



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA

PATRICK DA ROSA MIRANDA RODRIGUES

QUAL SEU NOME IRMÃO DO JOREL?
Um paralelo entre Identidade Cultural Brasileira e Identificação no Cinema

Pelotas/RS

2018

PATRICK DA ROSA MIRANDA RODRIGUES

QUAL SEU NOME IRMÃO DO JOREL?

Um paralelo entre Identidade Cultural Brasileira e Identificação no Cinema

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema de Animação no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientador: Prof. Maurício Rodrigues Gonçalves

Pelotas

2018

PATRICK DA ROSA MIRANDA RODRIGUES

QUAL SEU NOME IRMÃO DO JOREL?

Um paralelo entre Identidade Cultural Brasileira e Identificação no Cinema

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema de Animação no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Aprovada em 12 de dezembro de 2018.

Banca Examinadora:

Prof. Me. Maurício Rodrigues Gonçalves

Prof. Dr. Guilherme Carvalho da Rosa

Prof. Me. André Luis Porto Macedo

QUAL SEU NOME IRMÃO DO JOREL?

Um paralelo entre Identidade Cultural Brasileira e Identificação no Cinema

Resumo: A partir da análise da série animada *Irmão do Jorel* (Juliano Enrico, 2014-presente) esse artigo busca a relação entre o processo de identificação cinematográfica secundária (AUMONT, 2013) e identidade cultural brasileira na atualidade. Iniciando com a revisão da história do conceito de identidade cultural brasileira, este artigo visa analisar as alterações no conceito de identidade cultural ao longo do tempo, a fim de verificar como isso refletiu na construção de uma animação caracterizada como brasileira.

Palavras-chave: animação, identidade, cultura, Irmão do Jorel

Abstract: From the analysis of the animated series Jorel's Brother (Juliano Enrico, 2014-present) this article seeks the relationship between the process of secondary cinematographic identification (AUMONT, 2013) and Brazilian cultural identity at the present time. Beginning with a review of the history of the concept of Brazilian cultural identity, this article aims to analyze the changes in the concept of cultural identity over time, in order to verify how this reflected in the construction of an animation characterized as Brazilian.

Keywords: animation, identity, culture, Irmão do Jorel

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Variedade nas características da Família do Irmão do Jorel. Da esquerda para direita: Vovó Juju, Jorel, Vovó Gigi, Danuza (mãe), Nico, Irmão do Jorel e Seu Edson (pai).	9
Figura 2- Diferentes etnias representadas entre os colegas de escola do Irmão do Jorel	10
Figura 3- Lara e Irmão do Jorel conversando sobre "coisa de menina"	13
Figura 4- Seu Edson gritando: Abaixo a repressão!	16
Figura 5- Seu Edson, referência à Ney Matogrosso	20
Figura 6- Steve Magal e uma versão de Falkor o dragão do filme <i>A História Sem Fim</i>	26

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	4
2. HISTÓRIA DA IDENTIDADE CULTURAL BRASILEIRA	6
3. PERSONAGENS MULTICULTURAIS E A REPRESENTATIVIDADE	8
4. SITUAÇÕES	14
3.1. “GANGORRAS DA REVOLUÇÃO”: A representação de fatos históricos brasileiros	15
3.2. “...ROCK PAULEIRA, É DO ARCO-ÍRIS SANGRENTO CARA, COISA PESADA DEMAIS. ”: Sons e referências musicais	17
3.3. “MEGA HAIR 2 – LAMBADA BRUTAL” COM STEVE MAGAL: Imagens, cinema e TV.....	22
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	27
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	29

1. INTRODUÇÃO

Irmão do Jorel (2014 – presente) é uma série animada brasileira criada e dirigida por Juliano Enrico, animada no Copa Studio, coproduzida e exibida pela Cartoon Network. A série animada mostra a vida do filho caçula de uma família de brasileiros conhecido, por todos na série, como Irmão do Jorel. Jorel é seu irmão mais velho, perfeito em tudo que faz e admirados por todos. Já o personagem Irmão do Jorel busca construir sua própria identidade e superar as adversidades da infância com soluções surreais. Para isso conta com a ajuda de sua família e amigos, principalmente de sua melhor amiga Lara. A série acaba de estreiar sua terceira temporada no dia 16 de julho de 2018 e já renovou o contrato com a Cartoon Network para uma quarta temporada. Irmão do Jorel concorreu, e ainda concorre, a muitas premiações no Brasil e no exterior. Uma das indicações que merece destaque foi no Festival Internacional de Annecy (França), em julho de 2018, quando seu episódio “Eject especial” foi escolhido entre animações de 95 países para concorrer na categoria TV Film. Em 2018 as animações brasileiras estavam no centro das homenagens do festival de Annecy, devido aos 100 anos do início da produção de animações no Brasil e em reconhecimento ao crescimento da animação brasileira internacionalmente.

O fato de *Irmão do Jorel* estar fazendo sucesso no Brasil, sem se ater a um conceito de identidade simbolizado pelo folclore, somado ao fato de Annecy fazer um festival internacional cujo tema central foi a *animação brasileira*, geram algumas questões: O que, na contemporaneidade, identifica uma animação como brasileira? É possível uma identidade cultural brasileira na atualidade? Em contraponto à conceitos mais antigos, que se tornaram senso comum, simbolizado por: uma amálgama de três etnias, uma concepção romantizada do índio brasileiro, a floresta e criaturas folclóricas. Como a identidade cultural contemporânea é representada em uma série atual como *Irmão do Jorel*? E como seria reconhecida pelo público brasileiro?

Para responder tais questionamentos foi definido como objetivo principal a análise da primeira e segunda temporadas da série *Irmão do Jorel*, buscando a relação entre o processo de identificação cinematográfica secundária e identidade cultural brasileira na atualidade. Com a finalidade de cumprir o objetivo principal, o presente artigo traça uma rota com alguns objetivos secundários que visam compreender com mais profundidade conceitos como:

identidade cultural, identidade secundária no cinema e a história da construção da identidade brasileira até a atualidade.

