assim, emissoras de rádio e TV são prestadoras privadas de um serviço que é público:

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

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

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

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

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

Em seu livro, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho agrega diversas histórias profissionais para falar da comunicação brasileira. Boni, como é conhecido, foi o principal executivo da TV Globo durante três décadas. Com essa citação ele abre um dos capítulos de seu livro, *O livro do Boni*, de maneira simplista, e expõe a migração dos programas infantis para TV paga, apresentando a característica predominantemente comercial da TV brasileira.

Desde o início dos anos 2000 a programação infantil na TV aberta vem diminuindo, levando à extinção desse tipo de programação em algumas redes de TV. Essa diminuição coincide com os movimentos da sociedade civil, por intermédio de ONGs e Associações, tais como o Instituto Alana[7], que tem questionado a publicidade destinada às crianças, indagando os valores sugeridos por essas obras. Esses movimentos conseguiram restrições significativas à publicidade, em prol da infância, porém o debate continua em torno da restrição total da publicidade para essa faixa etária.

A partir dessa pressão social sobre órgãos governamentais, existem análises que vinculam esta diminuição à implementação da Resolução 163 do Conselho Nacional dos Diretos da Criança e do Adolescente (CONANDA)[8], que vem atuando nesse segmento e que, em abril

7 É uma organização da sociedade civil, sem fins lucrativos, que aposta em programas que buscam a garantia de condições para a vivência plena da infância. Criada em 1994, a organização conta hoje com programas próprios e com parceiros e é mantida pelos rendimentos de um fundo patrimonial desde 2013. Tem como missão "honrar a criança" (INSTITUTO ALANA, n.p).

8 O Conanda é um órgão vinculado à Secretaria Especial de Direitos Humanos da Presidência da República, composto por representantes de entidades da sociedade civil e de ministérios do governo federal. (CRIANÇA E CONSUMO, 2016, n.p).

de 2014, regulamentou o abuso de publicidade que contribuía para o agravamento das questões relacionadas à obesidade, à erotização e ao consumo de álcool e tabaco precocemente, além da comunicação mercadológica direcionada à criança, chegando a atingir o uso de propaganda indireta, também conhecida como *merchandising*[9], durante o horário infanto-juvenil. Acredita-se que essa foi a motivação que levou, por exemplo, a Rede Globo a diminuir gradativamente a programação infantil no seu canal a partir de 2012, voltando os seus investimentos na área infantil para a TV paga, eliminando definitivamente esse segmento em agosto de 2015, com a chegada do programa *É de Casa* (SILVIA, 2018):

> Em respeito ao nosso público, ao nosso elenco e aos anunciantes, esclarecemos que a nossa grade das seis da manhã ao meio-dia passará a ser dedicada ao público adulto em 2012. A *TV Globinho* estará no ar aos sábados. Haverá quatro blocos de programação distintos — telejornalismo, *Mais Você*, *Bem-estar* e o novo programa a ser conduzido pela jornalista Fátima Bernardes. Esta nova atração ainda está em fase de elaboração sem data certa para estrear. (TOLIPAN, 2011, p.1)

É importante destacar que há outros fatores relacionados a essa diminuição, o desenvolvimento de novas tecnologias, a distribuição e a transmissão via *streaming*[10] e a popularização da TV por assinatura foram os desafios impostos à radiodifusão. A programação infantil atual na TV aberta limita-se a números expressivos de tempo na grade de programação apenas nas TVs Públicas, como a TV Brasil e a TV Cultura, e na comercial no Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) (SILVIA, 2018).

Observa-se que a programação dirigida às crianças passou a ser orientada às famílias de maior poder aquisitivo, aquelas que podem pagar pelo serviço de TV paga, como afirma o jornalista e pesquisa-

9 Inserção da marca, produto ou serviço em um programa da grade (SILVA, 2010).

10 Tradução livre do trecho retirado da enciclopédia britânica: uma ferramenta que consiste em um "método de transmissão de um arquivo de mídia, em um fluxo contínuo de dados que podem ser processados pelo computador receptor antes que todo o arquivo seja completamente enviado" (SILVA; DALL'ORTO, p.2).

dor Laurindo Leal Filho (2015). Porém, o último ciclo de crescimento econômico no Brasil, encerrado em 2016 (COSTAS, 2016), provocou maior distribuição de renda no país, o que ocasionou um crescimento de assinantes na TV paga; esses novos clientes, oriundos das classes C e D, passaram a constituir a maioria dos assinantes de TV por assinatura no Brasil (EXAME, 2013). Para as famílias que não têm acesso a esse serviço, a diminuição na oferta leva a audiência infanto-juvenil na TV aberta a migrar para os programas adultos, o que acarreta maior vulnerabilidade desse público.

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

Apesar dessa desaceleração na economia e da diminuição da programação infantil na TV aberta, notou-se um aumento da produção nacional em animação, ocasionado por um maior número de janelas de exibição e pelas obras que já estavam em produção, o que gerou o melhor momento da animação nacional desde a "retomada" do cinema nacional na década de 1990 (ASCOM MINC, 2018). Em 2017 foram lançados sete longas-metragens em um único ano e, no caso da televisão, houve o reconhecimento mundial da produção brasileira com a indicação das séries *O Show de Luna* e *SOS fada Manu* para o Emmy kids (NYKO e ZENDRON, 2019). Porém, o cenário é afetado a partir da crise ocasionada pela divergência entre o Tribunal de Contas da União (TCU) e a Ancine a respeito das prestações de contas de obras provindas do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), esse impasse será aprofundado na seção 3.5.

TV paga no Brasil e a Lei 12.485

Na primeira década do século XXI, vê-se um aumento na produção de séries de animação realizadas no Brasil. Muito desse crescimento é pro-

veniente da obrigatoriedade de cotas de produção nacional e do aumento no número de assinaturas na TV paga no país, como citado anteriormente.

A expansão da TV paga no Brasil justifica-se pelo crescimento da Banda Larga e da entrada das Empresas de Telefonia fixa no setor. Com advento da Lei 12.485/2011, que regula a TV por assinatura no país, e a instrução normativa nº 104/2012, que dispõe sobre as obras audiovisuais que constituem o espaço qualificado, alterou-se o marco legal do setor, atribuindo à Ancine competências de regulação e fiscalização das atividades de programação[11] e empacotamento[12] da TV por assinatura, mantendo a competência da Anatel no que se refere ao mercado de distribuição[13] (ANCINE, 2016).

Apesar de a cadeia de valor da TV paga ser dividida em quatro elos (produção, programação, empacotamento e distribuição), no Brasil, utiliza-se o termo "operadoras" para representar as empresas que realizam a atividade de empacotamento e distribuição simultaneamente; alguns exemplos desse tipo de empresas são NET, GVT, dentre outras.

Com esses dispositivos legais, o setor audiovisual brasileiro independente ganhou a possibilidade de chegar a seu público. Segundo o Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA, de 2008 a 2014, o número de assinantes subiu de 6,3 milhões para 19,06 milhões, os dados

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

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

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

confirmam o crescimento e mostram uma demanda reprimida por conteúdos. Mas a retração econômica que se agravou em 2015 fez o número de assinantes diminuir, chegando, em 2018, a 17,61 milhões de assinantes, número próximo ao que era experimentado em 2013 (ANCINE, 2019).

A partir da regulamentação da lei através da normativa nº 100 da Ancine em setembro de 2012, a quantidade de programação brasileira nos canais de espaço qualificado ainda é pequena, não chegando a 20% do total. Segundo os informes anuais sobre a TV paga, realizados pela Ancine, os dados oscilam entre 12,6% e 17,7% entre os anos de 2016 a 2018. Mesmo com a crise de 2015, o setor audiovisual permaneceu sendo tratado como ente econômico do Estado até 2018 (VERMELHO, 2019), o que garantiu o seu crescimento devido às políticas públicas adotadas. Junto com as leis de incentivos, foi criado em 2006 o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), uma das principais alavancas desse cenário, tendo seu investimento vindo da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (CONDECINE) e do Fundo de Fiscalização das Telecomunicações (FISTER).

O FSA tem investido nos elos da cadeia produtiva, aumentando a participação nacional nos mercados interno e externo. Um dos reflexos disso é que a produção de animação brasileira começou a disputar, mesmo que timidamente, esses espaços antes dominados totalmente por produções estrangeiras, principalmente no que se refere a séries de TV. Mas a aquisição de animação brasileira por canais de assinatura não se restringe apenas às séries de TV, alguns curtas e longas-metragens também estão sendo absorvidos por esse mercado.

Porém, as iniciativas para a regulação da atividade de Comunicação Social Eletrônica, que resultaram na Lei da TV paga de 2011, começaram em décadas anteriores[14]. O embrião da nova lei foi o Projeto de Lei 29 de 2007,

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

de criação do então deputado Paulo Bornhausen, que tinha em sua origem apenas a implementação das empresas de telecomunicação no mercado de TV a cabo. No entanto, como a comunicação está relacionada a um direito fundamental do cidadão, sendo um elemento estratégico na formação da sociedade, atingindo os campos econômico e social (PINHEIRO, 2008), foi sendo modificada ao longo da sua tramitação, ganhando atributos de interesse público como as cotas de obrigatoriedade de conteúdo nacional.

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

As obrigações de veiculação de conteúdos audiovisuais brasileiros em cada Canal de Espaço Qualificado (CQE)[15] são definidas por meio das cotas relacionadas ao número de canais e ao quantitativo de horas de conteúdo nacional, nacional independente, com o objetivo de contribuir para a estruturação da indústria do audiovisual no Brasil.

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

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

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

---

e televisão (PINHEIRO, 2008, p.17).

15 Canais Brasileiros de Espaço Qualificado (CABEQ) são aqueles produzidos por programadoras brasileiras que veiculam um montante significativo de conteúdo brasileiro, incluindo obras independentes, e nos quais não existem acordos de exclusividade que limitem a comercialização dos canais (ANCINE, 2016, p.14).

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

Depressão na política audiovisual contemporânea e o papel da Ancine.

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

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

A gestão cultural, proposta pelo ministro Gilberto Gil[16], baseada nas dimensões econômica, simbólica e cidadã foi ampliada por seus sucessores até a extinção do ministério pelo governo interino de Michel Temer. Nesse período de expansão houve uma preocupação em fortalecer as produções independentes, a regionalização, a internacionalização e a defesa da diversidade (ANCINE, 2017).

Ao criar novas ferramentas que dinamizaram o setor além das legislações já existentes, Lei Rouanet e Lei do Audiovisual, essa nova fase desenvolvida pela Ancine teve como foco expandir o mercado, o que permitiria a sustentabilidade do setor e a entrada de novos atores na cadeia produtiva. Nesse cenário, a televisão por assinatura tinha um papel

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

importante, pois era o elo da convergência digital entre comunicação e telecomunicação, sendo uma extraordinária oportunidade de garantir a presença do conteúdo brasileiro na tela e em consequência fortalecer as empresas nacionais (ANCINE, 2017).

Iniciativas como o Programa de Apoio do Desenvolvimento do Audiovisual (PRODAV), que se destina à produção de programas e séries para televisão, assim como Laboratórios de Desenvolvimento[17] e Núcleos Criativos[18] focados na promoção do audiovisual local, são ações que abrem o mercado para a produção independente.

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

> A partir daí o FSA ganha uma nova dimensão: a arrecadação salta para cerca de R$ 700 milhões em 2012. Em 2016, aproxima-se de R$ 1 bilhão. Com maior robustez, multiplicam-se as possibilidades de ação do FSA. Várias linhas foram criadas no sentido de fortalecer, capacitar e dar agilidade às produtoras para que elas pudessem suprir a nova demanda criada pela nova regulação. (ANCINE, 2017, n.p)

As ações de fomento servem como propulsor de desenvolvimento local. Além dos casos citados, observam-se outros procedimentos como

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

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

a Suplementação Regional (Coinvestimentos Regionais)[19] e as linhas de produção de conteúdos destinados às TVs Públicas.

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

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

Apesar dos investimentos e da regionalização proposta pelas inciativas já mencionadas, as desigualdades de raça e gênero não foram superadas.

Devido à necessidade de criar consensos com a classe artística e diminuir as sucessivas instabilidades no MinC, na gestão do governo Temer, o Comitê Gestor do Fundo Setorial do Audiovisual (CGFSA)[20] conseguiu emplacar algumas propostas do setor no edital do FSA, lançado no fim de 2018. Ao ouvir as demandas de entidades, associações do setor e confrontar com o diagnóstico feito pela Ancine sobre raça e gênero nos lançamentos brasileiros e em salas de cinema em 2016, o comitê acabou aprovando mudanças nas seleções das produções realizadas pelo FSA, o que resultou na implementação de cotas de gênero e raça nos editais (ANCINE, 2018):

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

20 O Comitê Gestor do FSA possui a finalidade de definir as diretrizes e o plano anual de investimentos, selecionando as áreas prioritárias para a aplicação de recursos do FSA; estabelecer os limites de aporte financeiro aplicável a cada grupo de ações; acompanhar a implementação das linhas de ação; e avaliar os resultados alcançados. Também cabe ao Comitê Gestor estabelecer as normas e os critérios para a apresentação das propostas de projetos, para os parâmetros de julgamento e para os limites de valor financeiro (FSA, [201-?], n.p).

> A ideia é que o instrumento ajude a diversificar a produção audiovisual nacional, criando produtos que reflitam a imagem e a realidade da maioria da população brasileira. Ao menos 35% dos valores investidos nos projetos selecionados deverão ser dirigidos por mulheres ou mulheres transexuais/travestis, e pelo menos 10% desses valores serão reservados a diretores(as) negros(as) (pretos e pardos) e indígenas. "Esse é um primeiro passo para se pensar medidas de ampliação da representatividade de mulheres, negros e indígenas no mercado audiovisual brasileiro", comentou o diretor-presidente da Ancine, Christian de Castro. (ANCINE, 2018, n.p)

Outro ponto positivo foi a alteração nos pesos dos quesitos de avaliação de projetos, na modalidade B[21] no edital de longa-metragem, o que permitiu valorizar, de forma mais acentuada, o perfil artístico e autoral de roteiro e projetos, possibilitando empresas pequenas a competir com mais isonomia (ANCINE, 2018).

Essas mudanças foram lançadas no programa "AudiovisualGera-Futuro" implementado pela Secretaria do Audiovisual em 2018. Foram 11 editais nessa primeira etapa do programa, constituindo um avanço na política inclusiva e de desconcentração regional. Os indutores das cotas de gênero e raça foram a novidade desses editais e tiveram mais de 1.745 projetos inscritos para 153 selecionados (SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA, 2019).

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

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

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

Entretanto, desde o Golpe de 2016, que retirou a Presidenta Dilma Rousseff do poder, a sociedade brasileira vem, aceleradamente, perdendo direitos (SOUZA, 2017). Isso se deve ao projeto que defende o Estado mínimo, não se restringindo apenas ao setor produtivo, mas também a promoções dos direitos coletivos e das responsabilidades sociais (CERQUEIRA, 2018). Observou-se que a posse de Michel Temer impactou a Cultura de imediato, pois ainda interino reduziu o ministério a uma secretaria ligada ao Ministério da Educação, usando como argumento a necessidade de cortes de gastos. O fato ocasionou protestos da classe artística, chegando à ocupação de vários espaços do ministério e entidades vinculadas, como, por exemplo, o Palácio Gustavo Capanema[22]. A reivindicação resultou na recriação do MinC, mas a volta não paralisou o desmonte da cultura (CERQUEIRA, 2018). No caso do cinema e do audiovisual, o orçamento vem diminuindo desde esse acontecimento, e a questão agrava-se com a eleição de Jair Bolsonaro em 2018 (TAIANA, 2019).

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

> Há várias políticas da Ancine, como a cota de telas, que defendem a indústria cinematográfica nacional. Se a Ancine é enfraquecida, a

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

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

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

As ameaças de transferência da Ancine para Brasília, o risco de privatização da agência e a retirada dos cartazes dos filmes brasileiros das dependências da agência são práticas reincidentes. Um dos pontos altos foi o veto ao edital relacionado às produções de temática LGBTQIA+, o qual levou à substituição dos membros do Comitê Gestor do Fundo Setorial do Audiovisual (CGFSA) pelo governo (TAIANA, 2019). A Associação de Produtores Independentes do Audiovisual (API) se pronunciou contrária às declarações de Bolsonaro durante uma transmissão ao vivo, na qual citou filmes com temáticas LGBTQIA+ e afirmou que não iria liberar as verbas para essas obras; nesse evento o presidente da República afirma:

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

A questão agrava-se com o impasse entre o Tribunal de Contas da União (TCU) e a Ancine, que inicia em 2018 com o Acórdão 4.835[23] e que se aprofunda em março de 2019. O TCU determinou que a Ancine reveja os métodos de conferência sobre as prestações de contas dos projetos audiovisuais. Em auditoria, o tribunal questionou o modelo Ancine + Simples[24] que vigora desde 2015 e que tinha como meta agilizar a aprovação e a prestação de contas dos projetos do FSA por meio do uso de amostragem dos processos para a análise completa e outros itens (BIONDI e BIONDI, 2019). Essa forma de ação ia de encontro à demanda do setor, que pleiteava uma desburocratização dos processos porque demoravam muito para liberar os recursos para a execuções das produções (IG GENTE, 2019).

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

O TCU afirma que a nova metodologia é contrária à legislação e não detecta fraudes, recomenda que o Ministério da Cidadania não faça novos acordos para destinação de recursos até os ajustes técnico-financeiros-operacionais serem implementados. O setor defende que ambos se entendam, pois o não repasse dos recursos paralisa o setor e traz insegurança jurídica aos projetos (BIONDI e BIONDI, 2019).

---

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

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

Viviane Ferreira, presidente da Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), compreende que a atividade audiovisual deve ter suas especificidades reconhecidas e que não deveria ser equiparada a atividades como a construção civil, por exemplo (BIONDI e BIONDI, 2019).

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

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

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

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

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

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

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

Nesse cenário, levado ao extremo com a pandemia do novo coronavírus[25], iniciada no primeiro semestre de 2020, agravou-se a situação do audiovisual brasileiro e da cultura como um todo. O meio cultural foi o primeiro segmento a parar as suas atividades com a pandemia e um dos últimos a voltar, atingindo 5,2 milhões de trabalhadores, sendo que 45,7% eram profissionais negros (JORNAL DOIS, 2020).

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

Apesar da aprovação no senado no dia 4 de junho da Lei 14.017 de 2020, nomeada como Lei Aldir Blanc[26], ela só foi regulamentada mais de um mês depois pelo presidente Jair Bolsonaro, no dia 18 de agosto. A relatora da lei, Jandira Feghali (PCdoB – RJ), reclamou da demora do governo:

> Falta de vontade política. Porque ficou no gabinete do presidente, segundo soubemos, bastante tempo. No entanto, a regulamentação foi feita e isso é uma conquista da cultura brasileira porque a lei será cumprida agora. (O DOCUMENTO, 2020)

A Lei Aldir Blanc visa às ações emergenciais destinadas ao setor cultural durante a pandemia do novo coronavírus e injeta R$ 3 bilhões na área cultural no formato de auxílio emergencial, para trabalhadores da cultura; manutenção de espaços culturais e incentivo à produção cultural (JORNAL DOIS, 2020). Os repasses aos estados, aos municípios e ao Distrito Federal estavam sendo feitos em forma de lotes que tiveram início em setembro e previsão de finalização em outubro. Muitos dirigentes estaduais e municipais, além de artistas interessados, reclamaram da "burocracia" do decreto, que exigia planos de ação, relatórios de gestão e vários tipos de prestação de contas. Muitos dirigentes públicos afirmavam correr o risco de não conseguirem gastar o dinheiro a tempo e ter que devolvê-lo ao governo federal, pois o os recursos deveriam ser utilizados dentro do período do decreto de calamidade pública a se encerrar em dezembro de 2020 (O DOCUMENTO, 2020). Essa demora fez várias entidades culturais se mobilizarem para socorrer os trabalhadores da cultura, a Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro desenvolveu um fundo de amparo, no intuito de garantir itens básicos aos profissionais negros e negras do setor, impactados pela pandemia em todo o país (REDE GLOBO, 2020). A iniciativa do Fundo de Amparo aos Profissionais do Audiovisual Negro (FAPAN) ocorreu depois do censo realizado pela APAN, no qual identificou a não perspectiva de trabalho de muitos realizadores negros e negras, a partir de

26 Relatora do projeto de lei, a deputada Jandira Feghali (PCdoB-RJ) propôs, em discurso no plenário, que a lei fosse batizada de "Lei Aldir Blanc", em homenagem ao compositor, que morreu vítima do novo coronavírus" (CALGARO e CLAVERY, 2020).

maio de 2020. Com mais de trezentas respostas, o questionário evidenciou a falta de reserva financeira e as dificuldades desses realizadores durante esse período (BENFEITORIA, 2020).

A desigualdade no audiovisual é evidente, quando comparado aos estúdios já estabelecidos, nos quais o impacto da crise governamental da cultura e da pandemia se apresenta de forma diferente, pois, segundo o Mapeamento de Animação no Brasil realizado pelo Anima Mundi, as produtoras têm fontes de rendas diferentes. Observa-se que mais da metade, 52% dos produtores e produtoras, têm suas atividades destinada à venda direta de produtos; os que possuem acesso à fonte dos fundos setoriais e editais ficam, aproximadamente, entre 18% e 11% e apenas 5% dos produtores têm patrocínio direto da Lei do Audiovisual (MONTEIRO, 2019).

No caso da animação, vemos um crescimento das exportações, apesar de tudo. Segundo a FilmBrazil, o balanço dos resultados de 2019 e do primeiro semestre de 2020 revelam que as produtoras associadas, mesmo com o cenário de incertezas, tiveram crescimento e a previsão de U$D 3,4 milhões foi superada, contabilizando U$D 11,4 milhões impulsionados pelas empresas de animação que chegaram a 20% do total (TELA VIVA, 2020). O fato de as empresas de animação conseguirem continuar trabalhando remotamente sem perdas nos seus cronogramas de produção e a taxa de câmbio favorável são alguns dos motivos para esse crescimento, como afirma Marianna Souza, gerente executiva da FilmBrazil (TELA VIVA, 2020):

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

Reforçando esta característica da animação como uma produção segura em período de pandemia, Fernando Mendonça, um dos sócios-

-fundadores do Combo Estúdio, afirma que a procura por projetos em animação aumentou, o que possibilitou manter a equipe e não baixar salários (TOLEDO, 2020).

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

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

Os principais canais infantis

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

Com 23 canais disponíveis em 2017, os canais destinados ao público infantil representaram a média de 11,9% do volume de assinantes. A produção brasileira nesse segmento chega a 8,4% do total de horas veiculadas no horário nobre (OCA, 2018). Em decorrência da Lei da TV paga, os canais estrangeiros ampliaram o diálogo e a negociação com produtoras

brasileiras. A importância da cota de conteúdo brasileiro foi determinante para o crescimento do setor. O diretor da série *Peixonauta*, Kiko Mistrorigo, em entrevista ao G1 destaca isso:

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

As séries brasileiras começam a disputar os mercados nacional e internacional e já despontam entre os dez primeiros colocados no ranking de programas mais vistos na TV paga no país, um dos exemplos é a animação *O show de Luna*, sendo o sexto mais visto em 2015 (ALVARENGA, 2016). Outro exemplo é a série *Irmão do Jorel*, que é líder na audiência do Cartoon Network e já está sendo transmitida na América Latina. A série também foi indicada ao Emmy Kids em 2019, no prêmio de melhor animação infantil (MOTTA, 2019). O estúdio Copa Studio, realizador da série *Irmão do Jorel*, pela segunda vez é indicado ao Emmy pela série *Ico Bit Zip*, em 2020 (TELA VIVA, 2020).

Uma das explicações para absorção do conteúdo nacional por canais transnacionais é a estratégia de posicionamento da "marca" em diferentes mercados, no intuito de ampliar seus alcances. Para isso, não basta só o diálogo com a audiência, é também necessária uma relação com a produção local. Por ser o oitavo mercado de televisão de TV paga do mundo, a relação desses grupos com o Brasil tem se intensificado, não só na produção, mas entre empresas de capitais nacionais e estrangeiras que, visando ao lucro, iniciam uma atividade em comum classificada como *joint venture* [27] (HOLZBACH, 2018).

Apesar do avanço, a predominância de obras continua sendo estrangeira, mais especificamente norte-americana. Dos cinco principais canais infantis mais assistidos na TV paga em 2016 e 2017, Discovery Kids, Car-

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

toon Network, Nickelodeon, Gloob e Disney Channel (HOLZBACH, 2018) mostram que não só a produção das séries, mas a maioria dos canais, *é* de capital norte-americano. O que define a cultura infantil[28] televisiva desses principais canais, seguindo uma concepção de criança aos moldes da sociedade norte-americana, ensinando valores, ideias e papéis específicos que geralmente são distantes da realidade brasileira.

Além disso, é importante destacar a força dos canais infantis: dentre todos os canais, Discovery Kids e Cartoon Network fecharam neste ano de 2020 como líderes absolutos na TV paga (TELE PADI, 2018).

Imagem 2. Os cinco principais canais infantis da TV paga em 2016 e 2017.

O Discovery Kids é líder de audiência desde 2009 na TV paga brasileira (TELE PADI, 2018). O canal surge em 1996 e chega ao Brasil no fim do mesmo ano. No início contava com programas em espanhol, pela popularidade, mas logo tiveram um sinal exclusivamente em português (TV MAGAZINE, 2011); o canal faz parte da *Discovery Latin America* do grupo Discovery.

O primeiro caso de sucesso da produção contemporânea nacional, o *Peixonauta*, foi uma parceria da Discovery com a TV Pinguim em 2009.

28 A cultura infantil é uma esfera na qual o entretenimento, a defesa de ideias políticas e o prazer se encontram para construir concepções do que significa ser criança (SILVA e MOREIRA, 1995, p.49).

Imagem 3. *Peixonauta*, animação realizado pela TV Pinguim.

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

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

Imagem 4. *Irmão do Jorel*, animação realizada pelo Copa Studio.

A Nickelodeon teve início no Brasil como bloco de programação por intermédio da Multishow em 1994. Efetivamente como canal só chegou na América Latina em 1997 e, desde 2007, tem regionalizado sua produção, reconhecendo que há uma conexão muito forte entre produções locais e audiência (G1, 2012). Pertence à *MTV Networks Latin America* da Viacom. Uma dessas séries realizadas no Brasil pelo canal é *Papaya Bull*.

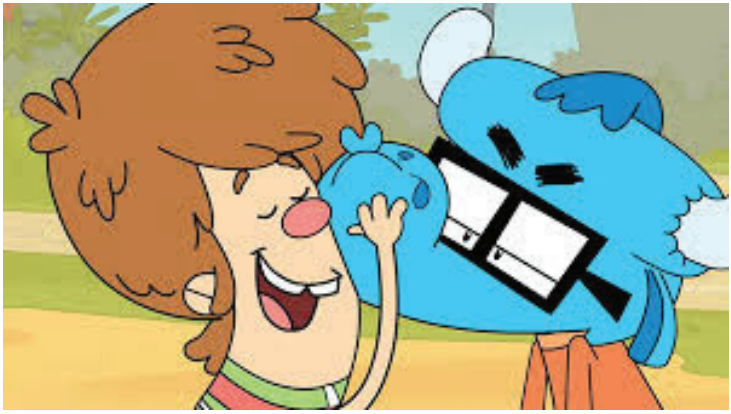

Imagem 5. *Papaya Bull*, animação realizada pela Boutique Filmes e a Birdo.

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

Imagem 6. *Troquinho e o Pão de Queijo*, animação produzida pela Gava Produções.

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

Imagem 7. *Dino Aventuras*, animação realizada pela CineFilm.

A representatividade da produção nacional

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

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

As animações nacionais passaram a ser vistas como um diferencial, um elemento atrativo comercialmente. Segundo o diretor do canal Gloob, Paulo Daudt Marinho, esse crescimento está baseado na diversão, na segurança de conteúdos que tranquilizam os pais e na brasilidade da

produção (CERQUEIRA, 2017). Dentro desse contexto, as produções de animação brasileiras contribuíram para esse avanço.

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

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

Analisando as duas únicas listas disponibilizadas pela Ancine sobre obras brasileiras exibidas na TV paga, realizada pelo OCA nos últimos 13 anos, relativas aos anos de 2016 e 2017 e delimitando as obras seriadas brasileiras exibidas nesses principais canais infantis, observou-se um total de 50 obras com Certificado de Produto Brasileiro (CPB)[29] exibido nesse período. Analisando apenas os títulos que se constituem como uma propriedade intelectual, descartando-se as continuações de temporadas ou episódios especiais, contabilizou-se apenas as obras que se apresentaram com um produto diferenciado, por exemplo, a *Turma da Mônica*, que independentemente da quantidade de obras contabilizou-se como uma única propriedade, formada pelos personagens principais Mônica, Cebolinha, Cascão e Magali. Partindo desse conceito, foram identificadas 25 propriedades intelectuais das 50 obras exibidas na TV paga no período, configurando-se como núcleo de personagens distintos.

A partir das sinopses[30] dessas séries, buscou-se identificar as personagens protagonistas e seu núcleo principal; quando não foi possível fazê-lo

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

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

apenas pela descrição da sinopse, analisou-se alguns episódios para lograr essa definição. A compreensão do que sejam as personagens como "seres fictícios" que agem de determinada maneira vivendo situações narradas em um certo tempo e espaço sendo peças fundamentais para o desenvolvimento da narrativa (PINNA, 2006).

Para a classificação das personagens, focou-se as protagonistas, entendendo-as como as que estão em primeiro plano na narrativa, em cujo entorno os fatos se desenrolam e as outras personagens agem (PINNA, 2006). Segundo McKee, elas têm um objetivo e realizam a ação, motivadas por uma grande força de vontade para admitir seu desejo (PIVA e AFFINI, 2018):

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

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

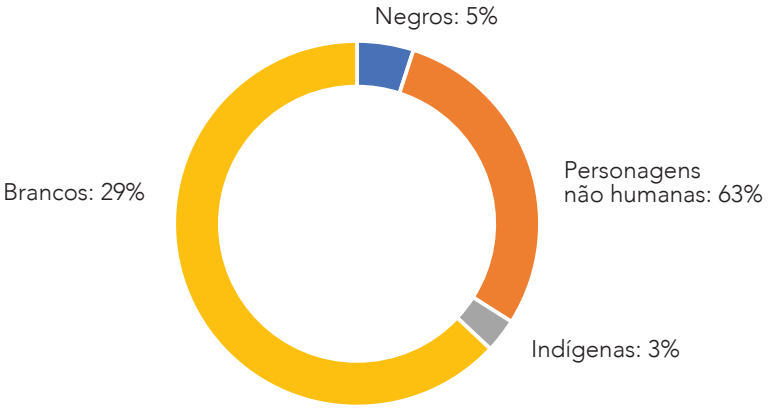

Gráfico 1. Personagens protagonistas segundo a raça.

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

Os dados mostram a sub-representação de um grupo composto pela maioria da população, prática já observada em outras pesquisas relacionadas às personagens negras na mídia — tais como a realizada pela pesquisadora Kátia Regina Rebello da Costa acerca da propaganda impressa. O estudo afirma que de maneira falaciosa se constrói a ideia de "minoria racial" dos negros na sociedade:

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

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

A abordagem das obras parte de um ideal homogeneizante e reducionista, pois oculta matrizes distintas da nação brasileira, invisibilizando populações afrodescendentes e indígenas, desvalorizando o seu legado cultural. Reforçam o argumento da pluralidade, baseada na mestiçagem, trazendo o conceito de união inspirado no Mito da Democracia Racial, no qual, nessa visualização, o negro é presente minimamente, o que não condiz com a realidade brasileira (BORGES e BORGES, 2012).

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

Predominantemente, a construção das narrativas das animações exibidas não traz narrativas estruturadas em elementos afrorreferenciados, pois essas obras se baseiam em modelos de comunicação hegemônicos, alicerçados em conceitos eurocêntricos. Mesmo produções locais que são exportadas globalmente têm uma característica desterritorializada; apesar das referências locais, a maior parte delas é construída em acordo com "elementos universalizados", tendo um forte diálogo com o contexto internacional, mantendo estreita ligação com o conteúdo reconhecível da mídia estadunidense. Para exemplificar, observa-se a série *Meu Amigãozão*, no episódio "Conto de fadas", em que a personagem negra (Lili), que conduz a história, está imersa em uma narrativa baseada na literatura fantástica germânica inspirada em fadas com personagens referenciados aos Trolls, criaturas antropomórficas fantásticas do imaginário escandinavo. Essa relação está presente em outras séries nacionais, como na animação *Irmão do Jorel*:

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

Os elementos da cultura nacional aparecem em segundo plano, no episódio "A princesa perfeita" da série *Meu Amigãozão*. Lili é uma princesa e sua ajudante, interpretada pela girafa Nessa, está com um vestido que faz referência à indumentária de "baiana". A construção imagética reforça o imaginário de subalternidade dos que usam essa vestimenta, tais como os praticantes de religiões de matriz africana, as Baianas do Acarajé[31] e as Baianas de Escola de Samba[32]. Em um diálogo no episódio, a personagem Lili diz a Nessa: "Agora você tem que ficar aqui porque eu sou uma princesa e você é minha ajudante" (MEU AMIGÃOZÃO, 2017), reforçando a situação de submissão.

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

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

Imagem 8. Episódio "A princesa perfeita" da série *Meu Amigãozão*.

Isso significa que, mesmo no caso de animações que têm protagonistas negros, observa-se a manutenção desse pensamento hegemônico. Por exemplo, no caso da animação *SOS fada Manu*, nota-se a manutenção desse ideal, que se baseia no universo de contos de "espíritos mágicos da natureza" europeus, fazendo paródias de clássicos ocidentais como a *Lenda do Rei Arthur*, *A bela adormecida* e *João e o pé de feijão*.

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

Imagem 9. Cartaz de divulgação da animação *SOS fada Manu*.

O semiólogo e antropólogo espanhol, Jesus Martín-Barbero (2002), chama a atenção ao intertexto presente nas obras audiovisuais, que vem a ser o que está além do próprio texto, quando se refere à construção de estereótipos no desenvolvimento das personagens e de sua função na narrativa. Ainda atentando-se à questão dos estereótipos, o sociólogo Stuart Hall conceitua:

> Os estereótipos se apossam das características mais "simples, vívidas, memoráveis, de fácil apropriação e amplamente reconhecidas" sobre uma pessoa, reduzem tudo sobre a pessoa a essas características, exageram e simplificam-nas sem mudança e desenvolvimento para a eternidade. [...] O primeiro ponto é – os estereótipos reduzem, essencializam, naturalizam e fixam a "diferença". Em segundo lugar, os estereótipos implantam uma estratégia de "divisão". Eles dividem o que é normal e aceitável daquilo que é anormal e inaceitável. Em seguida, eles excluem ou expelem tudo o que não se encaixa. [...] Então, outra característica dos estereótipos é a sua prática de "fechamento" e exclusão. [...] Os estereótipos, em outras palavras, formam parte da manutenção de uma ordem social e simbólica. [...] O terceiro ponto

> é que os estereótipos tendem a ocorrer onde há grandes desigualdades de poder. (HALL, 1997, p.258 *apud* PRYSTHON, 2016, p.80)

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

Narrativas estereotipadas também estão presentes no personagem Alfredo, pai de Manu, um homem negro que se apresenta como pouco habilidoso para o trabalho e desajustado ao meio social em que habita, assemelhando-se ao arquétipo e/ou caricatura "Crioulo Doido", categorizado por João Carlos Rodrigues em seu livro *O negro brasileiro e o cinema* (2011).

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

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

Se focarmos a população de crianças e adolescentes negros com idade entre 0 a 14 anos, correspondem, aproximadamente, a 24 milhões de pessoas, sendo 53,8% pertencentes à população infantil dessa faixa etária (Censo 2010). Ao focarmos essa população, a ausência de representação de parte tão significativa do grupo na produção de bens simbólicos animados produzidos no Brasil pode ser compreendida como falta de cidadania, fazendo existir um desequilíbrio relativo à sua representação étnico-racial, o que diminui as experiências diferenciadas na infância e afetará a compreensão de mundo infantil, principalmente em relação às crianças negras.

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

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

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

> A mídia funciona no nível macro como um gênero discursivo capaz de catalisar expressões políticas e institucionais sobre as relações interraciais, em geral estruturadas por uma tradição intelectual elitista que, de uma maneira ou de outra ordem, legitima a desigualdade social pela cor da pele. (SODRÉ, 1999, p.243)

É importante compreender que essa exclusão racial feita pelas mídias é um reflexo da modernização do racismo (SODRÉ, 1992); trata-se de uma nova forma de discriminação. Quando não invisibilizados, os negros estão estereotipados.