Buscando responder as questões levantadas, a partir da leitura dos livros de Renato Ortiz (1994 e 2017), será traçado o conceito de identidade cultural brasileira contemporânea e como ela foi modificada ao longo do tempo. O próximo passo inicia com a leitura e caracterização da Identidade cinematográfica secundária, segundo Aumont (2013a e 2013b). Que, em uma visão geral, se subdivide em dois elementos da narrativa: traços das personagens e situações da narrativa. Por tratar-se da análise de uma série animada, cabe aqui especificar como são construídos os traços dos personagens animados, trazendo para este artigo a abordagem de Nesteriuk (2011) que basicamente divide a criação da personagem em três pontos: perfil psicológico, traços físicos e trejeitos na atuação. Fundamentado nesses dois autores será iniciada a análise dos personagens principais de *Irmão do Jorel*, buscando traços com que o espectador brasileiro possa se identificar, segundo a identidade secundária. Focando na diversidade (multicultura e representatividade) existente tanto nos personagens da série quanto na cultura brasileira, fundamentado em Ortiz (2017) e Hall (2014) quando escrevem que a identidade nacional é desde o princípio da criação do conceito uma forma de homogeneizar culturas múltiplas.

A terceira parte deste artigo segue analisando a série *Irmão do Jorel*, agora tomando o elemento: *situações da narrativa*, que demonstra como o espectador identifica-se mais ou menos com o filme, por ter passado por algo semelhante. Neste capítulo ainda, estabelecemos a relação entre a série e o conceito de *narrativas da nação* de Hall (2014) que teoriza como um povo identifica-se com o discurso de nação (através da cultura popular, mídia, fatos históricos, símbolos...), por ter passado por algo semelhante. Baseado em Lauerhass e Carmen Nava, em sua obra *Brasil: uma identidade em construção* (2007), na qual organizam os elementos da *narrativa da nação* em quatro partes que se inter-relacionam: texto, fatos, sons e imagens, para fins de adequação ao presente estudo, serão adotados três desses elementos: fatos, sons e imagens - uma vez que texto se refere à literatura brasileira e não se encaixaria no objeto de análise deste artigo. Subdividindo, portanto, a parte das *situações* em: Fatos históricos do Brasil; Sons e referências sonoras; e Imagens, Cinema e TV. Tais elementos, presentes nas duas primeiras temporadas da série *Irmão do Jorel*, serão tratados por este pesquisador como hipóteses norteadoras do estudo no sentido de apresentarem-se como fatores de identificação do público brasileiro com a série.

Importante salientar que a relevância desse artigo está em ressaltar um número maior de traços da identidade cultural brasileira, fragmentada na contemporaneidade, podendo gerar uma diversidade maior de temas, representações e, por consequência, identificação entre espectadores e futuras animações.

2. HISTÓRIA DA IDENTIDADE CULTURAL BRASILEIRA

Em seu livro *Cultura brasileira e identidade nacional* (1994) Renato Ortiz se propõe a entender a questão da identidade cultural brasileira no seu tempo presente (o livro foi lançado em 1985). Entendendo que para compreender o presente seria importante revisitar os conceitos passados da identidade cultural no Brasil, Ortiz então organiza seu livro em capítulos que tratam das ideologias e grupos sociais que estavam à frente do conceito de identidade cultural nacional em cada período.

Iniciando com o período do final do séc. XIX no Brasil, as teorias predominantes entre os pensadores da época eram teorias raciais. Onde buscava-se a “essência de cada povo” baseado nas “raças” que o compunham. O brasileiro seria essencialmente triste, pois teria misturado as virtudes do europeu branco com características inferiores dos negros e índios, o que resultaria em um povo mestiço e indolente. Ortiz faz notar o quão desatualizada essa teoria estava no fim do século XIX - mostrando autores do mesmo período, na Europa, que já desconsideravam as teorias raciais há muito tempo - e como os intelectuais no Brasil utilizaram as partes dessa teoria que mais convinha à sua ideologia na época.

Em 1930 e 50, houve um grande crescimento das publicações de sociólogos e antropólogos como Gilberto Freyre. O desenvolvimento de instituições como o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), onde o conceito do povo mestiço muda de significado, agora a “amálgama das raças” seria a sua maior qualidade, a ideia do povo pacífico etc. O grupo dos pensadores dos anos 30 tem como principal objetivo a conservação do folclore e da memória cultural enquanto os pensadores do ISEB, nos anos 50, veem a identidade cultural e memória cultural como um projeto para desenvolver no futuro a população brasileira. O sociólogo Jessé Souza aponta como o pensamento de Freyre, e em seguida de Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* (1936), forjaram um pensamento que foi se “naturalizando”, nos termos do autor, entre a população brasileira a ponto de hoje ser um senso comum que

difícilmente é questionado criticamente. Pensamento que constrói e mantém a subcidadania dentro do Brasil e a crença de inferioridade diante de países da Europa ou EUA.

Um fato histórico é ressaltado por Ortiz, a criação do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Atuando entre 1962 e 64 o CPC uniu alguns conceitos anteriores sobre cultura, como o caráter desenvolvimentista do ISEB, com ideias marxistas e criou o seu conceito de cultura popular. “Cultura popular” para os integrantes do CPC seria o tipo de manifestação cultural onde predomina uma ideologia política que estimularia uma mudança no futuro. A estética seria algo de segundo plano e a cultura popular como um bumba meu boi ou reisado seriam manifestações menores por não ter a predominância política na sua constituição.

Com a ditadura militar no Brasil entre 1964-85, é instaurada uma política de segurança nacional, a centralização na identidade nacional, a volta dos intelectuais tradicionais como Gilberto Freyre até a chegada dos intelectuais mais voltados ao mercado e indústria cultural.

Em seu livro de 1985 Ortiz busca romper com a ideia, que era senso comum até então, de uma identidade baseada em uma essência do brasileiro e observar a construção das identidades culturais através das relações simbólicas de acordo com o referente, seja étnico, de gênero, etc.