Quem produz animação seriada no Brasil?

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

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

Stuart Hall explica que o "Circuito da Cultura" é formado pela construção das identidades por meio da produção de utensílios até chegar na representação, passando pelo consumo. Nas produções exibidas nos canais aqui citados, há uma concentração exacerbada em poucos agentes econômicos que controlam o mercado. Verifica-se uma convergência também nas regiões do país que produzem séries de animação para TV paga.

Com 25 estúdios de animação brasileiros vinculados às obras inseridas na amostra utilizada nesta pesquisa, a região sudeste detém 80% da produção existente nesses canais, sendo São Paulo o principal núcleo com 64% da produção.

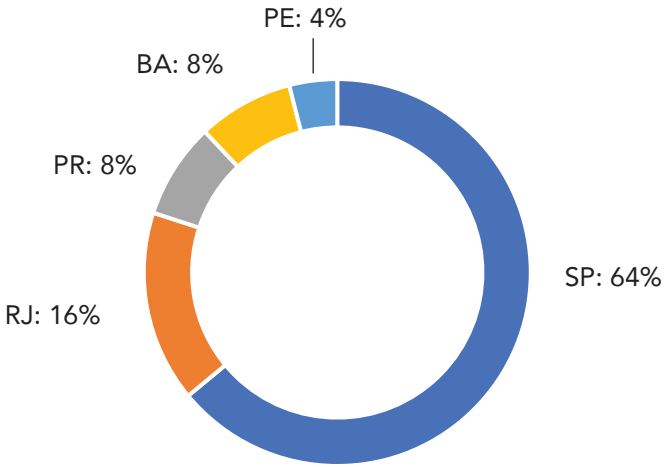

Gráfico 2. Estúdios de animação distribuídos pelos estados brasileiros.

Observa-se também um padrão racial de seus realizadores. Utilizando a heteroidentificação como metodologia classificatória, a qual consiste na identificação realizada por terceiros a partir das categorias de raça utilizadas pelo IBGE: branca, preta, parda, indígena e amarela (OCA, 2018).

A pesquisa utilizou os dados das listagens de obras brasileiras veiculadas na TV paga em conjunto com a lista de Certificados de Registro de Títulos – CRT, de séries brasileiras de animação de 2011 a 2018, ambos disponibilizados pela Ancine, para identificar os seus realizadores. Verificando as fotografias públicas desses profissionais, disponíveis nas mídias sociais, foi possível apresentar o perfil dos diretores[33] segundo a sua racialidade, levando em consideração a convenção que usa a categoria negros para representar pretos e pardos.

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

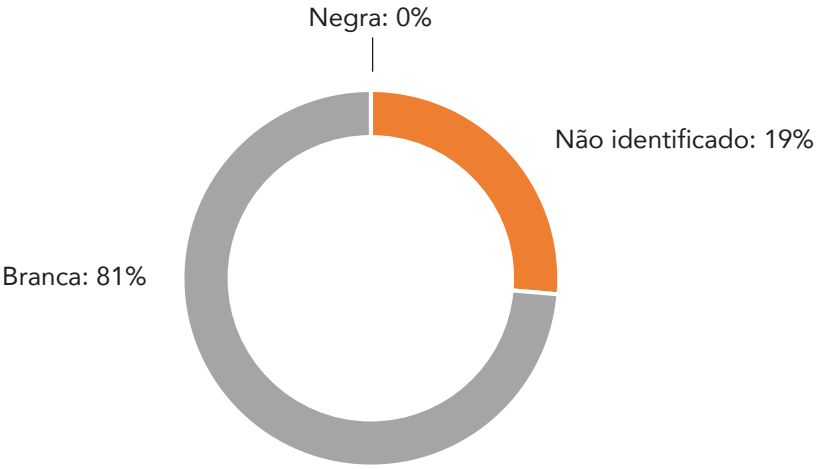

Gráfico 3. Função de direção das obras por raça.

Ao cruzar a inexistência de diretores negros e negras com a escassez das personagens negras nas obras, pode-se conectar possíveis motivos pelos quais não são encontrados, nesse segmento, produções voltadas aos universos africano e afro-brasileiro, contando apenas com algumas experiências "turísticas" como nas séries *Vivi viravento* e *Bita e os animais*; de maneira geral, não se percebem abordagens explícitas de uma perspectiva afrodiaspórica e africana nas animações.

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

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

Nesse cenário, a Comissão de Gênero e Diversidade da Ancine detectou que 75,4% dos filmes lançados na sala de cinema em 2016 foram dirigidos por homens brancos (ANCINE, 2018). Esse diagnóstico somado a pressões de entidades e associações do setor, tais como a APAN, resultou no edital Concurso Produção para Cinema 2018, que incluiu cotas para diretores negros e indígenas. Porém, essa denúncia não surgiu agora, o diálogo de representantes de produtores negros com entidades governamentais em prol de novas ações que dessem visibilidade ao trabalho produzido por cineastas negros e negras estava sendo gestado anteriormente e já resultou em editais importantes para esses produtores, como o "Curta Afirmativo", lançado em 2012 e 2014 e o "Longa Baixo Orçamento Afirmativo" de 2016. Esses editais totalizaram 69 obras e contribuem para mudar o pensamento que domina o cenário hoje, tanto em festivais como nas programações dos canais, reposicionando narrativas e subjetividades, como afirmado pela presidente da APAN, Viviane Ferreira:

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

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

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

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

A manutenção da superioridade branca representada pela grande quantidade de personagens desse grupo étnico, quando relacionados às não brancas, reforça o ideal estético que gera um modelo identitário, pois, como afirma o antropólogo congolês Kabengele Munanga, a percepção da diferença situa-se no campo visível (WARE, 2004). Reforça o plano ideológico no qual a brancura é dominante como critério de estética social, resgatando um lugar de fala, que se encontra no confortável, privilegiado e inominado (WARE, 2004). Essa desproporção de personagens, narrativas e realizadores fortalece o projeto de Nação, o qual exclui os não brancos. Essa hipervalorização silenciosa do branco (WARE, 2004) preserva as hierarquias e mantém uma etnicidade dominante. As relações raciais que vivem em silêncio estão em evidência nas imagens e nos processos. Conforme a pesquisadora Liv Sovik diz, "a branquidade[34] faz parte de uma ficção, um discurso identitário pouco explícito e não por isso menos poderoso" (WARE, 2004, p.382).

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

A maioria dos recursos que viabilizam as séries no Brasil vem do Fundo Setorial do Audiovisual – FSA[35], por meio de mecanismos dos artigos 1A e 3A, que foram criados pela Lei 11.437 de 2006 que alterava a Lei do Audio-

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

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

visual, possibilitando novos mecanismos de incentivo como os artigos citados (IKEDA, 2013). Esses dispositivos alavancam a produção por meio de denúncia fiscal e remessas ao exterior em casos de aquisição de obra estrangeira. A combinação desses e de outros mecanismos — tais como Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional (FUNCINES), leis municipais e estaduais — é o que permite as realizações das obras.

O perfil das empresas produtoras que acionam esses mecanismos é de Empresas de Sociedade Limitada (LTDA), formadas por dois ou mais sócios com faturamentos que podem ultrapassar a 3,6 milhões, muito diferente da maioria dos empreendedores negros, que são a maioria dos empreendedores neste país. Estes utilizam o Microempreendedor Individual (MEI) por ser uma forma de empreender com menos burocracia, possibilitando ter um faturamento de R$ 81 mil por ano. Acabam empreendendo em setores menos lucrativos, podendo ser afetados por reflexos de um processo crescente de precarização do trabalho.

O racismo institucional mantém o produtor negro longe de atingir o acesso a financiamentos e à rede de contatos necessários para viabilizar um projeto. Mesmo aqueles que adquiriram conhecimentos suficientes esbarram em quesitos de avaliação que supervalorizam o desempenho comercial das produtoras, excluindo empresas pequenas e entrantes do mercado, e traçando uma competição não isonômica. Para além dos entraves comerciais, pode haver uma rotulação de que as diferentes narrativas trazidas por esse grupo de realizadores trazem pontos de vista primitivos. Na verdade, acredita-se que, tendo vivenciado experiências de opressão e exclusão, os produtores negros, ao se expressarem, acabam exteriorizando um necessário ato político (CORREA, 2018).

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

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

Entender que o racismo perpassa por uma desigualdade estrutural que se expressa de forma evidente nos dados sobre o audiovisual é reconhecer que a mudança passa por um acesso à verba por esses produtores.

O PAPEL DO DESIGN NAS QUESTÕES SOBRE IMAGEM ANIMADA

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

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

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

O fato de a produção de animação ter planejamento, método, projetação, autoria e técnica faz esta linguagem transitar entre diferentes áreas, como diz Bomfim, "o design, através de sua práxis, seria o elo conciliador ou interventor entre especialistas de diversas áreas" (1994, p.30).

Segundo o pesquisador Leonardo Ribeiro (2018), a animação poderia ser analisada de várias formas por sua interdisciplinaridade, por meio do Campo da Comunicação ou das Artes. Além da capacidade projetista, tal atividade requer do profissional/design uma versatilidade intelectual

que permita associar elementos, códigos e conceitos de múltiplos sentidos (RODRIGUES, 2006 *apud* FERREIRA e COUTO, 2012). É da tensão entre aspectos abstratos e concretos que o design se fundamenta na materialidade de conceitos intelectuais (CARDOSO, 2016).

Essa técnica cinematográfica[36], a animação, traz percepções diferentes do filme de ação ao vivo, pois nela os eventos só podem ser percebidos na tela, sem nenhuma ocorrência semelhante anterior:

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

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

Como Alberto Lucena Barbosa Junior (2002, p.5) afirma, "a arte se fundamenta na técnica, mas a arte também opera uma linguagem", os valores significantes criados e comunicados pela animação são viabilizados por meio da linguagem, que se baseia no uso de formas ilimitadas das artes gráficas, permitindo um conjunto de regras diferentes do cinema fotografado, assim criando novos paradigmas estéticos e experiências sensoriais por meio das imagens (BARBOSA JUNIOR, 2002).

A linguagem como mediadora das relações sociais vai reconhecer o design como ato de linguagem nos eventos de comunicação (BRAIDA

36 Assim, tanto o cinema de animação como o cinema de filmagem ao vivo podem ser realizados dentro de vários gêneros cinematográficos como o *western*, a comédia, o drama, o filme noir, o thriller etc. No entanto, como diz Bendazzi, isso não tornaria o cinema de filmagem ao vivo e o cinema de animação em macrogêneros cinematográficos, mas sim em maneiras distintas de se fazer cinema (BENDAZZI, 2004, p.5 apud RIBEIRO, 2018, p.48).

e NOJIMA, 2016), pois vai além da linguagem verbal e se constitui por meio de uma pluralidade de possibilidades, e é nessa diversidade que verificamos a eficiência de sistemas linguísticos/verbais/não verbais, como a animação, pois se relaciona de maneira ampla com as redes plurais de linguagens que nos constituem como seres simbólicos.

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

> Considerando-se que todo fenômeno de cultura só funciona culturalmente porque é também um fenômeno de comunicação, e considerando-se que esses fenômenos só comunicam, porque se estruturam como linguagem, pode-se concluir que todo e qualquer fato cultural, toda e qualquer atividade ou prática social, constitui-se como prática significante, isto é, são práticas de produção de linguagem e de sentido. (SANTAELLA, 1996, p.166-167 *apud* BRAIDA e NOJIMA, 2016, p.41)

Entender a animação, assim como Nojima (2016) compreende o design, como um fenômeno de linguagem, é conceber ambos como fenômenos de comunicação, meios de interpretação da realidade a partir da construção de valores.

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

Observa-se na animação um sistema-mundo baseado em uma divisão internacional de produção, no qual os países dominantes definem a cultura que rege este mercado de uma maneira hierarquizada de cima

para baixo. Boaventura (SANTOS, 1997) classifica como globalização hegemônica este tipo de prática que se constitui na relação entre o localismo globalizado e o globalismo localizado.

O localismo globalizado é um fenômeno no qual um caso local tem alcance mundial, tornando-se referência. Já o globalismo localizado consiste em práticas transnacionais que reestruturam especificidades locais de modo exótico para responder, de maneira atrativa, a uma demanda do mercado global.

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

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

Na medida em que é ampliada a cultura dos países de referência da animação situados, de modo esquemático, no norte global[37], particulariza-se a cultura do hemisfério sul, agindo com uma lógica de regulação. Há uma relação hierárquica em que o padrão determinado pelo localismo globalizado é visto como uma referência universal.

Pode-se verificar essa relação nas coproduções brasileiras realizadas atualmente, que são geralmente desenvolvidas com países do norte, tais como Estados Unidos e Canadá, e são realizadas com a intenção de fazer o produto nacional alcançar os principais mercados mundiais[38]. Além dis-

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

38 Entre os principais mercados produtores e consumidores de animação estão: Estados Unidos da América, Canadá, Japão, China, França, Inglaterra, Coreia do Sul e Alemanha

so, o intuito é também encontrar parceiros para contribuir nas despesas de produção, pois as séries animadas são produtos muito caros e precisam que seus custos sejam amortizados com vendas para diversas nações, como afirma Silvio Da-Rin, diretor-geral da TV Brasil, no Anima Fórum, em 2010:

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

Verifica-se o alinhamento dessas produções nacionais com conceitos determinados pelo localismo globalizado, ao se observar a fala dos realizadores brasileiros quando se expressam acerca das coproduções internacionais. Kiko Mistrorigo, idealizador da série *Peixonauta*, quando perguntado sobre o que é realmente brasileiro nas séries coproduzidas no Anima Fórum 2009, disse: "Não temos uma preocupação ufanista. Automaticamente fazemos algo com uma linguagem universal." Tiago Mello, da empresa Mixer Films, que está à frente da série *Escola para cachorro*, na mesma mesa de debate complementa "a animação como negócio só tem sentido se vendermos os nossos produtos para o mundo inteiro" (ANIMA FÓRUM, 2009, p.29).

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

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

(NYKO e ZENDRON, 2019, p.11).

Esta visão normalizadora simbolizada pela palavra universal traz, através dos meios de comunicação, esse pensamento eurocêntrico que se propõe a representar o mundo, mesmo este sendo multicultural (SHOHAT e STAM, 2006). Esta submissão ao regime único "universal" de verdade e poder manifesta-se por controles abstratos e indiretos que são estabelecidos pela aliança do capital estrangeiro com as elites locais (SHOHAT e STAM, 2006). Esse aparelho institucional discursivo impede a interferência nas relações de poder que o multiculturalismo pode provocar.

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

O resultado, muitas vezes, é uma produção em que a diversidade é comportada, que remete a um pluralismo liberal administrado pelas corporações transnacionais. A verdadeira questão é como trazer à tona hábitos não europeus, transformando em multiculturais as obras seriadas brasileiras, produzindo séries realmente híbridas[39], que reconheçam as identidades afrodiaspóricas e dos povos indígenas na sua diversidade.

O equilíbrio dessa balança passa pela reconceitualização dessas obras em formas multiculturais, assim como Boaventura sugeriu para os direitos humanos (SANTOS, 1997), pois a ideia de universal faz as estruturas operarem como localismo globalizado, que opera com o sentido de uma divisão abissal, no qual a zona colonial[40] continua com seus conhecimentos não emancipados, regulados por um sistema hegemônico que determina o que é ou não válido.

Pensando em questões constitutivas da animação, mais do que se prender ao movimento, são as concepções formalistas, a visualidade dos personagens e a construção de sentido por meio das narrativas que apre-

39 O hibridismo é dinâmico, móvel, uma constelação instável de discursos, mais do que uma síntese ou fórmula (SHOHAT e STAM, 2006, p.80).

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

sentarão as novas perspectivas. É a combinação desses elementos que define o discurso, formando representações que atravessam o design. É neste ponto que se pode determinar a construção de uma igualdade imagética.

A importância de entender a animação como prática social é compreender que obras por ela produzidas são construídas no mundo social e operadas por forças que se relacionam e se estruturam a partir das ações realizadas por uma variedade de indivíduos (RIBEIRO, 2018).

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

A realidade sensível atualmente posta pela animação comercial brasileira faz lembrar cotidianamente que aquele objeto/figura não se assemelha à maior parte da sociedade brasileira, dificultando a construção de uma emoção e empatia pelo público com aquelas formas/personagens que nunca são representadas como protagonistas. Essa precariedade dificulta a semiose[41], pois este processo mediatizado da percepção não encontra referente para se relacionar, o que atrapalha a interpretação devido à ausência ou à baixa representatividade. A avil-tante representação dos personagens negros apresenta-se na assimetria proveniente da estrutura formal dos elementos imagéticos, parte de uma composição, de forma que quando é comparada a uma imagem coerente da sociedade brasileira se apresenta insuficiente. Essa ausência exclui os conteúdos que eles intrinsecamente podem trazer, não permitindo que estes se tornem perceptíveis. Esta sintaxe[42] dominante define

41 De acordo com Morris (1976, p.13), "semiose" é o nome que se dá ao processo pelo qual algo funciona como signo (MORRIS, 1976, p.13 apud BRAIA e NOJIMA, 2014, p.32). MORRIS, Charles William. Fundamentos da teoria dos signos. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, 1976.

42 [...] a sintaxe inclui tanto a análise da construção técnica do produto quanto a análise de detalhes visuais como juntas, aberturas, orifícios, superposições, texturas, desenhos e

as leis do campo que determina que esses personagens estão fora do conceito de boa forma[43].

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

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

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

Lembramos que a animação é uma comunicação intencionada e a conotação trazida na ausência de grupos sociais marca como esta sociedade recebe os que são pouco representados. A movimentação da animação como imagem gráfica[44], assim como o filme de ação ao vivo, reitera o dis-

---

cores (NIYEMEYER, 2003, p.46 apud BRAIA e NOJIMA, 2014, p.50). NIEMEYER, Lucy. Elementos de semiótica aplicados ao design. Rio de Janeiro: 2AB, 2003.

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

44 Twyman (1979) define o termo "gráfico" como aquilo que é desenhado ou feito visível em resposta a decisões conscientes. (ARAGÃO, 2006, p.61). Então, fotografias, desenhos, ilustrações, independentemente do modo como foram produzidos — à mão, capturados por uma máquina ou gerados pelo computador — serão considerados gráficos, mesmo que se movimentem. Por conta disso, os filmes de animação são considerados gráficos (ARAGÃO, 2006, p.62).

curso excludente, pois sempre que é vista ela remete ao tempo presente e faz reviver aquela ação que exclui.

Uma possibilidade imagética de uma animação negra

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

No período silencioso do cinema brasileiro (1898–1929), negros e negras aparecem pouco representados nos registros documentais do início do século XX. Com o aperfeiçoamento da linguagem cinematográfica no país, paulatinamente, vão se excluindo as suas imagens da tela (DE, 2005). Sendo assim, a figura deles no cinema vai da exclusão ao estereótipo, estereótipo este que se constrói na denominada segunda fase do cinema, categorizada por Orlando Senna a partir da representação do negro como "cinema mulato" [45], que ocorreu a partir da década 1930 (DE, 2005). Esse cinema criava valores generalizados que colocavam o sujeito negro como infantil, cômico e irracional, os filmes do referido período valorizavam uma suposta "democracia racial brasileira". Porém, as tensões, assimetrias e as lutas com relação às representações eram travadas no interior das produções; um exemplo disso era a relação entre Oscarito e Grande Otelo[46].

45 A segunda fase é a do "cinema mulato" e ocorreu após a Revolução de 1930. Foi influenciada pela emergência dos novos paradigmas sobre a mestiçagem postas pelo livro de Gilberto Freyre, ***Casa Grande & Senzala***, publicado em 1933. Seu ápice deu-se principalmente com os dramalhões e as chanchadas produzidas pela Atlântida (DE, 2005, p.77-78).

46 Os filmes do período [das chanchadas] divulgavam certa versão edulcorada da chamada "democracia racial", que parecia se cristalizar na dupla formada por Grande Otelo e

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

Os atores negros e atrizes negras eram destinados a papéis secundários, estereotipados, com personagens sem origem familiar. É possível verificar isso na trajetória da atriz Ruth de Souza[47], que, apesar de sua grande formação e conhecimento, nunca protagonizou um filme na Companhia Cinematográfica Vera Cruz, limitando-se apenas a papéis "de criada solteirona, agregada e empregada da casa" (DE, 2005, p.38).

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

Reconhecido pela crítica como embrião do movimento cinemanovista, o filme de Nelson Pereira inaugura o cinema brasileiro moderno[48] por

---

Oscarito que ora se ajudavam mutuamente, ora zombavam-se entre si, para terminarem como velhos e bons amigos. Tudo se passava, portanto, como se não houvesse preconceito racial. As personagens de Grande Otelo na chanchada cairiam como luva para a construção de uma imagem cinematográfica do negro engraçado, malandro, mas também obediente, diversa da ideia de revolta com que aparece em Também somos irmãos, do chamado Realismo Carioca, ou maldoso, como acontecia nos filmes da década de 1920, interpretados por outros artistas negros (HIRANO, 2013, p.102).

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

48 [...] sua vigência no período que abrange do fim dos anos 1950 a meados dos anos 1980, o qual, dentro de suas rupturas, mostra sua unidade, em termos da problemática

meio de um painel sócio-étnico da cidade em questão. Na continuação, o Cinema Novo instaurou outro tratamento relacionado às questões negras que evitam o exotismo e a indiferença. Essa nova mentalidade permitiu maior inserção desses atores, porém, até esse momento, só vimos filmes de assunto negro realizados por diretores brancos. A pesquisadora Janaína Oliveira entende que o foco do cinemanovista não era o combate às representações racistas, mas um interesse em retratar a realidade brasileira, nas palavras dela, "Cinema Novo não trata a cultura negra no âmbito da diversidade de suas manifestações, mas em alegorias que resumem tal diversidade à imagem de uma única cultura homogênea" (OLIVEIRA, 2016, p.1).

A ruptura só é realmente provocada a partir do momento em que atores e atrizes negros passam a dirigir os filmes na década de 1970; um dos expoentes foi o ator Zózimo Bulbul[49] que em 1970 dirige o filme *O olho da alma*. Outra referência é Adélia Sampaio[50], primeira mulher negra a fazer um filme de ficção na década de 1980. Os filmes de diretores negros e negras refletem a história e a cultura negras fundamentadas no ativismo que dialogava com acontecimentos de outras partes do mundo, como os movimentos civis norte-americanos e com as lutas de independência do Continente Africano.

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

A percepção da imagem depreciativa do negro na tela fez, em 2000, um conjunto de jovens estudantes da Universidade de São Paulo pro-

estética e da formação correlata de um campo de debate político (XAVIER, 2001, p.7-8).

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

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

por um debate no 11º Festival Internacional de Curtas de São Paulo e realizar uma mostra de diversidade negra chamada de Dogma Feijoada. Na abertura da exibição tornaram público um manifesto, inspirados no Dogma-95 — uma declaração realizada por cineastas europeus que defendiam uma produção cinematográfica mais realista e menos comercial (CARVALHO, 2018). O manifesto brasileiro, *Gênese do Cinema Negro Brasileiro*, foi escrito pelo então estudante de cinema Jeferson De e propõe sete preceitos para o cinema negro.

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

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

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

A nova geração de cineastas negros do século XXI parte da premissa colocada por essas reflexões e propõe uma variedade de representações da imagem de sujeitos negros e negras, no intuito de alcançar essa produção multirracial. Nestas primeiras décadas do novo milênio, há um aumento desses produto-

res na criação audiovisual brasileira, principalmente mulheres. O pensar de narrativas para além da reconstrução da memória, mas como processo ativo de significações, é determinante para a produção de sentido. Essas produções estão em sintonia com as pautas contemporâneas da luta antirracista no país, recriando o elo da diáspora negra com a África (OLIVEIRA, 2016).

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

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

Imagem 10. Animação *stop motion Òrun Àiye*, direção de Cintia Maria e Jamile Coelho, 2016.

Observando as produções de animação exibidas nas sessões infantis, que iniciam no Encontro de Cinema Negro a partir de 2016, verifica-se

uma diversidade de técnicas que vão do 2D ao *stop motion*. Do período de 2016 a 2019, 48% das obras da sessão são constituídas de alguma técnica de animação, destas, 54% são dirigidas por mulheres; os filmes estão distribuídos por quatro estados brasileiros (São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco).

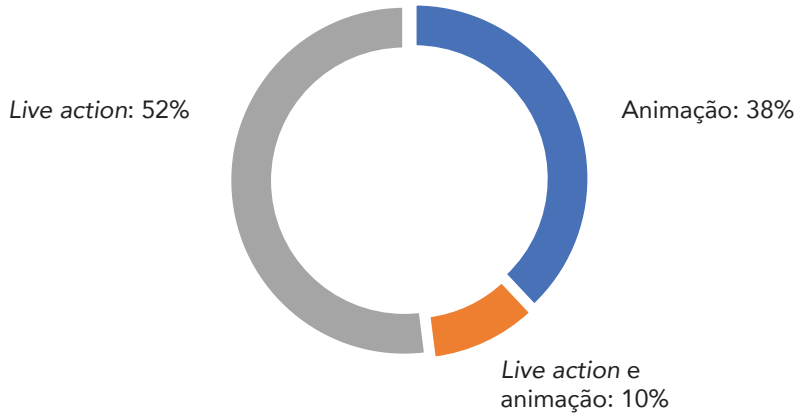

Gráfico 4. Técnica dos filmes exibidos na mostra infantil no Encontro de Cinema Negro no período de 2016 a 2019.

A fim de ampliar a percepção dos dados apresentados e compreender melhor a animação negra produzida, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com realizadores negros e negras de animação, que tiveram seus filmes exibidos no Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul e nas TVs Públicas Brasileiras. Os detalhes e as reflexões das entrevistas estão no subcapítulo a seguir.

O trabalho infantil, a seca no sertão e a história do povo negro na América são alguns dos assuntos abordados nas obras de animação negra. Apesar da diversidade, veem-se pontos em comum nas narrativas e vivências que atravessam a população negra. Partindo das premissas expostas pelas reflexões a respeito do que é cinema negro, pode-se pensar a produção de animação negra a partir de três bases: dos realizadores negros e negras (autoria), das personagens negras e da narrativa afrorreferenciada. Essas animações têm como fundamento a presença de sujeitos negros da

África e da diáspora negra nas produções culturais realizadas na técnica de animação, subvertendo o projeto estrutural, narrativo e historicizado apresentado até então.

Há uma busca por um referencial próprio, essas construções questionam o referencial universal das produções hegemônicas ao demostrar outras possibilidades que, de forma crítica, apresentam outras realidades. Reconhecem que o conhecimento e a produção dessas minorias políticas têm experiências importantes que devem ser consideradas, passando a ocupar espaços e produzindo seus próprios discursos. Pelo empoderamento estético (RICCO, 2016), afrontam os padrões embranquecidos da cinematográfica brasileira.

Essas obras forçam um novo olhar, pois criam uma produção artística mais experimental, exploram o subjetivo, o imaginário, modificando percepções da realidade. O pertencimento é peça fundamental nas escolhas midiáticas, porque parte de concepções intuitivas e afetivas que têm no processo de ruptura uma ideia de vanguarda. Propõem uma concepção futurista[51] que se desliga da concepção europeia por meio do imaginário afro, não seguindo a mimética estabelecida e propondo uma invenção voltada para dentro, buscando renovação estética e outras lógicas narrativas.

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

51 A escritora e artista Grada Kilomba diz que há uma construção de discurso forte e futurista, este criado pelos grupos marginalizados. "Futurista por estar muito à frente do presente. Todos os grupos marginais estão sempre muito à frente. Se olharmos para trás e observarmos os discursos feministas, *queer* e negro, veremos que eles começaram há 50 anos e, mesmo agora, ainda soam futuristas e se cruzam com muitos outros movimentos mais recentes, como o *critical whiteness,* que está desmitificando e desmontando o que é branquitude. São discursos calcados no presente, mas que têm uma visão para além dele. (FERREIRA, 2016, n.p)

de uma estética multirracial sem a presença de negros e negras como sujeitos da representação, da autorrepresentação e da afirmação identitária.

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

Animação negra pelo olhar dos realizadores

No intuito da ampliar a percepção a respeito da animação negra, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com realizadores negros e negras durante o mês de junho de 2020. Devido à pandemia do novo coronavírus foi decidido que as entrevistas seriam feitas por meio de serviço de conferência remota, pela plataforma Zoom.

A elaboração do roteiro de perguntas para as entrevistas motivou o pesquisador a participar do edital "Cultura Presente nas Redes", que foi realizado pela Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro, que visava selecionar e proporcionar atividades culturais via internet, no intuito de apoiar artistas fluminenses que tiveram suas atividades afetadas pelas medidas de isolamento social. A proposta inscrita e selecionada foi um projeto baseado no roteiro de entrevistas da pesquisa, chamado "O que é animação negra? Personagem, autoria e narrativa da diáspora". Ao formatar o programa, houve a necessidade de aumentar o número de entrevistados, passando de um para quatro.

> A série de entrevistas, "O que é animação negra? Personagem, autoria e narrativa da diáspora", apresenta a prática social do cinema de animação brasileiro do ponto de vista dos produtores(as) negros(as). O intuito é lançar luz sobre essas produções e entender a produção de sentido existente em uma animação negra no contexto atual. Estará dividida em 4 entrevistas de 8 minutos, lançadas semanalmente durante o mês de julho. (Resumo do programa enviado ao edital Cultura Presente nas Redes)

Os participantes das entrevistas são realizadores e realizadoras que produziram séries e curtas animados no período recente. Esses realizadores tiveram algumas de suas obras exibidas no Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul ou em TVs Públicas, como a TV Brasil. A amostra apresenta pontos de vista diversos, pois há uma pluralidade de localidade, gênero e papéis no desenvolvimento das produções. Os entrevistados foram: Kalor Pacheco, roteirista pernambucana e idealizadora da série *Bia desenha*[52]; Jamile Coelho, diretora baiana do curta Òrun Àiyé[53]; Jefferson Batista, diretor pernambucano do curta *Quando a chuva vem?*[54] e Valu Vasconcelos, diretor carioca da série *Jarau*[55].

As entrevistas iniciam abordando a trajetória desses realizadores no audiovisual; um traço que aparece constantemente nas falas é a dificuldade de acesso à formação. Apesar de todos terem passado pela universidade, o que foi determinante para ampliarem o conhecimento, tiveram que completar seu conhecimento em animação fora dela:

> Eu lembro que o primeiro filme em *stop motion* que eu vi foi *Fuga das Galinhas*, e aí eu fissurei naquilo. Cara, é isso que eu quero fazer, sabe, e aí, justamente neste pensamento, me filiei na faculdade de ci-

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

53 O vovô Bira narra como os deuses africanos Olodumaré, Orunmilá, Oduduwa, Oxalá, Nanã e Exú interagem na descoberta dos mistérios do universo (FAM DE TODOS, 2020).

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

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

> nema, aqui na UFBA. Na verdade, é um bacharelado interdisciplinar em arte com concentração em cinema. Por ser uma faculdade muito aberta ela não me deu a dimensão em animação tão forte, então a gente acabou precisando fazer formação, eu lembro. A gente, na época da faculdade, tinha montado um coletivo com sete pessoas e tentava fazer experimentos em animação, *stop motion*, que era o carro-chefe, e ainda é, até hoje. (Fala de Jamile Coelho na entrevista à pesquisa)

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

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

Além do acesso ao nível superior, como instrumento necessário para alcançar o conhecimento sobre animação e arte, outro ponto decisivo para esses realizadores foram as políticas públicas direcionadas ao audiovisual em diferentes esferas de governo. A maioria contou com políticas públicas para viabilizar suas primeiras obras. Esses realizadores apresentam um trabalho orgânico, no sentido de buscar narrativas e estéticas que atravessam o seu cotidiano, levam esse mundo, já existente, que vivenciam, para a tela. Suas personagens, geralmente, são inspiradas nessas subpopulações que são marginalizadas pela mídia convencional. São primos, pais, mães, vizinhos, referências que fazem parte das lembranças vividas;

esses desenhos se dispõem a presentar outros tipos de famílias, de arquétipos sociais, valorizando o lugar da margem.

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

Essas obras sensibilizam o público, pois, segundo os realizadores, representam parte da sociedade que sente a necessidade de se ver, permite-lhes serem protagonistas por meio de personagens que se parecem com eles, trazendo novas vivências para todas as crianças via experiências diversas, provocadas por outros pontos de vista, contribuindo assim para que esses pequenos e pequenas, ao percorrerem caminhos narrativos, possam se sensibilizar com a diferença e vir a ser adultos menos racistas e mais tolerantes.

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

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

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

Apesar desta produção pulsante, os realizadores negros e negras encontram dificuldades na produção e distribuição de seus filmes, que geralmente circulam em mostras, cineclubes e festivais. Afirmam que essas obras não conseguem alcançar o *mainstream*, chegar aos principais canais de animação. Porém, apesar de toda dificuldade, conseguem acessar as TVs Públicas e as reconhecem como parceiras quando se trata da exibição de seus produtos; destacam que é um lugar da diversidade. Reconhecem o vídeo por demanda como uma possibilidade de distribuição, porém ainda não concreta; acreditam que plataformas de compartilhamentos de vídeos, tipo o YouTube, são mais livres para divulgar seus conteúdos, porque não têm uma seleção prévia. Por terem uma distribuição *underground*[56], esses realizadores têm dificuldade para construir modelos de negócios sustentáveis. Reconhecem que suas trajetórias foram feitas de maneira não convencional, como afirma Valu Vasconcelos: "Quando cheguei no mercado, eu não entrei formalmente, entrei pela porta dos fundos, literalmente. Eu não busquei trabalho na Rede Globo, não era um cara que tinha um padrinho." Esses realizadores tiveram que dominar praticamente toda a produção para viabilizarem suas obras, pois, pela lógica racista da sociedade, não estariam no lugar de criadores.

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

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

Observa-se que esses profissionais acionam recursos públicos de baixo orçamento e enfrentam dificuldades de alcançar os principais mercados. Precisam de superação para se formarem na área, já que os cursos relacionados à animação são caros. Reconhecem que o mercado é hostil com eles, mas acreditam que coletivamente e por pressão conseguiram lutar por mais espaços. Ao se aquilombarem[57], esses realizadores se fortalecem, pois são seus pares que servem de espelhos para se verem potentes e acreditarem que podem ser maiores.

Infância negra: outras populações infantis

O valor atribuído à criança no Brasil depende de sua racialidade, classe e grupo social a que pertence. Verifica-se esse fato pelo tratamento diferenciado dado pelas instituições e por parte da sociedade mais abastada. O conceito de infância, moderno, difundido a partir da família da classe média (ARIÈS, 1986), não reconhece as distinções que aparecem nas populações infantis, pois estas são construídas social e historicamente (KRAMER, 2000).

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

A violação de direitos de grupos sociais também se estende às crianças, que muitas vezes vivem algo classificado como não infância, aquela em que se permite a mendicância, o trabalho infantil, o encarceramento, a pobreza e até a morte. Parte da sociedade não vê esses grupos como cidadãos, pois estão marcados por desigualdade e injustiça; dependendo da situação é permitido exercer a opressão e a violência. São tantos: Marcos Vinícius, Ágatha, João Pedro... crianças que tiveram a infância interrompida, exatamente por não ter sido reconhecida a humanidade delas.

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

A condenação de não serem vistas como crianças, pelo Estado, e por parte da sociedade, faz com que a população infantil, principalmente a negra, tenha seu direito de crescer ameaçado. A desigualdade infantil é atravessada pela racialização desses pequenos e pequenas, pois essas crianças são atingidas por sobreposições de desigualdades de classe, geográficas e raciais.

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

Nesse viés, o Movimento Negro tem criado uma agenda própria que visa romper com o racismo estruturante existente, reconhecendo que as populações infantis negras, muitas vezes desconsideradas e invisibilizadas, têm o direito à cidadania — e tal consciência social é fruto do referido movimento.

Vale lembrar a afirmação da educadora Nilma Lino Gomes sobre os movimentos sociais: "É sempre bom destacar que os movimentos sociais

têm como intenção política atingir de forma positiva toda a sociedade e não somente os grupos sociais por eles representados" (GOMES, 2012, p.106). A exigência de que essas crianças têm o direito de sonhar, imaginar, fantasiar e criar de acordo com as qualidades dessa fase do desenvolvimento humano é a luta desses ativistas e de mães e pais que entenderam a importância de uma formação cultural crítica que se reconhece nas diferenças. Assim como a pedagoga Sonia Kramer diz a respeito da barbárie, há uma necessidade de construir uma educação que combata a indiferença, a desumanização.