Em seu livro mais recente, *Universalismo e diversidade* (2017), Ortiz demonstra como vários conceitos mudaram entre 1985 e 2017. O aumento da população nas cidades, a mudança nos conceitos de totalidade e integração em um Estado-nação, o crescimento de um mercado global, a maior influência de organizações internacionais como ONGs, ONU, OMC, Apple, Google... a difusão da internet e como esse “processo de mundialização da cultura” misturado com a antiga visão da identidade da nação em níveis globais, locais, nacionais acaba deslocando a centralização da identidade nacional e abrindo espaço para a construção de novas representações identitárias

Com a globalização a noção centralizadora do estado nação é modificada. Não se define tudo dentro do Estado, existe uma inter-relação entre países e organizações transnacionais que influenciam o que acontece dentro de cada Estado. Uma discussão que existia no Brasil de 1960 era que a cultura se resumia ao território interno, e a relação com o exterior era baseado na classificação, pela Europa e EUA, do Brasil como país atrasado e subdesenvolvido. Hoje com a globalização a cultura se expande para além das fronteiras do

Estado. A “Marca Brasil”, um conjunto de símbolos com diferentes traços novos e antigos do Brasil, é promovida pelo Estado e organizações nacionais levando a diversidade brasileira para fora, diluindo as fronteiras e mostrando um país plural.

Para encerrar seu livro de 2017 Ortiz faz uma comparação entre a construção de identidades culturais brasileiras (utilizando símbolos antigos e novos) e o *bricolagem* que:

(...) é o artifício de escolher e combinar os pedaços disponíveis no intuito de solucionar um impasse. Há algo disso na memória coletiva que se forja. Os agentes dispõem de uma herança de símbolos que podem ser combinados em função de suas estratégias, a identidade é o resultado do arranjo das peças depositadas nas camadas geológicas da tradição nacional. (ORTIZ, 2017, não paginado)

3. PERSONAGENS MULTICULTURAIS E A REPRESENTATIVIDADE

Para a análise da relação do espectador com a série, a abordagem da Identificação Cinematográfica Secundária - explicada por Aumont no livro *A análise do filme* (2013a) e aprofundada pelo autor e demais teóricos do cinema em *A estética do filme* (2013b) – demonstra como elementos da linguagem audiovisual podem induzir o espectador a identificar-se com o produto audiovisual. Como, por exemplo, os traços tanto da personalidade e físicos de um personagem, quanto de situações que acontecem em um filme. Esses traços – percebidos através da narrativa, imagens e sons – criariam a noção de “reconhecer-se” no filme, gerando uma identificação com o produto audiovisual. Como o objeto de análise deste artigo é uma série com personagens animados, o livro *Dramaturgia de série de animação* (Nesteriuk, 2011) vem ao encontro da teoria de Aumont para elucidar as especificidades da criação de traços dos personagens e das situações narrativas na animação.

Um dos primeiros elementos que o público percebe são as características físicas dos personagens e esse é um dos elementos citados por Aumont na abordagem da Identificação Secundária:

[...] as identificações secundárias têm como suporte privilegiado certos elementos da narração, essencialmente 1) as personagens, ou mais exactamente os traços constitutivos das personagens, e 2) as situações, ou mais exactamente os acontecimentos unitários que constituem a situação – mas que, no cinema, esses elementos narrativos se tornam pretexto para a identificação na medida que são visualizados. (AUMONT, 2013a, p.224-225)

Nesteriuk, em seu livro *Dramaturgia de série de animação* (2011), traz o capítulo “Criação e desenvolvimento das personagens” onde aborda os três elementos componentes de uma personagem de animação: os traços psicológicos criado através de uma história pregressa do personagem contendo sua origem, medos, sonhos, personalidade..., os traços físicos que exteriorizam as características psicológicas e diferenciam o personagem; e a atuação: como o personagem anda, reage, suas poses características e tudo mais que diz respeito à maneira como a personagem se movimenta. Nesta análise de *Irmão de Jorel* vamos utilizar os três elementos do personagem de animação para observar os personagens de uma forma geral, sem focar nos personagens individualmente, mostrando a diversidade de características em cada um dos três aspectos (psicológico, físico e atuação).



Figura 1- Variedade nas características da Família do Irmão do Jorel. Da esquerda para direita: Vovó Juju, Jorel, Vovó Gigi, Danuza (mãe), Nico, Irmão do Jorel e Seu Edson (pai)

Fonte: Cartoon Network, Imagem capturada pelo autor

Entendo como parte constitutiva da personagem tanto a parte física como a personalidade dessa personagem. Começando pela parte física, algo que se nota logo que somos apresentados visualmente aos personagens, tanto da família quanto da escola do Irmão do Jorel, é a variedade na representação étnica. A melhor amiga do Irmão do Jorel, Lara, tem traços que mostram uma descendência japonesa. Na escola a professora, amigos e colegas como Marcinho e Sid Vinicius são negros, além do dono da venda, Seu Adelino. A menina de quem Irmão do Jorel gosta, Ana Catarina, é loira caucasiana como outros colegas de escola. A

representatividade étnica aparece tanto nos amigos de escola quanto na família de Irmão do Jorel. Jorel e sua Mãe, Danuza, são pardos; o Irmão do Jorel, Nico (o irmão mais velho dos três) o pai Edson vovó Juju e vovó Gigi são caucasianos. Essa variedade multicultural pode ser um dos elementos de identificação entre o público brasileiro, composto por diferentes etnias, e os personagens da série.

Destaque para a participação de Cassius Kleyton - interpretado pelo rapper brasileiro Emicida - um representante da cultura negra, que através do hip-hop nacional participa do episódio 11, da segunda temporada, intitulado “Mc Juju”. Outro representante da cultura negra brasileira, o cantor Criolo, participa do episódio *Jardim da Pesada* onde interpreta um tomate que faz batalhas de rap tentando descobrir sua identidade como fruta ou legume. Outras representações de culturas são as representações regionais através de sotaques paulistas, cariocas... um exemplo é o dono da venda, Seu Adelino, com um sotaque do nordeste.