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

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

Mudanças na representação e nas práticas podem diversificar as formas de produção de cultura, trazendo experiências de educação e de socialização solidárias para crianças, jovens e adultos. Para isso, é importante reconhecer que as práticas e as experiências das populações negras no Brasil possam apontar caminhos para a realização de uma equidade simbólica, que parte de um pertencimento que só é possível se todos os produtores culturais tiverem acesso aos meios de produção e à distribuição.

O texto toma a liberdade de imbricar cultura e educação durante sua argumentação, pelo fato de que é pela educação que se introjeta a lógica dos sistemas de representação criados pela cultura, pois "vemos que o educativo é eminentemente cultural e que a relação ensino/aprendizagem se constrói no campo dos valores, das representações e de diferentes lógicas" (GOMES, 2003, p.84).

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

Nesse contexto, existem produtores negros que assumem a responsabilidade social de propor uma perspectiva humanizada antirracista para a infância, que reconceitualiza o consumo, como diz Canclini (2006, p.14), "não como simples cenário de gastos inúteis e impulsos irracionais, mas como espaço que serve para pensar". Tornando concreto, é a cidadania por meio do reconhecimento das diferenças, da pluralidade e da dignidade humana. Destaca-se que a imbricação entre conhecimento multicultural e cidadania possibilita que haja um conhecimento produzido por todos para todos.

A formação cultural crítica por intermédio da literatura, teatro, cinema etc. é a possibilidade da construção da coletividade e da solidariedade e, a princípio, são esses valores que mães e pais buscam quando recorrem a uma produção afrorreferenciada, como veremos na pesquisa realizada com os responsáveis e educadores a seguir, na qual usam um paradigma em que não há hierarquias entre conhecimentos, saberes e culturas, como a intelectual Nilma Lino Gomes afirma, há outro paradigma.

> Um paradigma que não separa corporeidade, cognição, emoção, política e arte. Um paradigma que compreende que não há hierarquias entre conhecimentos, saberes e culturas, mas, sim, uma história de dominação, exploração e colonização que deu origem a um processo de hierarquização de conhecimentos, culturas e povos. (GOMES, 2012, p.102)

Estas obras formadoras valorizam a experiência, indo para além do tempo, além do momento em que se vê, elas residem na dimensão da experiência, na qual produzem uma "reflexão sentida", uma ação de pensar e sentir as coisas da vida e da morte (KRAMER, 2000). Ajudam a construir a consciência de si próprio e são esses valores que os responsáveis es-

peram dessas obras, que sejam contra injustiças e desigualdades históricas, possibilitando às crianças lerem o mundo e se expressarem com o sentido da criação e da mudança, consolidando identidades e pertencimento.

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

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

Percepção da audiência sobre a precariedade de representação

No intuito de identificar a percepção do público com relação a essas séries animadas, desenvolveu-se como estratégia a utilização da observação direta extensiva por um questionário como instrumento de coleta de dados. Na busca de aperfeiçoar essa ferramenta de pesquisa, foi realizado, no dia 7 de março de 2020, um experimento-teste (LAKATOS, 2003) em um evento infantil com uma amostra do público-alvo pretendido, responsáveis e educadores.

O evento escolhido foi o "KEKERE – uma tarde brincante", atividade afrorreferenciada, desenvolvida dentro da Campanha 21 Dias de Ativismo Contra o Racismo[58], realizada no Centro Afro Carioca de Cinema Zózimo Bulbul, no Centro do Rio, "O KEKERE nasceu como

58 Da favela à universidade, a campanha "21 Dias" passou a ser reconhecida como uma nova proposta de reorganização da militância negra no Rio de Janeiro. Mais ainda, sendo uma forma de articulação intergeracional, amplia o diálogo e une a juventude e os veteranos (SANTOS e NOJIMA, 2019, p.14).

uma ação antirracista que dialoga com um viés lúdico, envolvendo crianças, responsáveis e educadores interessados em uma sociedade bem bacana para todos!" (KEKERE INFÂNCIAS, 2020, n.p).

Na terceira edição do evento, que reunia contação de história, cinema e música, reservou-se um espaço para o preenchimento online, disponibilizando um computador para realização do pré-teste. O evento KEKERE durou quatro horas e foi finalizado com um cortejo infantil pelas ruas do Centro do Rio.

Imagem 11. KEKERE: uma tarde brincante – 2020.

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

Das sugestões dos participantes, quanto ao questionário, indicou-se a necessidade de haver um item para racialidade da criança; e, quanto ao termo "animações seriadas" usado no título, houve questionamento

acerca de sua clareza, sendo assim foi necessário trocar por um termo mais coloquial como "desenho animado para televisão".

Com relação à observação durante o evento, percebeu-se que o tempo de preenchimento se mostrou mais longo do que o idealizado, porém isso pôde ser atribuído ao próprio ambiente, pois existiam muitos estímulos, diminuindo a concentração durante o preenchimento. A questão relacionada à racialidade da criança, exposta por uma das participantes, mostrou-se relevante, pois abordava a questão das famílias inter-raciais, frequentes na sociedade brasileira. O pré-teste revelou-se importante, visto que pequenos ajustes foram feitos para o questionário, distribuído massivamente nas redes sociais no mês de junho.

No período de 1 a 30 de julho de 2020, o questionário, com as alterações indicadas pelo pré-teste, foi disponibilizado nas redes sociais, com o novo título de "Percepções dos desenhos animados brasileiros". A interpelação teve 346 respostas; esse grande alcance foi obtido devido ao engajamento de mães, pais e educadores e de páginas virtuais no Facebook[59], pessoas que pensam uma infância afrorreferenciada, tais como: Nana & Nilo, que trabalham com entretenimento educativo e possuem mais de 5.900 seguidores; Crespinhos SA, uma produtora que trabalha para o seguimento afro, com mais de 177.000 seguidores e Ayo – Encontro Negro de Tradição Oral, que atua com as histórias, memórias e vivências afro-brasileiras e conta com mais de 4.200 seguidores.

A enquete alcançou todas as regiões do país, chegando a 16 estados[60] — os que tiveram maior destaque foram o Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia, pois contaram com um maior número de participantes.

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

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

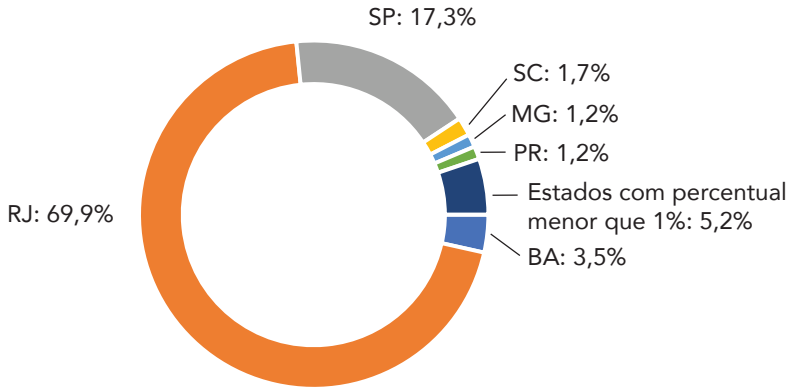

Gráfico 5. Principais estados participantes do questionário.

No caso do Rio de Janeiro, o estado que teve a maioria das respostas, os participantes eram do município do Rio, em sua maioria situados na Zona Norte, 51%; seguidos da Zona Oeste, 22%; Zona Sul, 19% e Centro 8%. A maioria dos partícipes do questionário tinha idade de 31 a 40, era negra e de gênero feminino.

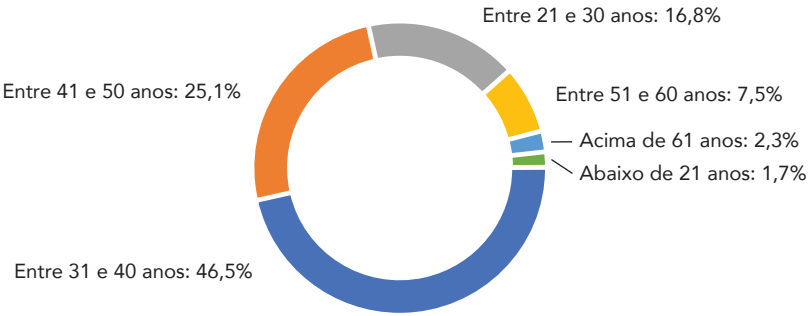

Gráfico 6. Idade dos participantes.

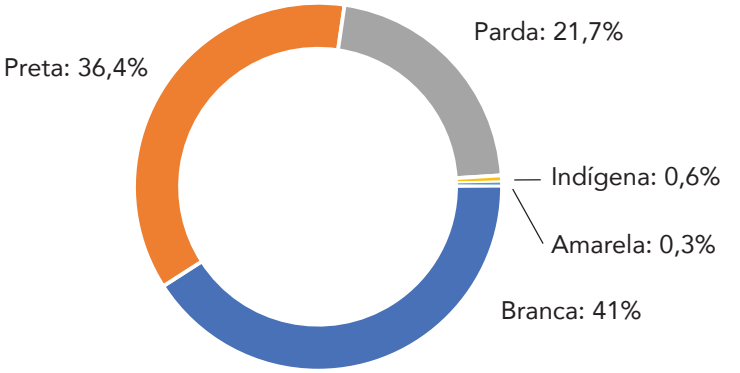

Gráfico 7. Raça/cor dos participantes.

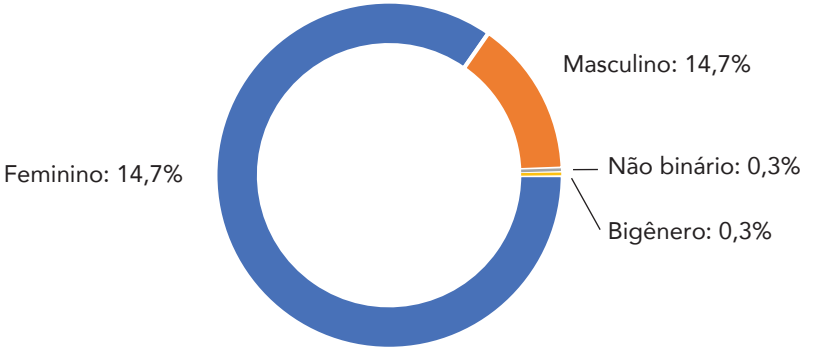

Gráfico 8. Gênero dos participantes.

Os adultos apresentaram-se como responsáveis de crianças negras que, em sua maioria, tinham idade entre três e seis anos.

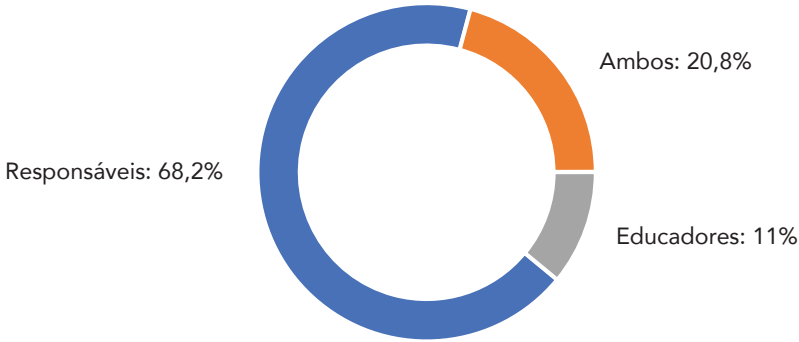

Gráfico 9. Relação dos responsáveis/educadores com a criança.

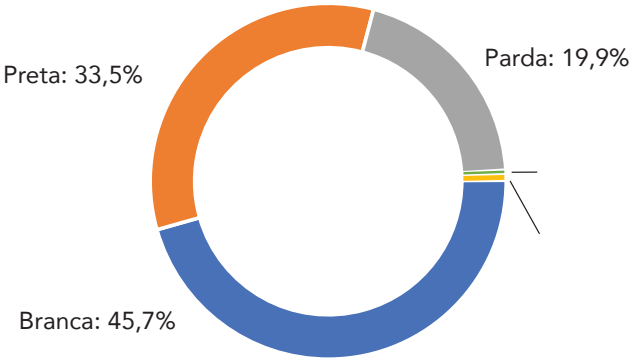

Gráfico 10. Raça/cor da criança.

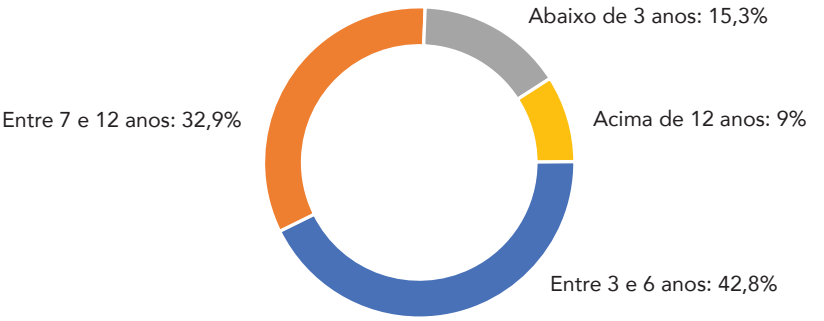

Gráfico 11. Idade das Crianças.

A maior parte das crianças relatadas assistem aos desenhos via *streaming*[61]. Dos que acessam à TV, a maioria vê as animações em canais pagos; o mais assistido nesse grupo pesquisado foi o Discovery Kids, seguido de Cartoon Network, Nickelodeon e Gloob. O interessante foi que houve um número expressivo de crianças que assistem tanto à TV paga como à aberta, 38,8%. Em relação aos canais abertos, o destaque foi para TV Cultura e TV Brasil.

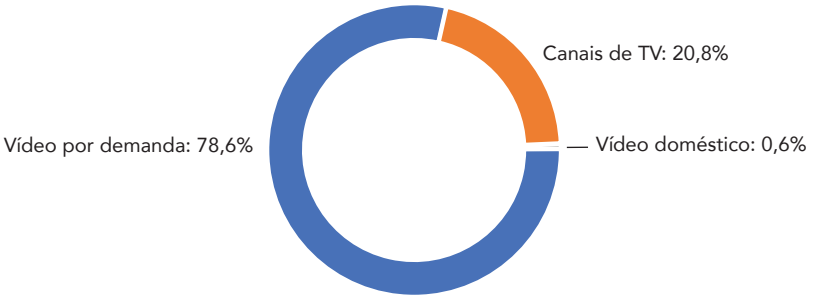

Gráfico 12. Veículos nos quais as crianças assistem aos desenhos.

61 Segundo a pesquisa, 78% das crianças assistem aos desenhos animados por Vídeo por Demanda (Netflix, YouTube etc.), 20,8% assistem em canais de TV e 0,6% assistem por vídeo doméstico.

Gráfico 13. TVs em que as crianças assistem aos desenhos.

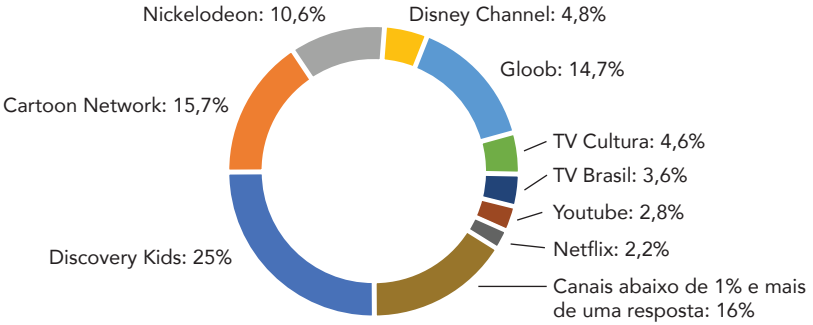

Gráfico 14. Canais nos quais as crianças assistem aos desenhos.

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

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

Gráfico 15. Crianças que conhecem algum desenho brasileiro.

Ao avançar para a parte relacionada à diversidade, 32,7% disseram que não se lembram de nenhum personagem negro e indígena nas histórias. Dos participantes que conseguiram lembrar, a personagem mais lembrada foi a Tainá, da série *Tainá e os guardiões da floresta*, seguida de *Doutora brinquedos*, *Mundo Bita* e *Nana & Nilo*.

Houve confusão com os personagens do universo das histórias em quadrinhos, pois, apesar de se tratar de uma pesquisa relacionada à animação, essas obras também foram citadas. Tais como: *Jeremias* e *Papa-capim*, ambos da Maurício de Souza Produções.

Personagens da literatura infantil também surgiram na enquete, *Menina bonita do laço de fita* é um exemplo. Uma expressiva quantidade de personagens estrangeiros também foi citada, caso de *Doutora brinquedos* e *Dora aventureira*, além de personagens de longa-metragem, como Moana; houve destaque para séries ou animações que são exibidas na internet, como *Nana & Nilo*.

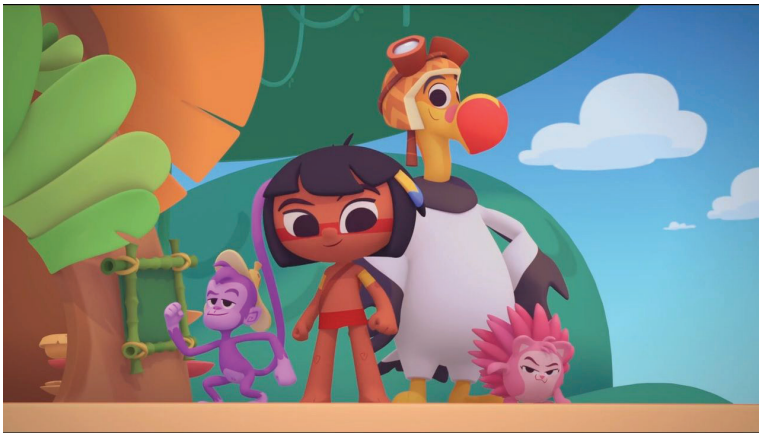

Imagem 12. Imagem da série 3D *Tainá e os Guardiões da floresta*.

Quando perguntados se achavam que esses personagens negros, negras e indígenas eram os principais das narrativas, 41,9% acreditam que eles não são protagonistas da história. Ainda com relação à diversidade, apenas 11,8% se lembram de alguma narrativa afro-brasileira ou africana e, quanto a narrativas referentes aos povos indígenas, esse percentual sobe para 12,4%. Avalia-se que esse percentual das animações com narrativas indígenas possa superar as narrativas afro-brasileiras e africanas; isso se deve à popularidade da série da indígena *Tainá*[62], pois os personagens indígenas estão em menor quantidade que os personagens negros nas séries de animações brasileiras.

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

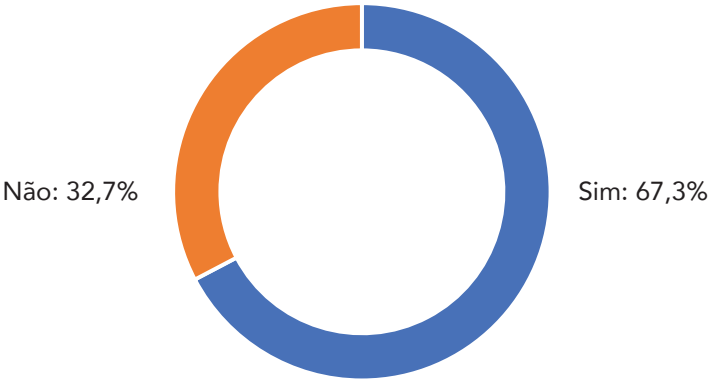

Gráfico 16. Crianças que se lembram de alguma personagem negra ou indígena.

Gráfico 17. Consideram que essas personagens negras ou indígenas são as principais da história.

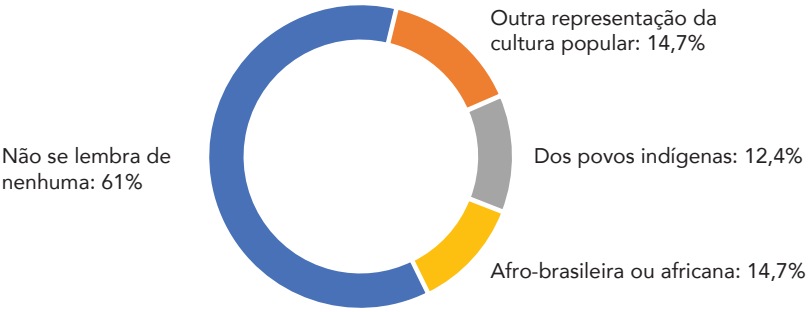

Gráfico 18. Histórias que trazem narrativas afro-brasileiras, africanas, dos povos indígenas ou da cultura popular.

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

Há um entendimento entre os participantes da importância do contato diário com a cultura e os fenótipos negro e indígena. Segundo os partícipes, essas representações contribuem para a não naturalização do padrão branco como a única expressão de beleza e cultura. Eles afirmam que a diversidade nas narrativas educa para as relações étnico-raciais, porque, ao trazerem ambientes mais próximos da realidade, permitem reconhecer o valor que esses diversos grupos étnicos têm, fortalecendo a necessidade de mais espaço para essas culturas na construção da identidade de nossas crianças.

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

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

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

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

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

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

> Acho muito importante para que meu filho se sinta representado de alguma forma. Até hoje, quando paro para assistir com ele, eu fico feliz quando vejo um personagem negro, mesmo que não seja o principal, pois eu não tive essa representatividade, nem nos personagens e nem nos brinquedos. Acredito que seja por isso que eu nunca gostei de

> brincar de boneca, porque nenhuma delas se parecia comigo, mas faço questão que meu filho se sinta representado. (Resposta da entrevistada S., mãe de Edson Passos, município de Mesquita, ao questionário)

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

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

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

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

Apesar de a maioria entender o racismo como uma estrutura de poder, alguns respondentes ainda tinham dificuldade de visualizar a estrutura de desumanização construída socialmente. Mesmo achando importante a representação de personagens negros, negras e indígenas, alguns argumentos colocaram-se no campo ligado à democracia racial, em que não há diferenças sociopolíticas entre os indivíduos; falas como "Somos todos iguais" (R. mãe, moradora do Catete no Rio de Janeiro), "A raça é humana, e não se divide por melanina..." (T. mãe e educadora de Pilares, Rio de Janeiro) e "A alma não tem cor" (J. de Bragança Paulista, São Paulo)foram algumas das respostas a respeito da necessidade de personagens não brancos. Porém, apenas 0,9% dos pesquisados negaram a necessidade de existir personagens negros e indígenas nas narrativas, alguns se colocando neutros, como "indiferente — dependerá do contexto da história" (K. mãe, moradora da Asa Norte, Brasília); outros desvincularam a influência exercida por essas obras, "não acho que crianças façam diferença de como os seus desenhos são, o preconceito começa em casa" (J. mãe de Barra do Piraí, Rio de Janeiro).

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

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

> Tenho dois filhos brancos que convivem com poucas crianças negras nos espaços como escola e cursos. Tentamos ao máximo estar em lugares que auxiliem essa convivência e diversidade, mas, o de-

> senho, eles assistem todos os dias, faz parte do cotidiano deles, seria com certeza reforçador para o que tentamos explicar e educar no dia a dia. Estamos também tentando nos desconstruir da estrutura racista, seria importante para nós, pais, também, pois na minha infância era ainda mais raro ver personagens negros nos desenhos, novelas, filmes... (Resposta da entrevistada R., mãe de Campos Mourão na cidade do Paraná, ao questionário)

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

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

K., educadora do Quilombo Liberdade São Luiz no Maranhão, lembra a existência da lei que estabelece a obrigatoriedade do ensino de cultura e história afro-brasileira e africana nas escolas e da necessidade de sua aplicação: "A Lei 10.639/03 já institui essa obrigatoriedade." Houve reconhecimento acerca de que os desenhos animados são formadores e que, mesmo que a mídia comercial não apresente esses personagens e narrativas, cabe a mães, pais e educadores mostrarem essas outras narrativas para os pequenos e pequenas no intuito de fazê-los entender o mundo de uma maneira além da sua cultura cotidiana.

> A escola precisa considerar todas as culturas e deixar de ser eurocêntrica. Existem outras formas de representar, ver e sentir o mundo e elas deveriam ser valorizadas pela escola também. O lugar mais ra-

> cista do mundo é a escola. É triste, mas real. Se dermos um passeio na maioria desses lugares, as imagens, os brinquedos, os livros e os demais materiais nos mostrarão quem esses locais representam. E eu digo que não são as crianças negras, não são as crianças ribeirinhas, não são as crianças quilombolas nem as indígenas. Se fosse o contrário, não morreriam tantas crianças pretas e não teríamos essa realidade escrachada em que se mata pretos, pobres e "minorias" todos os dias. (Resposta da entrevistada S., mãe de São José dos Pinhais no Paraná, ao questionário)

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

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

As sugestões dos participantes no fim do questionário ressaltaram a importância da pesquisa e houve relatos de que as questões colocadas fizeram muitos pensarem sobre essas obras. Alguns fizeram uma autoavaliação e disseram que tinham uma prática deficiente relativa às questões raciais e aos desenhos animados. Um ponto interessante foi que um responsável que mora fora do país informou que usava os desenhos animados brasileiros como forma de perpetuar a cultura brasileira com seus filhos. Questões como incluir diversos tipos de deficiência e realizar um questionário diretamente com as crianças, para extrair o seu ponto de vista, estando com elas, foram sugeridas por participantes.

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

A despeito das indagações, o questionário mostrou-se eficiente e apontou várias faces da percepção do público, contribuindo para reflexões na pesquisa e com os participantes; podemos ver esse traço na fala da R., mãe de Campos Mourão, Paraná: "Achei muito importante este tema, só de responder aqui já me fez pensar e vou estar mais atenta."

MOVIMENTO NEGRO E O DESIGN AFIRMATIVO

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

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

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

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

Esta resistência à desigualdade estrutural na sociedade brasileira vem de longe, desde os quilombos, que são um exemplo de formas de sociedades alternativas ou de movimentos revolucionários como Ma-

lês[63], que representam a articulação negra colonial. As organizações de entidades negras pós-abolição, como a Frente Negra Brasileira — que foi um grande movimento ideológico do período —, serviram de referência de luta a entidades culturais. Nos meados do século XX, o Teatro Experimental Negro foi um marco na crítica contra o racismo e um sucesso no processo de organização da comunidade negra (GONZALEZ e HASENBALG, 1982).

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

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

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

> Não podemos mais aceitar as condições em que vive o homem negro, sendo discriminado da vida social do país, vivendo no desemprego, no subemprego e nas favelas. Não podemos mais consentir que o ne-

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

> gro sofra as perseguições constantes da polícia sem dar uma resposta. (GONZALEZ e HASENBALG, 1982, p.44)

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

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

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

Imagem 13. Marcha Zumbi contra o Racismo, pela cidadania e pela vida.

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

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

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

A grande contribuição do Movimento Negro contemporâneo no Brasil foi a desconstrução do conceito de democracia racial, que possibilitou a compreensão de que o racismo é um elemento estruturante das relações sociais e das desigualdades no Brasil. Segundo os próprios participantes do movimento, uma de suas maiores conquistas na luta antirracista foi a implementação das cotas raciais nas universidades em 2001 e a criação da Lei 10.639/2003, que torna obrigatório o ensino das histórias e das culturas afro-brasileira e africana nas escolas (PEREIRA, MAIA e LIMA, 2020). O que se entende por Movimentos Negros, na atualidade, vai além de sua versão institucionalizada, tais como o MNU (PEREIRA e LIMA, 2019).

> A partir do ano de 2000, há uma politização da estética negra diferente daquela do fim dos anos 1970 e início dos 1980 do século XX. Consumo, mercado, mídia, presença do corpo negro em espaços acadêmicos, formação de núcleos e associações de pesquisadores negros, presença de negros no governo federal, nos ministérios e secretarias especializadas acabam por trazer uma nova leitura e uma nova visão do corpo negro. (GOMES, 2017, p.75)

Há uma capilarização, o que já é uma característica histórica do movimento (PEREIRA, MAIA e LIMA, 2020), pois existe uma pluralidade de frentes e formas de atuação dele no país. As novas tecnologias são fatores fundamentais nesta conformação de atuação que se renova, porque permite divulgação e mobilização, que, pela polifonia, potencializa várias vozes de modo harmônico, fortalecendo o movimento e a pauta antirracista. Segundo a pesquisa "Performance e estética nas lutas do Movimento Negro brasileiro para reeducar a sociedade", de Amilcar Pereira e Thayara Lima (2019), pode-se visualizar o movimento atual em três níveis: o institucional, no qual estão organizados e conseguem realizar denúncias pelos meios judiciais, tais como UNEGRO, UNEAFRO e MNU; um segundo tipo, formado por coletivos, que tem militância que atua de maneira localizada, gerando eventos, por exemplo. Por último, uma terceira camada mais diluída, formada por ativistas ou simpatizantes que absorvem as pautas antirracistas e trabalham no âmbito particular.

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

Epistemologia do Design Afirmativo

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

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

> A tese central é a de que o *racismo é sempre estrutural*, ou seja, de que ele é um elemento que integra a organização econômica e política da

> sociedade. Em suma, o que queremos explicitar é que o racismo é a manifestação normal de uma sociedade, e não um fenômeno patológico ou que expressa algum tipo de anormalidade. O racismo fornece o sentido, a lógica e a tecnologia para a reprodução das formas de desigualdade e violência que moldam a vida social contemporânea. (ALMEIDA, 2019, p.20-21)

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

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

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

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

> Sendo assim, o conceito de Design Afirmativo parte de um olhar que tem como eixo a ancestralidade, a cultura e a história dos povos

> africanos e da diáspora. A abordagem tem o intuito de fazer uma configuração baseada nessas premissas e se desenvolve no cotidiano, em um espaço o qual Milton Santos chama de banal (1996), um espaço mais amplo, um espaço de todos, da humanidade e tem como elemento imagético a sua corporeidade como dimensão da sua individualidade e elemento objetivo de apresentação que demarca uma lugaridade, uma consciência de lugar, rompendo com os estereótipos construídos desde o tempo colonial, tais como: intelectualidade inferior, sexualidade exacerbada, pele suja, cabelo ruim, dentre outros. (SANTOS e NOJIMA, 2018, p.394)

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

É nesse campo de "design + ação afirmativa" que o Design Afirmativo atua, criando as condições sensíveis para a valorização de grupos marginalizados, potencializando e divulgando os seus saberes no intuído de uma equidade social. É um design constituído de luta, de saberes forjados pelos Movimentos Negros, em suas mais diversas formas. Este conhecimento gerado na luta pode ser entendido no prefácio do livro da professora Nilma Lino Gomes, escrito pelo professor Boaventura de Sousa Santos, no livro *O movimento negro educador*: "A diferença fundamental entre o conhecimento nascido nas lutas e o conhecimento elaborado a respeito delas é que o primeiro é um conhecer-com, enquanto o segundo é um conhecer-sobre" (GOMES, 2017, p.9).

O conceito de design abordado é baseado na definição epistemológica apresentada por Gustavo Bomfim (COUTO, 2014), que está apoiada nas formas de conhecimento que emergem das novas visões de mundo. Nesse contexto, o design é baseado na inter-relação e o artefato sempre é constituído por meio de um sistema linguístico e simbólico. O paradigma epistemológico que orientará esse design é o negro, entendendo que "os movimentos têm um valor epistemológico intrínseco, são produtores de

um tipo específico de conhecimento, o conhecimento nascido na luta" (GOMES, 2017, p.9). Esse conhecimento novo, gerado por grupos não hegemônicos e contra-hegemônicos, cria novas temáticas e conceitos e dinamiza o conhecimento (GOMES, 2017).

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

Essas formas de fazer design rompem com o conceito de design vinculado apenas a produtos do microambiente da casa, de um modismo, da ideia de caro e do glamour (BONSIEPE, 1997). Entende-se o Design Afirmativo como uma ação comunicativa que não se limita apenas a um ato instrumental, pois, para a produção dessa informação, faz-se necessário trabalhar em conjunto com as discussões postas pelos Movimentos Negros. Acredita-se que nesta interface entre os sinais e os conteúdos comunicativos se faça outra cultura material, baseada em valores antirracistas.

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

Alguns aspectos do design orientado para o futuro, apresentado por Gui Bonsiepe (1997), vão de encontro ao projeto de equidade almejado pelos Movimentos Negros. E é essa inovação que tanto o Movimento Negro quanto o design propõem, ambos estão em sintonia para a construção de um novo mundo, de novas práticas cotidianas.

O fato de o Design Afirmativo estar baseado na luta contra a invisibilidade, a discriminação e a hierarquização de pessoas, utilizando a configuração de elementos visuais como o principal mecanismo de interação,

faz a imagem construída por ele disputar o espaço retinal[64], no qual se constrói a simbologia das coisas.

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

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

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

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

Fatos como o assassinato do norte-americano negro George Floyd[65], morto por um policial branco em Minnesota em 2020, e que repercutiu no mundo todo, demonstram que a pauta antirracista não é uma questão só dos negros e negras, mas, sim, uma questão que atravessa

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

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

toda a estrutura das sociedades contemporâneas. Assim como Rafael Cardoso afirma, "o olhar é também sujeito a transformações no tempo" (CARDOSO, 2012, p.14), sendo atravessado por construções sociais e culturais que levam em conta as especificidades históricas do período.

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

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

Gui Bonsiepe (1997), quando se refere ao design produzido na América Latina, julga a busca da identidade no passado como vã e errada, na afirmativa: "Se os países periféricos querem deixar sua posição e criar uma identidade contemporânea, devem olhar para o futuro, e não para o passado" (BONSIEPE, 1997, p.108). Diferentemente desse posicionamento, o que se estabelece no Design Afirmativo é projetar o futuro a partir do resgate dos valores que ficaram para trás, isto é, uma perspectiva muito comum no contexto cultural africano e diaspórico, "o que significa buscar na tradição uma alternativa para o presente" (NOGUERA, 2019, p.59). São posições e orientações diferentes das ocidentais, em que o futuro é uma possibilidade de redenção, de uma temporalidade melhor, no qual é embutida uma ideia de superação (NOGUERA, 2019).

Nas sociedades africanas, o tempo se organiza sobre a tradição, nesta temporalidade a concepção do passado é mais importante que a do futu-

ro, neste conceito, o presente faz parte do passado e o futuro ainda é uma ausência. Partindo deste entendimento, o passado atualiza o presente desenhando assim o futuro (NOGUERA, 2019).

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

A ideia é nunca desprezar o passado, aprende-se com ele para seguir no presente e no futuro, tal como o símbolo Sankofa[66] ensina. A identidade africana está baseada na ancestralidade, como o filósofo afro-amenricano Molefi Asante reintera, há uma necessidade de centricidade na ancestralidade, na história e na cultura, sendo importante principalmente para pessoas que tiveram suas identidades fragmentadas pelo histórico da escravização (NOGUERA, 2019).

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

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

Uma expressão da equidade na animação: Design Afirmativo

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

Ao aproximar as animações das práticas sociais por meio de narrativas não hegemônicas e de personagens não brancas, as obras promovem a igualdade, oportunizando identidades múltiplas, na tela. A imagem heterogênea permite práticas de multiletramento, pois possibilita diversos modos de construções de significados e sentidos se relacionado por meio do audiovisual, mostrando diversidades locais e conectando-as de modo global (OLIVEIRA, 2017). Permitindo assim que todos e todas se desenvolvam de forma crítica a partir de obras que não legitimem as desigualdades, que ajudem a desconstruir práticas e pensamentos monoculturais. Esse multiletramento proposto pelo Design Afirmativo, que está de acordo com princípios de um novo letramento[67], permite leituras multissemióticas e multimodais[68] porque parte da relação do indivíduo com suas representações sociais, incorporando práticas sociais antirracistas ao valorizar personagens negras e narrativas

67 O chamado Novo Grupo de Londres propõe que "nos mundos da vida pública, trabalho e aprendizagem formal, o conhecimento é construído por meio da imersão na experiência prática (Prática situada); unida com conceitos explícitos e teorias as quais explicam processos subjacentes (Instrução Explícita), por meio da localização do conhecimento em seu contexto de relevância e reflexão sobre os seus propósitos (Enquadramento Crítico); e por meio da transferência de conhecimento adquirido em um contexto para outro, o qual será inevitavelmente similar e diferente em certos aspectos (Prática Transformada)" (COPE e KALANTZIZ, 2001, p.240, apud AGUIAR e FISCHER, 2012, p.118).