Assim como as características físicas são múltiplas, a parte da personalidade (e sua exteriorização na atuação) também são diversas o que faria com que o público brasileiro se reconhecesse ou visse naquele personagem alguém que já passou por sua vida. Como a figura da mãe que faz várias atividades ao mesmo tempo, da avó que sempre acha que o neto está magro e precisa comer mais, no caso, comer mais abacate. O dono da venda perto de casa, a diretora da escola rigidamente disciplinadora, que pra tudo diz “não pode!”.

Uma definição sociológica e antropológica sobre identidade cultural se faz necessária para abordarmos o tema da variedade multicultural - diferentes etnias dentro do



Figura 2- Diferentes etnias representadas entre os colegas de escola do Irmão do Jorel

Fonte: Cartoon Network, Imagem capturada pelo autor

público brasileiro e representadas em *Irmão do Jorel*, tanto em sua família como nos colegas de escola (FIGURA 2). Para esse fim os escritos de Stuart Hall (2014) esclareceram a noção mais global de identidade cultural no período contemporâneo, para Hall período pós-moderno. E para um recorte da identidade cultural no Brasil, os textos de Renato Ortiz (1994 e 2017) acrescentaram as transformações do conceito de identidade nacional ao longo dos anos até o período contemporâneo, para Ortiz período da modernidade-mundo.

Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2014) traz o conceito de que tanto a identidade, quanto a cultura nacional, são um *discurso* que tenta unificar múltiplas culturas e dar sentido à ideia de nação.

Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos.[...] As culturas nacionais ao produzir sentido sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. (HALL, 2014, p.50-51)

Esse *discurso* tenta unificar, muitas vezes à força, as diferentes culturas que formam todas as nações. E Hall demonstra isso através de três pontos: o primeiro seria a unificação de diversas culturas em uma cultura nacional através da força e violência. O segundo ponto é a composição dos Estados por diferentes gêneros, etnias, classes... que as nações buscam unificar como componentes únicos da “família nação”. E por último, as nações que foram impérios e impuseram sua hegemonia cultural sobre a cultura dos colonizados.

Um conceito semelhante também é descrito por Renato Ortiz nos seus estudos sobre identidade e cultura brasileira, quando o autor afirma que a identidade nacional é uma construção de base política e ideológica que tenta homogeneizar culturas tão diversas quanto o Candomblé, uma folia de reis e etc. Não haveria uma “essência verdadeira brasileira”, mas construções com base em ideologias ao longo da história:

A questão que se coloca não é de se saber se a identidade ou memória nacional apreendem ou não os “verdadeiros” valores brasileiros. A pergunta fundamental seria: quem é o artífice desta identidade e desta memória que se querem nacionais? A que grupos sociais elas se vinculam e a que interesses elas servem? (ORTIZ, 1994, p.138-139)

Esse discurso de “unidade nacional” que já apresentava fissuras desde a sua concepção acaba por fragmentar-se ainda mais na pós-modernidade. Segundo Hall, a globalização foi um fator que deslocou as identidades centradas na cultura nacional, pois ofereceu novas possibilidades de identificação liberando-as da unificação e fixação da

identidade nacional. Essas identificações não ficam só no campo das etnias, mas se espalham por outros campos, tendo como fator de deslocamento os movimentos sociais que surgem a partir dos anos sessenta. Hall afirma que cada movimento apela para uma identidade diferente de seus componentes: o feminismo apela às mulheres, as lutas raciais aos negros e etc. O que daria origem a uma política de identidade (HALL, 2014).

Ortiz ressalta, no capítulo *Imagens do Brasil* no livro *Universalismo e Diversidade* (2017), que o reconhecimento das diferenças seria uma ação de igualitarismo e como essas diferenças identitárias não se manifestam apenas ideologicamente é importante que aja uma afirmação de identidade garantida pelo Estado através de políticas culturais:

O negro deve ser visto em sua negritude, não diluído pela mistura racial; os indígenas, reconhecidos em suas práticas “ancestrais”, não pela contribuição que deram à cultura brasileira. Reconhecimento reveste-se de uma natureza política e encontra no Estado brasileiro uma forma de se expressar. (ORTIZ, 2017, não paginado)

As manifestações culturais, continua Ortiz, seriam o espaço político de exercício da cidadania, superação da exclusão, gerando o sentimento de pertencimento do indivíduo e grupo social e valorizando o potencial cultural vindo das diferenças de cada um. Na contemporaneidade a frase “A diversidade como valor universal” por mais que pareça paradoxal, segundo Ortiz, é uma ideia que traz consigo qualidades como tolerância, democracia e pluralismo.

A política de identidades é representada em *Irmão do Jorel* através de episódios como o *Fúria e poder sobre rodas*. Onde podemos ver a questão do deslocamento da identidade de gênero, quando os personagens Irmão do Jorel e sua amiga Lara conversam sobre o que é “coisa de menino e coisa de menina”. Aqui temos mais um exemplo da identificação entre público e os personagens, através da personalidade dos personagens manifestada nas ações, diálogos e lugar que o espectador ocuparia na situação:



Figura 3- Lara e Irmão do Jorel conversando sobre "coisa de menina"

Fonte: Cartoon Network, Imagem capturada pelo autor

IRMÃO DO JOREL: - Você quer dizer que eu sou mulherzinha, por acaso?

LARA: - Claro que não Irmão do Jorel. Você chama alguém de mulherzinha quando a pessoa é incrível.

IRMÃO DO JOREL: -Mulherzinha é quem faz coisa de menina, Lara...

LARA: - Ah é, e o que seria uma coisa de menina?

IRMÃO DO JOREL: - Sei lá, é... brincar com um pônei rosa miniatura, por exemplo.

LARA: - aff, eu sou mulherzinha e não brinco com pônei rosa nenhum! Eu prefiro jogar bola.

IRMÃO DO JOREL: - Mas jogar bola é coisa de menino...

LARA: - Quem disseee?

IRMÃO DO JOREL: - É... não sei...alguém falou.

LARA: - Então já que você não gosta de jogar bola, você não é meniino...

IRMÃO DO JOREL tampando os ouvidos e gritando: - Sou sim, sou sim, sou sim...