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

afrorreferenciadas. Assim, as crianças adquirem um saber acerca das questões raciais de maneira lúdica, permitindo que elas façam uso desse conhecimento, interpretando situações reais e construindo um discurso próprio acerca das questões raciais, incorporando essa reflexão a seu cotidiano e gerando uma prática transformadora.

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

Esses modos semióticos apresentados pelo Design Afirmativo reconstroem sentidos, aproveitando a característica não fixa do significado (HALL, 1997) para ressignificar o que é ser negro. É na representação e na identificação, nas quais as crianças investem emoções e energia, que a cultura animada se relaciona e influi no processo de significação.

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

O Design Afirmativo rompe com discursos cristalizados que criam uma cadeia automatizada na concepção da animação como um produto "universal". Esses argumentos são descontextualizados e enganosos quando se referem a uma obra como isenta de relações de poder. A possibilidade de uma personagem protagonista negra positiva em uma narrativa afrorreferenciada permite um olhar instrutivo do outro que contribui para transformar o imaginário social a respeito daquele que se encontra em situação de exclusão; como afirma Stuart Hall, é por meio das práticas de significação que compreendemos o mundo (HALL, 1997).

Entende-se que as animações são mediadoras em vários processos cognitivos na infância. A presença de personagens negros e negras, em conjunto com narrativas que partem de referenciais não hegemônicos, se apresentam como uma alternativa contra a homogeneidade cultural, sen-

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

Esta centralidade da cultura[69] (HALL, 1997) que também media as relações da infância, parte de uma "cultura herdada" que contribui para a formação da identidade e à constituição da subjetividade, e é essa que está sendo questionada. Isso atinge o sistema regulador que mantém a relação de cultura e poder atual, pois a cultura é determinada por forças externas a ela (HALL, 1997). O momento é de uma atualização da energia cultural animada por meio da simbologia negra, pois se apresenta como um discurso agregador no sentido que todos e todas têm vez e voz, trazendo os significados que foram omitidos para a visibilidade.

O que o Design Afirmativo traz para a animação é a problematização das questões de identidade, que interfere na cadeia produtiva do setor ao colocar o elemento negro em destaque, sendo um ampliador da diversidade cultural na animação brasileira. Contextualiza o social e o cultural para a infância ao lançar luz sobre o diverso.

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

CONCLUSÃO

A luta dos Movimentos Negros ao longo do século XX resultou em avanços importantes no começo do novo século, o que mostra uma ressignificação do que é ser negro para a sociedade brasileira, desconstruindo o conceito de democracia racial desenvolvido nos anos de 1930 e perpetuado por muitas décadas. Esta disputa pelo imaginário positivo de uma negritude passa por diversos campos, dentre os quais o design, que pode ser visto como uma peça fundamental para a popularização e o reforço dos conhecimentos africanos e afrodiaspóricos. Assim como Stuart Hall diz (2000), a questão de identidade contemporânea tem muito mais a ver com "quem podemos nos tornar" do que exatamente "quem nós somos" e "de onde viemos", isso passa pela representação do negro na sociedade e a mudança dessa representação, a partir de sua colocação como sujeito social na construção do discurso. Um discurso que visa reparar uma injustiça cognitiva baseada no racismo antinegro. A construção deste negro historicamente subalternizado, principalmente no Brasil, em que sua representação no cinema, na televisão, na moda e nas mídias de uma maneira geral é negada, passa ser questionada pelos Movimentos Negros contemporâneos, criando a tensão necessária para as mudanças.

Esta pesquisa apresenta parâmetros para uma mídia democrática, entendendo que sua base deva estar alicerçada no pluralismo e na diversidade como um direito de todas e todos, sobretudo da infância e da adolescência. Reflete sobre o Brasil, que tem uma comunicação baseada em uma atividade comercial forte e uma presença pública e comunitária fraca, considerando que este fato leva a uma redução da diversidade na mídia. Recorta no mercado de animação, em que produções da "grande mídia" tratam de maneira reducionista aspectos da heterogeneidade de diferentes culturas e etnicidades de meninos e meninas brasileiras, usa como referência a produção nacional exibida nos cinco principais canais infantis da TV paga nos anos de 2016 e 2017. Continua a investigação problematizando a produção de animação realizada no Brasil e questio-

nando a ausência de um espelho da realidade étnica brasileira. Os dados apresentam a maioria da sociedade brasileira como minoria racial quando são representados nas animações, agravando a desigualdade no que diz respeito a quem produz essas obras, chegando a não identificar realizadores negros e negras nas obras citadas. Além disso, aponta que essa ausência traz consequências graves ao reconhecimento racial das crianças negras. Prejudica, também, o conhecimento e a aceitação de todas as crianças com relação ao diferente, contribuindo para hierarquização de afetos, o que pode levar a uma baixa de autoestima daqueles que nunca são representados como protagonistas.

O texto destaca o crescimento da animação brasileira neste início do século XXI, a partir das políticas públicas realizada no último ciclo de expansão econômica no país e o impacto na cultura oriundo do golpe de 2016 e da eleição de Jair Bolsonaro, que paralisou os avanços conquistados e trouxe uma insegurança para toda a cadeia da cultura. A pesquisa compreende que o aumento da produção brasileira constatada no período não acompanhou a observância de valores relevantes para a sociedade, tais como raça. A necessidade de uma equidade na representação da produção de animação realizada no país só pode ser possível por meio da atuação de uma diversidade de vozes, destaca que, para isso, é necessária a participação de outros atores nas produções dessas obras e um maior comprometimento dos produtores de conteúdos com a responsabilidade de não apenas formar consumidores, mas cidadãos que irão participar de maneira eficaz e ativa da sociedade brasileira. Para isso, aponta a necessidade de realizadores, que estão à margem da cadeia produtiva, tais como os produtores negros e negras, terem acesso aos meios de produção, pois será essa diversidade de realizadores que garantirá as construções de narrativas multiculturais. Nas obras realizadas por esses produtores existe uma busca por um parâmetro próprio; essas construções questionam o referencial universal das produções hegemônicas ao demostrar outras possibilidades, que de forma crítica apresentam outras realidades. Reconhece que o conhecimento e a produção dessas minorias políticas têm experiências importantes que devem ser consideradas, passando a ocupar espaços e produzindo seus próprios discursos. Avalia que esses realizadores trazem um

olhar e um sentir vindo da periferia, da margem, garantindo a diversidade necessária para uma mídia democrática.

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

Desdobrando a investigação, e ouvindo a percepção dos responsáveis e educadores sobre a necessidade de um acesso a culturas afro-brasileira, africana e dos povos indígenas por meio da animação, constatou-se uma baixa diversidade de personagens protagonistas e de narrativas multiculturais na tela. Porém a maioria absoluta, 99,1%, dos 346 participantes afirmaram a importância de personagens negras e indígenas nas histórias; a maioria também destacou que acha importante que responsáveis e educadores se preocupem com as questões raciais. Eles afirmaram que a diversidade nas narrativas educa para as relações étnico-raciais porque, ao trazerem ambientes mais próximos da realidade, permitem reconhecer o valor que estes diversos grupos étnicos têm, fortalecendo a necessidade de mais espaço para essas culturas na construção da identidade de nossas crianças.

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

Fica consignado um design construído na luta, referenciado pelos Movimentos Negros, balizado pela união de "design + ações afirmativas". Essa configuração se coloca como uma proposta simbólica identitária que reconhece esse indivíduo e o (re)coloca no mundo fortalecendo sua corporeidade e seu pensamento por meio de um design que identifica o seu

passado e projeta-o para o futuro. Através do comportamento, das vestimentas e dos objetos busca-se a minimização e a extinção das desigualdades sociais e raciais.

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

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

Relaciona o design com animação pelo fato de a arte animada ser constituída de trabalho social e usar a relação de técnica e linguagem para comunicar. Esta comunicação se apresenta como um meio de interpretar a realidade e construir valores. Neste ponto, o Design Afirmativo pode contribuir para o campo da animação ao trazer a multiculturalidade para essas obras de maneiras não comportadas, que reconheçam a diversidade na sua potência, emancipando os seus próprios discursos. A partir do empoderamento estético, o Design Afirmativo afronta padrões hegemôni-

cos embranquecidos da produção de animação brasileira buscando uma renovação plástica e outras lógicas narrativas.

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

REFERÊNCIAS

ABRAMOWICZ, Anete et al. Imagens de crianças e infâncias: a criança na iconografia brasileira dos séculos XIX e XX. *Perspectiva,* Florianópolis, v.29, n.1, p.263-293, out. 2011.

ADNEWS. *Os desafios da publicidade infantil na TV paga*. Especial Pay TV, 25 mai. 2017.

AGÊNCIA BRASIL. *Pouca presença de negros na TV leva a racismo na infância, dizem especialistas*. Brasília, EBC, 12 out. 2015.

AGUIAR, Marcia Juliana Dias de; FISCHER, Adriana. A pedagogia dos multiletramentos: uma proposta para a formação continuada de professores. *Leia Escola,* Campina Grande, v.12, n.2, 2012 – Issn 2358-5870.

ALCURI, Gabriela; LUGON, Julia; CARVALHO, Letícia; ZÔRZO, Nathalia. *O relatório Mac Bride*: História, importância e desafios. Fonte de desavenças e discussões no contexto comunicacional, o relatório Mac Bride ainda é tratado com polêmica na atualidade. Simulação das Nações Unidas para Secundaristas – SINUS 2012, p.143-165.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.

ALVARENGA, Darlan. Sucesso na TV e "made in Brazil", Luna é o fenômeno infantil da vez. São Paulo, G1, *Mídia e marketing*, 1 fev. 2016.

ANCINE. *Ancine + Simples, nova dinâmica para a gestão do financiamento do audiovisual*. 16 set. 2015.

ANCINE. *Aprovadas cotas para mulheres, negros e indígenas em edital para produção cinematográfica*. 28 mar. 2018.

ANCINE. Divulga a ata de habilitação da chamada pública PRODAV 04/2014 – *Laboratórios de Desenvolvimento do Programa Brasil de Todas as Telas*. 2015.

ANCINE. *Uma nova política para o audiovisual: Agência Nacional de Cinema, os primeiros 15 anos*. 2017.

ARAÚJO, Joel Zito. O tenso enegrecimento do cinema brasileiro nos últimos 30 anos. *Cinémas d'amérique latine*, 30 ans de Rencontres, v.26, 2018.

ANCINE. *Análise dos investimentos do FSA em produção de obras audiovisuais destinadas ao mercado inicial de salas de exibição*. 2019.

ANCINE. *Ancine divulga estudo inédito sobre raça e gênero dos participantes dos Editais do FSA*. 13 jun. 2019.

ANCINE. Canais infantis são os que mais dão espaço **à** programação nacional na TV paga. *Televisão, BOL Notícias/SP*, 29 jun. 2016.

ANCINE. Diversidade de gênero e raça nos longas-metragens brasileiros lançados em Salas de exibição 2016. *OCA*, 1 jun. 2018.

ANCINE. Efeitos da crise econômica nos mercados de programação e de empacotamento da TV por assinatura no Brasil. *OCA*, 14 mar. 2017.

ANCINE. Informe: Assinantes no mercado de programação na TV por assinatura 2019. *OCA*, 7 jun. 2019.

ANCINE. TV por Assinatura no Brasil: aspectos econômicos e estruturais. *OCA*, 28 jun. 2016.

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

ANDI. *Infância e comunicação:* referências para o marco legal e as políticas públicas brasileiras. Brasília: Veet Vivarta, 2011.

ANDRADE JÚNIOR, Jacks de Mello; SILVA FOSTER, Eugênia da Luz. O negro na comunicação: estereótipos racistas. *Revista Aleph*, [S.l.], n.29, dez. 2017 – ISSN 18076211.

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

ARAGÃO, Isabella Ribeiro. *A dimensão gráfica do cinema:* uma proposta de classificação de suas configurações. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Design. Recife. 2006.

ASCON. MinC debate políticas afirmativas em editais de audiovisual. *Fundação Cultural Palmares.* 25 ago. 2017.

ASCON MINC. Brasil lança maior número de animações em 22 anos. *Plano Nacional de Cultura* – Ministério do Turismo / Secretaria Especial da Cultura, 16 fev. 2018.

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

BAOBA. *O empreendedorismo Negro é um dos caminhos*. Fundo para equidade racial, 28 jun. 2017.

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

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

BATISTA, Paula Caorlina. O quilombismo em espaços urbanos:130 anos após a abolição. IV SICCAL, Extraprensa, São Paulo, v.12, n. esp. p.397-416, set. 2019.

BOMFIM, Gustavo Amarante. Sobre a possibilidade de uma Teoria do Design. *Estudos em Design*, v.2, n.2. nov. 1994. Anais P&D Design 94.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Editora Bertrand Brasil. S.A. 1989

BRAIDA, Frederico; NOJIMA, Vera. *Por que Design é linguagem?* 2 ed. Juiz de Fora, MG: FUNALFA: Ed UFJF, 2016.

BENFEITORIA. *FAPAN* – Fundo de Amparo aos Profissionais do Audiovisual Negro. 2020.

BIONDI, Antônio; BIONDI, Pedro. Impasse entre TCU e Ancine paralisa concessão de novos incentivos ao setor audiovisual. *Brasil de Fato*, 24 mai. 2019.

BRDE. *Resultado final da seleção das propostas*: Modalidade B. Chamada pública BRDE/FSA: Concurso produção para cinema 2018: Modalidade B, 2018.

BORGES, A. R.; ARREGUY, S.; SOUZA, L. O auge e o declínio da programação infantil na TV comercial brasileira. Universidade FUMEC, *Revista Mediações*. V.14, n.15. jul./dez. 2012.

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

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

BOUTIQUE FILMES. *SOS Fada Manu*.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. 1988.

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

COUTO, Rita; FARBIARZ, Jackeline; NOVAES, Luiza (Orgs.). *Gustavo Amarante Bomfim uma coletânea*. Rio de Janeiro: Rio Book's, 1 ed. 2014.

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

CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. Dogma feijoada a invenção do cinema negro brasileiro. *Rev. bras. Ci. Soc*. [online]. 2018, v.33, n.96, e339612. Epub 7 dez. 2017 – ISSN 1806-9053.

CARLSSON, Ulla; FEILITZEN, Cecilia von (Org.). A criança e a violência na mídia. *Edições UNESCO Brasil*, 1999.

CABRAL, Eula Dantas Taveira. Mídia concentrada no Brasil: até quando? ALAIC – *Revista Latinoamericana de Ciencia de lá Comunicación*, v.13, n.28, 2013.

CARDOSO, Lourenço. Branquitude acrítica e crítica: a supremacia racial e o branco antirracista. *Revista Latino-americana de Ciencias Sociales*, Niñez y Juventud, v. 8, n.1, jan.-jun. 2010.

CARNEIRO, Gabriel. Um mercado em expansão. *Revista de Cinema*, 12 jul. 2011.

CARNEIRO. Aparecida Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Tese (Doutorado em educação). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.

CARNEIRO, Sueli. Epistemicídio. *GELEDÉS, Artigo e Reflexões*, 4 set. 2014.

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

CAMARGO, Marcelo. Bolsonaro diz que "garimpou" e vetou filmes com temática LGBT. *Jornal do Comércio – O jornal de economia e negócios do RS*, política, 16 ago. 2019.

CERQUEIRA, Amanda P. Coutinho de. Política cultural e "crise" no governo Temer. *Revista Novos Rumos, Crítica Cultural*, v.55, n.1, 2018.

CERQUEIRA, Sofia. *Como o Gloob virou um sucesso em pouco tempo entre a criançada*. Veja Rio, Cidades, Cultura & Lazer, 26 set. 2017.

CRIANÇA E CONSUMO. *Caderno Legislativo: Publicidade infantil, Análise dos projetos de lei em tramitação no Congresso Nacional*. Instituto Alana, 2016.

CALADO, Nadedja. Como eles não viram o uniforme escolar?, indaga o pai de adolescente morto na Maré. *O DIA*, 21 jun. 2018.

CRIANÇA E CONSUMO. *Criança e Consumo*.

CRIANÇA E CONSUMO. *Tempo de crianças e adolescentes assistindo TV aumenta em 10 anos*. EBC, 26 mai. 2015.

CORREA, Marco Aurélio da Conceição. *Quem tem medo do cinema negro?* Justicicando, 3 set. 2018.

DIMENSTEIN, Gilberto. *Preconceito racial determina desigualdade*. Folha Online, Jornalismo comunitário, 23 set. 2004.

DICIONÁRIO INFORMAL. *Silogismo*.

EBC. *Brasil de todas as telas*: Catálogo de conteúdos para TVs Públicas 2017: Obras Nacionais. 2017.

ESCOREL, Eduardo. *Euforia e pânico:* Ancine em questão. Piauí, 17 jun. 2020.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, Ruth de Souza. Teatro, 29 set. 2019.FARIA, Cristiane Aparecida Gomes. *Design da animação no Brasil*: um censo demográfico. Dissertação (mestrado). Universidade do Estado de Minas Gerais, Escola de Design. Belo Horizonte, 2015.

FILHO, Jorge Cardoso; JÚNIOR, Jeder Janotti. A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. Intercom, XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, UNB, 6 a 9 de set. 2006.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Izabel Magalhães, coordenadora da tradução, revisão técnica e prefácio, Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2001.

FSA. *Comitê Getor*. Fundo Setorial do Audiovisual, [201-?].

FAM DE TODOS – Florianópolis Audiovisual Mercosul. *Òrun Àiyé: a criação do mundo*. 2020..

FESTIVAL DO RIO. *Quando a chuva vem?,* 2019.

FREITAS, Débora. "O Brasil é uma história de sucesso colonial", lamenta Grada Kilomba. *CNN*, São Paulo, 6 jun. 2020.

FERREIRA, Helder. Grada Kilomba: "O racismo está sempre se adaptando ao contemporâneo." *Revista Cult*, 7 abr. 2016.

GAUCHAZH. *Programas infantis dominam o horário nobre na TV por assinatura brasileira*. Cultura e Lazer, 12 out. 2015.

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

_____. Relações étnico-raciais: Educação e descolonização dos currículos. *Currículo sem Fronteiras*, v.12, n.1, p.98-109, jan./abr. 2012.

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

G1. *Nickelodeon América Latina completa 15 anos com novas produções locais.* 25 jan. 2012.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. *Cultura e representação*. Arthur Ituassu (Org.) Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

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

HIRANO, Luiz Felipe Kojima. *O imaginário da branquitude à luz da trajetória de Grande Otelo*: *raça, persona e estereótipo em sua performance artística*. Afro-Ásia, 48, 2013, p.77-125.

HOLZBACH, Ariane Diniz. *Para pequenos grandes espectadores: a produção televisiva brasileira direcionada a crianças pequenas a partir do caso da Galinha Pintadinha*. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.21, n.2, maio/ago. 2018.

_____, Ariane Diniz. *Televisão sem fronteiras: O canal transnacional Cartoon Network em diálogo com o desenho brasileiro Irmão do Jorel*. Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação, XXVII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte – MG, 2018.

HALL, Stuart. *A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo*. UFRGS, Revista Educação e Realidade, v.22, n.2, 1997.

IBGE. *Pesquisa nacional por amostra de domicílios: síntese de indicadores 2015 / IBGE, Coordenação de Trabalho e Rendimento*. Rio de Janeiro: IBGE, 2016.

_____. *Censo Demográfico 2010: Características da População e dos Domicílios, Resultados do Universo*. IBGE, 2011.

IG GENTE. *Ancine atende ao TCU e muda análise de prestação de contas de projetos*. Cinema, 25 set. 2019.

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

INSTITUTO ALANA. *Alana*.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo*. Brasília, DF: Iphan, 2014.

_____. *Ofício das Baianas de Acarajé*. Brasília, DF: Iphan, 2007.

JORNAL DOIS. *Artistas negros resistem aos impactos da pandemia*. 31 jul. 2020.

SILVA JR., Hédio; BENTO, Maria Aparecida Silva; CARVALHO, Silvia Pereira de [coordenação geral]. *Educação infantil e práticas promotoras de igualdade racial*. São Paulo: Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades – CEERT: Instituto Avisa lá – Formação Continuada de Educadores, 2012.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

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

FEILITZEN, Cecilia Von; BUCHT, Catharina. *Perspectivas sobre a criança e a mídia*. Tradução Patrícia de Queiroz Carvalho – Brasília: UNESCO, SEDH/Ministério da Justiça, 2002.

KRAMER, Sonia. *Infância, cultura contemporânea e educação contra a barbárie*. Revista Teias, PROPED/UERJ, v.1, n.2 (2000).

KEKERE INFÂNCIAS. Facebook, 21 mar. 2020.

KLEIN, Alex. *Confira o ranking dos 20 canais mais vistos na TV paga em 2016*. Bastidores da TV, 4 jan. 2017.

LIMA, Luiz. *Diretora de filme sobre impeachment de Dilma diz que Brasil voltou à idade média*. Época, 16 set. 2019.

MELLO, Luciana Garcia de. *O caso George Floyd e o racismo estrutural*. UFRGS, Jornal da Universidade. 10 jun. 2020.

MARTINS, João Victor Ruiz. *Controle concorrencial das* Joint Ventures. Dissertação, Universidade Federal do Paraná Programa de Pós-graduação em Direito. Curitiba, 2017.

MADEIRO, Carlos. *Covid mata 55% dos negros e 38% dos brancos internados no país, diz estudo*. UOL, Coronavírus, 2 jun. 2020.

MENDEL, Toby; SALOMON, Eve. *O ambiente regulatório para a radiodifusão: uma pesquisa de melhores práticas para os atores-chave brasileiros Comunicação e Informação*. UNESCO, SÉRIE Debates CI Nº7 – fevereiro de 2011 – ISSN 2176-3224, 2011.

MEU AMIGÃOZÃO. *Meu Amigãozão – A Princesa Perfeita*. YouTube, 2017.

MEDEIROS, Jotabê. *Partidos entram com ação coletiva contra a Ancine no STJ*. Carta Capital, Farofafá, 22 jun. 2020.

MONTEIRO, Thais. *Venda direta é receita principal de estúdios de animação*. Meio & Mensagem, 25 jul. 2019.

MINISTÉRIO DE CULTURA. *Brasil lança maior número de animações em 22 anos*. 15 fev. 2018.

MONTEIRO, Cesar. *Irmão do Jorel: Primeiro desenho brasileiro produzido pelo Cartoon Network estreia hoje*. Ambrósia, 22 set. 2014.

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

MOTTA, Bruna. *Desenho brasileiro Irmão de Jorel é um dos indicados ao Emmy Kids*. VEJA, Entretenimento, 15 out. 2019.

MULTIRIO. *Nós da escola*. Ano 2, n.21, 2004.

MUNDO DAS MARCAS. *Cartoon Network*. 22 mai. 2006.

MAGELA, Ullian. *Animação nacional* Tainá e os Guardiões da Amazônia *chega à Netflix*. Estação Nerd, 14 abr. 2020.

NASCIMENTO, Edaniele Cristine Machado do. *Processo histórico da educação infantil no brasil: educação ou assistência?* XII Congresso Nacional de Educação – EDUCERE, Comunicação, 2015.

NETO, Manuel Antônio Santos. *A Revolta dos Malês*. GELEDES, 2 out. 2009.

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

NOGUERA, Renato. Infância em afroperspectiva: articulações entre Sankofa, Ndaw e Terrixistir. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação – RESAFE*, Número 31: maio-out., p.53-70.

NYKO, Diego; ZENDRON, Patrícia. *O mercado consumidor de animação no Brasil*. BNDES Setorial, Rio de Janeiro, v.25, n.49, p.[7]-27, mar. 2019.

NOGUERA, Renato. *Entre a linha e a Roda: Infância e educação das relações étnico-raciais*. Revista do Programa de Pós-graduação em Humanidades, Culturas e Artes – UNIGRANRIO, v.1, n.15, p.398-419, 2017.

OABRJ. *Guia do produtor audiovisual*. Comissão de Direitos Autorais, Direitos Imateriais e Entretenimento (CDADIE), 2016.

ORLANDO, Andreia Fernanda; FERREIRA, Aparecida de Jesus. *Do letramento aos multiletramentos: contribuições à formação de professores(as) com vistas à questão identitária*. Revista Travessias, v.7, n.1, 2013.

Oliveira, G. A. *Por uma pedagogia dos multiletramentos – ontem, hoje e sempre*. Horizontes, *35*(2), 108-111, 2017.

OCA. *Informe de mercado televisão TV paga 2016*. Ancine, 18 jan. 2018

O DOCUMENTO. *Setor cultural reclama de exigências da regulamentação da Lei Aldir Blanc*. Política Nacional, 21 ago. 2020.

OLIVEIRA, Mônica. *PSB e Cidadania entram com mandado de segurança para liberar recursos do Fundo Setorial Audiovisual*. Socialismo Criativo, 23 jun. 2020.

OPAS BRASIL. *Folha informativa – COVID-19 (doença causada pelo novo coronavírus)*. 26 jun. 2020.

OCA. *Listagem de Obras Brasileiras Veiculadas na TV paga por mês 2016*. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, Ancine, 18 jan. 2018.

OCA. *Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-Metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016*. Ancine, Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, 1 jun. 2018.

ODININO, Juliane Di Paula Queiroz. *As super-heroínas em imagem e ação: Gênero, Animação e Imaginação Infantil no Cenário da Globalização das Culturas*. Tese, Programa Interdisciplinar Em Ciências Humanas do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

OLIVEIRA, Luciano Amaral (org.). *Estudos do discurso: perspectivas teóricas*. São Paulo: Parábola Editorial, 2013.

ONU. *Declaração Universal dos Direitos Humanos – DUDH*. UNIC/Rio/005, ago. 2009.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

OLIVEIRA, Janaína. "Kbela" e "Cinzas": o cinema negro no feminino do "Dogma Feijoada" aos dias de hoje. IFRJ / FICINE, , Brasil, Capítulo II – Cinema, 2016.

OPAS BRASIL. Folha informativa – COVID-19 (doença causada pelo novo coronavírus). 26 jun. 2020.

PLANO NACIONAL DE CULTURA. *Fundo Setorial do Audiovisual*. Ministério do Turismo / Secretaria Nacional de Economia Criativa e Diversidade Cultural, 8 fev. 2019.

PETRUCCELLI, José Luis; SABOIA, Ana Lúcia (Orgs.). *Características Étnico-raciais da População: Classificação e identidades*. IBGE, Estudos & Análises Informação Demográfica e Socioeconômica, 2013.

PINNA, Daniel Moreira de Sousa. *Animadas personagens brasileiras: a linguagem visual das personagens do cinema de animação contemporâneo brasileiro*. Tese, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2006.

PEREIRA, Amilcar Araujo; MAIA, Jorge Lucas; LIMA, Thayara Cristine Silva de. *Os "rolês" do movimento negro brasileiro na atualidade, nas "pegadas" da educação.* Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n.75, p.162-183, abr. 2020.

PEREIRA, Amilcar Araujo; LIMA, Thayara C. Silva de. *Performance e Estética nas Lutas do Movimento Negro Brasileiro para Reeducar a Sociedade*. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v.9, n.4, e91021, 2019.

PINTO, Simone Martins Rodrigues. *Justiça Transicional na África do Sul: Restaurando o passado, construindo o futuro*. Centro Universitário de Brasília – UNICEUB, Universitas: Relações Internacionais, v.4, n.1, jan./jun., 2006.

PIVA, Heidi Campana; AFFINI; Leticia Passos. *Design Narrativo: notas referentes à roteirização clássica audiovisual*. UFSCar, III Jornada Internacional GEMinIS, 2018.

PNAD CONTÍNUA. *Característica gerais dos domicílios e dos moradores 2017*. IBGE, 2017.

POSSEBON, Samuel. *Mercado de TV paga teve seu ápice há 4 anos; queda está diretamente ligada aos números da Claro TV*. Teletime, 7 jan. 2019.

RAMOS, Sílvia (org). *Mídia e racismo*. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

REBRINC, Rede Brasileira Infância e Consumo. *Quem se preocupa com a programação infantil na TV aberta?*

RIBEIRO, Leonardo Freitas. *A jornada do* boom *da animação brasileira através das vozes dos profissionais integrados ao campo da animação e indústria de animação brasileira*. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2018.

REDE GLOBO. Fundo de Amparo aos Profissionais do Audiovisual Negro. Para quem doar, 7 abr. 2020.

RIBEIRO, Djamila. *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte (MG): (Feminismos Plurais) Letramento: Justificando, 2017.

RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. 4. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

PRYSTHON, Angela. *Stuart Hall, os estudos fílmicos e o cinema*. Revista USP, v.10 n.3 set./dez. 2016 São Paulo – Brasil, p.77-88.

RODRIGUES, Léo. *Ancine anuncia cotas de gênero e raça em edital para produção de filmes*. EBC, Agência Brasil, Rio de Janeiro 29 mar. 2018.

SANTOS, Sales Augusto dos (Org.). *Ações afirmativas e combate ao racismo nas Américas*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

SANTOS, Márcio André de Oliveira dos. *A persistência política dos movimentos negros brasileiros: processo de mobilização à 3º Conferência Mundial das Nações Unidas Contra o Racismo*. (Dissertação de mestreado em ciências sociais. Rio de Janeiro, UERJ, 2005).

SANTOS, Boaventura de Souza. *Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes*. Revista Crítica de Ciências Sociais [online], 78, 2007.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Por uma concepção multicultural de direitos humanos*. Revista Crítica de Ciências Sociais n.48, junho 1997, p.11-32.

SOUZA, Edileuza Penha de. *Mulheres negras na construção de um cinema negro no feminino*. Aniki v.7, n.1 (2020): 171-188.

SANTAELLA, Lúcia. *Cultura e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. Coimbra, Edições Almedina, 2009.

SANTOS, Milton. *O espaço cidadão*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

SANTOS, Sandro; NOJIMA, Vera. *Epistemologia do Design Afirmativo*. p.3943-3952. In: Anais do 13º Congresso Pesquisa e Desenvolvimento em Design. São Paulo: Blucher, 2019.

SANTOS, Sandro; NOJIMA, Vera.Caderno temático "Saber-fazer em ciências & tecnologias – trajetórias afrodiaspóricas": Marca da campanha "21 dias de ativismo contra o racismo": uma expressão do design afirmativo. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as* (ABPN), 2019. ISSN 2177-2770.

SCALON, Roberto. *Animação brasileira* Dino aventuras *chega ao Disney Channel e Disney Junior*. 18 mai. 2015.

SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA. *MinC divulga 153 projetos selecionados no programa #AudiovisualGera Futuro*. Audiovisual, 2 jan. 2019.

SENNA, Orlando. *Núcleos Criativos*. Revista de Cinema, 25 jan. 2017.

SILVEIRA, Daniel. *Caetano Veloso e Erasmo Carlos cantam em ato contra o fim do MinC*. G1 Rio, 20 mai. 2016.

SIMÕES, Nataly. *De Gilberto Gil a Regina Duarte: para onde vai a cultura no Brasil?* Alma Preta: Jornalismo preto e livre, 29 jan. 2020.

SOUZA, Jessé. *A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato*. Rio de Janeiro: Leyla, 2017.

SILVA, Danielle Vieira da. *Publicidade infantil na TV: estudo da produção e regulamentação*. Revista Eletrônica Temática, NAMID – Núcleo de Arte, Mídia e Informação Digital – NAMID, do Curso de Comunicação em Mídias Digitais e do Programa de Pós-graduação em Comuni-

cação – PPGC/UFPB, Ano VI, n.09 – set. 2010.

SILVA, Joana D'Arc de Nantes. *TV aberta segmentada? O caso da programação infantil no SBT*. In: III Jornada Internacional GEMInIS (JIG 2018) – São Paulo-SP, 2019.

SILVA, Mariana Zaché; DALL'ORTO, Felipe Campo. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM, 40, 2017, Curitiba.

Streaming e sua influência sobre o Audiovisual e o Product Placement. São Paulo: Intercom, 2017.

SILVA, Tomaz Tadeu da; MOREIRA, Antônio Flávio (Org.). *Territórios contestados: o currículo e os novos mapas políticos e culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

SOBRINHO, José Bonifácio O. *O livro do Boni*. Leya Casa da Palavra, 2011.

SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

SOUZA, Jessé. *A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato*. Rio de Janeiro: Leyla, 2017.

SOUZA, Nielsen. *Audiência: canais mais assistidos da TV paga em dezembro*. UOL, ANMTV, 16 jan. 2017.

WARE, Vron. *Branquidade: identidade branca e multiculturalismo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

TV BRASIL. *Bia desenha*. Empresa Brasil de Comunicação.

TV BRASIL. *TV Brasil estreia animação* Jarau *nesta segunda (13/10)*. Empresa Brasil de Comunicação, 13 out. 2014.

TOLEDO, Mariana. *Especializado em animação, Combo Estúdio não parou em tempos de pandemia*. Tela Viva, Produção audiovisual, 21 ago. 2020.

TAIANA, Samara. *O Bolsonarismo e os golpes diários a Ancine*. Saiba mais: agência de reportagem, 12 dez. 2019.

TELA VIVA. *FilmBrasil apresenta balanço de exportação do primeiro semestre de 2020*. Mercado, 14 set. 2020.

TCU. *Acórdão 4.835/2018 – Segunda Câmara*. 19 jun. 2018.

TAVARES, Marcus. *A criança negra na TV brasileira*. Revista Ponto Com, 17 nov. 2007.

TELA VIVA. *Cartoon Network comemora 25 anos no Brasil e na América Latina com programação especial*. 4 abr. 2018.

TELA VIVA. *Copa Studio recebe indicação ao Emmy internacional pela segunda vez consecutiva*. 11 set. 2020.

TELA VIVA. *Discovery aumenta produção nacional em 2017*. Programação, 8 mar. 2017.

TELE PADI. *Deu empate: Discovery kids e Cartoon Network são os canais pagos mais vistos de 2017*. Folha de S. Paulo, Uol, 30 jan. 2017.

THAYNÁ, Yasmin. *Algumas coisas que aprendemos com o festival de cinema de Brasília*. Nexo, 2 out. 2017.

TV MAGAZINE. *1996: Fox e Discovery investem no público infantil*. Notícias, 24 mai. 2011.

UNIFEF BRASIL. *Convenção sobre os Direitos da Criança: instrumentos de direitos humanos mais aceito na história universal*. Foi ratificado por 196 países. [2017].

VARJÃO, Suzana. *Violações de direitos na mídia brasileira: ferramenta prática para identificar violações de direitos no campo da comunicação de massa*. Brasília, DF: ANDI, 2015.

VERMELHO. *Rangel: FHC, Lula, Dilma e Temer trataram Ancine como órgão de Estado.* 23 set. 2019.

VERMELHO. *Com Bolsonaro, o ano de 2020 ainda não começou para o audiovisual.* 17 fev. 2020.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. (Coleção Leitura).

SOBRE O AUTOR

Sandro Lopes (in memoriam), doutor e mestre em Design pela PUC-Rio e graduado pela Faculdade de Desenho Industrial da UFRJ, era professor efetivo do Magistério Superior na área de Arte e Tecnologias/ Desenho do curso de Belas Artes da UFRRJ. Foi funcionário da EBC - Empresa Brasil de Comunicação no cargo Animador. Dirigiu e produziu a série de 4 episódios *O que é animação negra?,* projeto contemplado no edital Cultura Presente nas Redes - 2020, realizado com recursos da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro, visando selecionar e proporcionar atividades culturais via internet. Dirigiu *Nana & Nilo em dia de Sol e Chuva,* curta selecionado no edital LAB CURTA – 2019. Ainda em 2019, dirigiu o curta Nana & Nilo na Cidade Verde, projeto contemplado no primeiro edital de audiovisual da cidade de Niterói. Em 2017 realizou seu primeiro documentário - O *lá e o aqui.* Em 2012, foi diretor dos filmes *Nana e Nilo e o tempo de brincar,* projeto contemplado pelo Edital Curta Afirmativo do Ministério da Cultura e do filme *Se essa Rua Fosse Minha,* curta-metragem da série de cantigas de rodas realizado pela MultiRio, Empresa Municipal de Multimeios da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Recebeu o Prêmio Funarte *Arte Negra 2012* com o projeto audiovisual "Nana e Nilo e os Animais". Sandro faleceu, no dia 1º de abril de 2021, de forma imprevisível e trágica, vítima da Covid-19, quatro meses e dez dias depois de defender sua tese de doutorado, aqui publicada, ganhadora de Menção Honrosa do Prêmio CAPES de Tese 2021.