LARA: - É sim, é sim, é sim...

IRMÃO DO JOREL destampando os ouvidos: - Não sou não! Não sou, não sou, não sou...

LARA: - Ok, ok, ok, ok...

4. SITUAÇÕES

A próxima parte da identificação cinematográfica secundária, de acordo com Aumont, é formada pelos elementos de uma *situação* em que o público pode reconhecer-se, e identificar-se com o filme, por ter passado por algo semelhante. Na formação da identidade cultural nacional, existe uma identificação semelhante quando uma comunidade se identifica com as “situações de uma nação”, através do que Hall denomina de *narrativa da nação*:

[...] tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essas fornecem uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. Como membros de tal “comunidade imaginada”, nos vemos, no olho de nossa mente, como compartilhando dessa narrativa. (HALL, 2014, p.52)

Lauerhass desenvolve, no livro *Brasil: uma identidade em construção* (LAUERHASS e NAVA (org.), 2007), uma maneira de selecionar e classificar as múltiplas manifestações culturais que compõem a *narrativa da nação*, o “cânone de quatro partes para a análise da identidade nacional brasileira” (LAUERHASS, 2007, p.12). O cânone utiliza três princípios para selecionar uma manifestação cultural: a autoridade que tem dentro da comunidade, o modelo aceito ou escolhido e a repetição desse modelo vivenciada pelo grupo de pessoas.

As manifestações culturais selecionadas são classificadas em quatro categorias que se inter-relacionam: texto, fatos, imagens e sons. O livro *Brasil: uma identidade em construção* (LAUERHASS e NAVA (org.), 2007) é dividido nessas quatro categorias e cada divisão contém capítulos com tema relacionado, escritos por diferentes autores. A categoria *textos* diz respeito às obras que fazem parte do imaginário da identidade brasileira, como as obras de Machado de Assis. Os *fatos* históricos seriam os fatos e como são difundidos, nas escolas, nas coleções de livros e artefatos sobre o Brasil, conhecidas como *Brasilianas*. A parte sobre *imagens* são imagens impressas, fotografadas, no cinema e TV que fazem parte do imaginário da nação, como uma foto do Cristo Redentor por exemplo. E na categoria dos *sons* são abordadas as músicas e estilos musicais brasileiros, como forró, samba, bossa-nova, as obras de Villa-Lobos e sua contribuição para a construção da identidade cultural.

Serão adotados, neste artigo, três elementos dessa divisão: fatos, sons e imagens - uma vez que a categoria texto se refere à literatura brasileira e não se encaixaria no objeto de

análise do presente estudo. Subdividindo então a parte das *situações* em: Fatos históricos do Brasil; Sons e referências sonoras; e Imagens, Cinema e TV.

3.1. “GANGORRAS DA REVOLUÇÃO”: A representação de fatos históricos brasileiros

O livro *Brasil: uma identidade em construção* (LAUERHASS e NAVA (org.), 2007) apresenta a categoria *fatos históricos* dentro do “cânone de quatro partes para a análise da identidade nacional brasileira” (LAUERHASS, 2007, p.12). Essa categoria abrange os fatos que fazem parte da *narrativa da nação* (HALL, 2014, p.52) e como são difundidos, nas escolas, nas coleções de livros e artefatos sobre o Brasil, conhecidas como *Brasilianas*, por exemplo. Esses fatos históricos partilhados entre os brasileiros através da escola, por conhecer alguém que vivenciou esse fato, e etc. criaria uma identificação entre o público e a série *Irmão do Jorel* ao reconhecer traços dessas situações em episódios como o *Gangorras da Revolução*.

No episódio *Gangorras da Revolução* (segundo episódio da primeira temporada), Seu Edson, pai do Irmão do Jorel, conta como enfrentou a repressão através do teatro infantil, com sua peça “O filhotinho de urso que morava numa casca de noz”. Quando perguntado se Seu Edson não tinha medo, ele responde que não havia tempo para medo, pois os palhaços haviam tomado o poder! Na série os militares, do exército e polícia, são retratados como pessoas com uma mistura de roupas militares e de palhaço, incluindo a maquiagem de palhaço. Eles agem como palhaços – jogando tortas e dirigindo carros coloridos - mas sempre com uma expressão muito séria e com a missão de vigiar e punir. O personagem que sintetiza a ideia e mais aparece na série é o Rambozo.

Em uma cena, em flashback, Seu Edson vestido de urso grita “Abaixo a repressão!” (FIGURA 4) em frente a uma fileira de palhaços usando capacetes, escudos e cassetetes. De trás da fileira avança um tanque de guerra, com uma flor gigante no canhão, que dispara água jogando Seu Edson longe. Quando a cena retorna para o presente Seu Edson mostra que ficou traumatizado pelo período de repressão, ele grita “Silêncio! Estamos sendo vigiados...” o Irmão do Jorel tenta falar alguma coisa e Seu Edson responde “Exatamente, o silêncio é suspeito”. Ele pula e se esconde atrás do sofá e some durante o episódio inteiro até surgir, só no final, escondido debaixo da areia do pátio da escola.



Figura 4- Seu Edson gritando: Abaixo a repressão!

Fonte: Cartoon Network, Imagem capturada pelo autor.

Esse episódio tem como base para seu roteiro a história da Ditadura militar no Brasil (1964-1985), conhecida por boa parte da população brasileira da época ou na escola, na 9ª série do ensino fundamental e 3º ano do ensino médio¹. Inspirado em como os meios artísticos, como

¹MOTTA, Miriam Hermeto de Sá. O ensino sobre a ditadura militar brasileira na sala de aula. **Ceale – Centro de alfabetização, leitura e escrita FAE/UFMG**. Mar. 2014. Entrevista concedida à Izabella Lourença. Disponível em: < <http://www.ceale.fae.ufmg.br/pages/view/o-ensino-sobre-a-ditadura-militar-brasileira-na-sala-de-aula.html> > Acesso em: 23 set. 18.

o teatro, enfrentaram a censura e buscaram uma forma de contestar a realidade da época. Dois exemplos, segundo Ortiz (1994, p.114), são o Teatro Arena e o Oficina que buscaram uma relação mais politizada entre as peças que apresentavam e o público. Além dos traumas de quem passou por esse período e como essa história chegou até as próximas gerações através dos relatos das pessoas da época.

3.2. “...ROCK PAULEIRA, É DO ARCO-ÍRIS SANGRENTO CARA, COISA PESADA DEMAIS. ”: Sons e referências musicais

Nesta parte do artigo será analisada a união do som e imagem através da sugestão de análise explicada por Michel Chion no livro *A audiovisualização: som e imagem no cinema* (CHION, 2008). Que em uma visão geral se divide em análise dos elementos sonoros predominantes, pontos de sincronização e comparação som e imagem. Em seguida uma análise de referências sonoras nas imagens e situações que lembram bandas e estilos vindos de culturas internacionais absorvidas e modificadas pelas nossas culturas. E os exemplos de referências das culturas regionais e nacionais brasileiras que aparecem na série animada como: ritmos locais, sotaques, vinhetas de TV e etc.

Ao analisar audiovisualmente *Irmão do Jorel*, segundo o capítulo “Introdução a uma análise audiovisual” do livro *A audiovisualização: som e imagem no cinema* (CHION, 2008), percebe-se que entre os três elementos sonoros – falas, música e ruído - os que mais se destacam são as falas e músicas utilizadas de diversas formas ao longo dos episódios. Os ruídos são utilizados mais pontualmente, por exemplo, quando algum personagem estica exageradamente o braço e um som síncrono de borracha adiciona materialidade ao movimento. Outros ruídos pontuais são utilizados para indicar a materialidade de objetos em cena e para indicar que os personagens estão em locais diferentes da casa ou escola do Irmão do Jorel, onde o som ambiente praticamente não existe, dando preferência às falas.

Como explica Michel Chion, no cinema o som é majoritariamente vococêntrico, ou seja, “... é a voz que se isola na mistura, como um instrumento solista, do qual os outros sons, músicas e ruídos, seriam apenas o acompanhamento. ” (CHION, 2008, p.13). Na série *Irmão*

do Jorel esse destaque da fala é percebido durante os diálogos entre personagens quando, geralmente, a música e os ruídos ambiente são silenciados. Um outro uso da fala, que chama a atenção, é quando a série faz referência à cena de um filme e o Irmão do Jorel cantarola, da maneira mais desafinada e cômica possível, a música tema desse filme. Por exemplo, quando a mãe do Irmão do Jorel salta de moto, levando seu filho caçula coberto por um lençol, enquanto passam em frente a lua em câmera lenta, o Irmão do Jorel cantarola a música tema de *E.T. – O Extraterrestre* (*E.T. the Extra-Terrestrial*, Spielberg, 1982).

Além das músicas cantaroladas pelo Irmão do Jorel, o elemento música é utilizado de diversas formas na série. Como os temas que se repetem quando aparecem personagens ou situações (Leitmotiv). O tema “celestial” remetendo aos cantos corais, quando entra em cena Jorel; o tema que lembra as músicas dos filmes de ação dos anos 80 de Steve Magal ou a música tema de Ana Catarina, que lembra músicas pop românticas dos anos 80 ou 90. Além do leitmotiv para as situações de tristeza e outras emoções também transmitidas pela música junto à imagem. Existem também as músicas tema de cada episódio, geralmente cantadas por uma banda que faz parte da diegese da série: “Carlos Felino e os Cuecas em Chamas”. A música que resume o episódio muitas vezes começa a ser ouvida como uma música fora de campo, um som que não mostra a sua origem na tela, e logo se torna um “som in” (com sua origem na tela) quando a banda “Carlos Felino e os Cuecas em Chamas” aparece em cena tocando, em situações como: dentro de um ônibus, em uma festa junina, festa infantil ou acompanhando o Irmão do Jorel de volta para casa. Um exemplo é a música tema do episódio sete da terceira temporada: *Vovó me leva pra aula*, que é uma paródia de *Sliver*, lançada em 1990 pela banda Nirvana, cujo refrão é “*Gramma take me home*” (Vovó me leva para casa). Essas músicas tema muitas vezes são paródias de músicas dos anos 80 e 90, o que as torna mais um ponto de identificação cultural entre a série e o público brasileiro.

Esse exemplo da paródia demonstra algo muito presente nas manifestações culturais brasileiras, e mundiais contemporâneas, a absorção de culturas de outros países, misturando com características e temas regionais, resultando na criação de algo novo e único. Essa característica atualmente é potencializada pela modernidade-mundo, expressão de Jean Chesneaux que Ortiz utiliza (ORTIZ, 1992, p.1), para descrever um conjunto de características de uma modernidade que não se limita às fronteiras dos estados nação e se expande através da mundialização da cultura, das novas tecnologias, globalização... descentrando a ideia de identidade conforme explica Ortiz no capítulo Imagens do Brasil do livro *Universalismo e Diversidade* (2017):

O processo de mundialização da cultura coloca as coisas de outra maneira: a nação é atravessada de forma desigual e diferenciada por seu movimento. Seu espaço homogêneo é crivado de heterogeneidade; global, local, nacional nele se interpenetram num emaranhado de fluxos. A centralidade da identidade nacional se desloca e tem dificuldade de se impor. O espaço da modernidade-mundo torna-se, assim, um território em torno do qual um conjunto de representações identitárias pode ser construído. (ORTIZ, 2017, não paginado)

Os próximos passos, na sugestão de análise de Chion, são a análise dos pontos de sincronização e das comparações entre a imagem e o áudio em quesitos comuns aos dois, como velocidade e textura. O ponto de sincronização, ou a sínkrise (sincronização e síntese) como definido por Chion, é o ponto que se destaca quando o momento sonoro encontra o momento visual. “... um relógio de pêndulo que soa no cenário ou um piano nas proximidades são meios discretos para sublinhar uma palavra, pontuar um diálogo, fechar uma cena. ” (CHION, 2008, p.44).

Em *Irmão do Jorel* a música é utilizada de diversas formas para marcar a pontuação. A música pode iniciar um clima de suspense, enquanto os personagens dialogam na cena, até chegar ao ponto de sincronização de um acorde forte com o close de um personagem, e traço da imagem de fundo muda, destacando a emoção da personagem. Outra utilização da música é através do Leitmotiv dos personagens, comparando imagem e som quanto a velocidade, a imagem fica em câmera lenta para músicas tema mais lentas, como no leitmotiv de Jorel. E tanto imagem quanto a música tema ficam mais aceleradas quando, o herói de filmes de ação, Steve Magal entra em cena.

Existe ainda um outro tipo de comparação a Comparação figurativa, que Chion condensa em duas questões: “o que vejo daquilo que ouço?” e “o que ouço daquilo que vejo?”.

É com esse gênero de questões que, na imagem, se podem identificar os *sons ocultos* (a imagem evoca-os, mas não os dá a ouvir) e, no som, as *imagens negativas* – presentes apenas pela sugestão que delas é feita. (CHION, 2008, p.150)

Um exemplo de imagens negativas em *Irmão do Jorel* são os sons de multidões, enquanto na tela aparecem poucos personagens.

Outro ponto de identificação cultural associado à história da música no Brasil está ligado às referências visuais de bandas que aparecem na série *Irmão do Jorel*. No episódio *Os Incríveis Lateenagers*, Seu Edson conta como foi sua participação na banda dos anos 70, Lateenagers. Conhecido na época como Ed Morrisom, o pai do Irmão do Jorel usava uma

maquiagem muito semelhante à de Ney Matogrosso quando estava na banda Secos e Molhados (FIGURA 5).



Figura 5- Seu Edson, referência à Ney Matogrosso

Fonte: Cartoon Network, imagem capturada pelo autor

Durante uma cena em flashback, Seu Edson aparece, na frente dos membros da sua banda, fazendo performances teatrais, pulando na bateria e se balançando no palco... até ser retirado do palco por palhaços militares. Quem viveu durante os anos 70 no Brasil, ou conhece um pouco da história da música nacional, vai reconhecer a banda Secos e Molhados, os festivais de música e talvez se identificar com os traços da juventude e situações da época. Durante uma cena em flashback, Seu Edson aparece, na frente dos membros da sua banda, fazendo performances teatrais, pulando na bateria e se balançando no palco... até ser retirado do palco por palhaços militares. Quem viveu durante os anos 70 no Brasil, ou conhece um pouco da história da música nacional, vai reconhecer a banda Secos e Molhados, os festivais de música e talvez se identificar com os traços da juventude e situações da época.

Outra juventude representada na série animada, são os roqueiros de garagem que usavam o estilo Glam Rock dos anos 80. A banda *Carlos Felino e os Cuecas em Chamas* em que Nico, irmão mais velho do Irmão do Jorel, toca bateria pode ser identificada como uma representação do estilo Glam Rock, com suas roupas extravagantes e cabelos gigantes. Parte do

público brasileiro que viveu nos anos 80, ou posteriormente conheceu bandas que tinham esse estilo: Bon Jovi, Van Halen e Europe; provavelmente vai reconhecer esses elementos.

A identificação do público nos últimos dois exemplos seria mais do que uma identificação com as características visuais dos personagens, se daria de uma maneira mais profunda, ao nível estrutural da narrativa. Segundo Aumont, a cada cena o público se colocaria no lugar dos personagens que estão em uma situação que o espectador estaria ou esteve:

A identificação é, portanto, uma questão de lugar, um efeito de posição estrutural. Daí a importância da *situação* como estrutura de base da identificação em uma narrativa de tipo clássico: cada *situação* que surge no decorrer do filme redistribui os lugares, propõe uma nova rede, um novo relacionamento das relações intersubjetivas dentro da ficção. (AUMONT, 2013b, p.270)

Conforme Ortiz, o Brasil ao estar inserido na modernidade-mundo se mostra plural, podendo ser classificado como local, regional, nacional e global. Suas variações podem ser utilizadas de acordo com o que se pretende promover. Um exemplo expressivo, segundo Ortiz, está na exportação da música popular brasileira. Em torno de uma tradição nacional popular temos os artistas que podem ser inseridos na sigla MPB, como: Chico Buarque, Caetano Veloso, Vinicius de Moraes... Caso busque-se valorizar o regional, observando a diversidade dos ritmos existentes no país em contraponto à visão homogeneizadora nacional, teremos como exemplo os ritmos: Forró, Axé, Congo, Manguebeat, etc. E ainda poderíamos ter uma outra abordagem, mais global, que Ortiz classificou como “internacional-popular”, citando como exemplo a matéria de uma revista alemã sobre a banda brasileira *Cansei de Ser Sexy*: “...Cansei de Ser Sexy assimilou totalmente os símbolos globais e assim se tornou geograficamente universal.” (ORTIZ, 2017, não paginado)

A série *Irmão do Jorel* já mostrou exemplos de culturas globais que ao encontrarem nossas culturas brasileiras são transformadas em algo novo, como a paródia de *Sliver* do Nirvana e a adaptação do estilo Glam Rock por parte da juventude brasileira dos anos 80. Mas a série animada também apresenta referências a musicalidade regional brasileira, através de ritmos como forró e axé. No episódio *Meu Segundo Amor* o enredo todo se desenvolve em uma festa junina. E no meio da história a banda Carlos Felino e os Cuecas em Chamas aparece na festa para tocar a música tema do episódio em ritmo de forró pé de serra. Inclusive utilizando instrumentos típicos como zabumba e triângulo. O forró pé de serra é uma variação do baião, com um ritmo mais acelerado e temáticas um pouco diferentes. Vale destacar como o baião foi desenvolvido, um ritmo de outro país que foi adaptado à cultura brasileira do nordeste do Brasil

(no ritmo e temática) e tornou-se um estilo único e representativo de uma de nossas culturas regionais. Veja a explicação de dos maiores representantes do estilo musical, Luiz Gonzaga:

“Depois eu verifiquei que esse conjunto era de origem portuguesa, porque a chula do velho Portugal tem essas coisas, o ferrinho (triângulo), o bombo (o zabumba) e a rabeca (a sanfona)... é folclore que chegou de lá no Brasil e deu certo. Agora, o que eu criei, foi a divisão do triângulo, como ele é tocado no baião. Isso aí não era conhecido.” (DREYFUS, 1996, p.152)

Outro estilo musical regional representado em *Irmão do Jorel* é o Axé. No episódio Irmão do Nico os integrantes da banda Carlos Felino e os Cuecas em Chamas se separam, e o Reginaldo começa a fazer sucesso tocando Axé Music, em cima de um trio elétrico e vestido com uma roupa que faz referência ao vocalista da banda de axé Chiclete com Banana. Também vale ressaltar a mistura de estilos que deu origem ao Axé:

A estética musical herdada pela Axé music é composta por diversos estilos e gêneros musicais locais e globais, como o frevo, o ijexá, o samba, o reggae, a salsa, o rock e lambada, entre outros. (CASTRO, 2010, p.204)

Outra manifestação cultural sonora, que poderia influenciar na identificação do público brasileiro com a série, estaria presente nos diálogos – através dos sotaques regionais, das gírias e etc. Como o vendedor do Shopping com sotaque carioca, o diretor publicitário com um sotaque Paulista que lembra o da Vila Madalena, o Seu Adelino com um sotaque do Nordeste do Brasil, dentre outros. Saindo do regional para o nacional algumas vozes que poderiam ser reconhecidas pelo público seriam as do locutor dos trailers de cinema, que aparece no episódio *Perdido no Cinema*, e que faz referência ao locutor, dublador, ator Jorgeh Ramos, cuja voz marcou os trailers de filmes no Brasil durante décadas. No episódio *Ed Show* outras frases e situações, agora na TV, poderiam fazer o público brasileiro identificar-se ao lembrar de frases marcantes originárias de programas da TV aberta brasileira. Além de vinhetas, como a vinheta para notícias urgentes da série que é inspirada na vinheta do Plantão da Globo.

3.3.“MEGA HAIR 2 – LAMBADA BRUTAL” COM STEVE MAGAL: Imagens, cinema e TV

A TV é uma peça com grande destaque na série *Irmão do Jorel*, assim como era para os brasileiros que viverem entre os anos 80 e 90. Notícias, filmes, programas de auditório. Para demonstra a importância na formação de identidades culturais da TV e Cinema, será

utilizada a abordagem do sociólogo Renato Ortiz sobre o desenvolvimento da indústria cultural brasileira entre os anos 60 e metade dos 70. Em *Cultura brasileira e identidade nacional* (1994) Ortiz conta como nos anos 60 foi implantado de forma mais ampla uma política centralizadora cultural em nível nacional e como a popularização dos meios de comunicação de massa, como a TV, ajudaram a difundir essa política.

Durante o Estado Novo, nos anos 30, a cultura foi fundamental para propagandear uma ideia nacionalista que centralizasse as diferenças da sociedade. Os instrumentos de difusão em âmbito nacional utilizados foram o cinema e o rádio principalmente. Mais tarde durante a ditadura militar de 1964 a política cultural foi utilizada mais uma vez - e de forma mais ampla através de instrumentos como Embrafilme, Funarte, e outros órgãos ligado a cultura – para unir os conceitos de povo brasileiro essencialmente harmônico, cordial, livre das influências estrangeiras com a ideologia autoritária de quem estava no poder.

A partir de 1966 um novo grupo de intelectuais, com um viés mais mercadológico, assumiria a responsabilidade pelo desenvolvimento técnico da política cultural nacional. Criariam e desenvolveriam órgãos como o Instituto Nacional de Cinema (INC), Embrafilme e fortaleceriam canais como a TV Globo com a intenção de controlar, de cima para baixo, o tipo de cultura que seria difundida e que traria maior retorno financeiro para o Estado. Essa ideologia focada no mercado e em um entretenimento de massa logo entraria em conflito com a ideologia de cineastas brasileiros que buscavam um cinema mais autoral, com maior ênfase na estética e questões políticas da época. Exemplos dessas manifestações sobre um cinema brasileiro que buscava ir além dos preceitos do INC são: o “Manifesto Luz e Ação”, publicados na Arte em Revista de 1979, assinado por Glauber Rocha, Carlos Diegues, Nelson Pereira dos Santos e outros. E “Uma Situação Colonial”, artigo de Paulo Emílio Salles Gomes que levanta a tese de como o cinema da época, com base na ideologia dos intelectuais do INC, estava sendo feito para o exterior, para o estrangeiro, completamente alienado da realidade brasileira. Tese que depois, retomada por Glauber Rocha, seria levada à prática de um cinema voltado a realidade brasileira através do Cinema Novo.

Em seu livro *Universalismo e diversidade* (2017), Renato Ortiz desenvolve mais o tema da influência da TV e Cinema na construção de uma identidade cultural brasileira. Ortiz mostra as mudanças que ocorrerem entre os anos 80 e 2017, o aumento da população nas cidades, a mudança nos conceitos de totalidade e integração em um Estado-nação, o crescimento de um mercado global, a maior influência de organizações internacionais como

ONGs, ONU, OMC, Apple, Google... a difusão da internet e como esse “processo de mundialização da cultura” misturasse com a antiga visão da identidade da nação em níveis globais, locais, nacionais deslocando a centralização da identidade nacional e abrindo espaço para a construção de novas representações identitárias.

Na série *Irmão do Jorel* a TV mostra programas inspirados na TV aberta brasileira: como “Perdigoto Show”, que lembra programas de entrevistas como o Programa do Jô dos anos 80 e 90. Programas de auditório como “Terapia de Família”, que faria com que o público brasileiro reconhecesse programas onde famílias vão “resolver” seus problemas em rede nacional, um “vale-tudo” pela audiência comum nas tardes da TV aberta nacional. Um episódio que consegue sintetizar a disputa por audiência, é o quarto da terceira temporada: Ed Show. Nesse episódio Seu Edson decide transmitir seu próprio programa de TV, a princípio com a ideia de fazer um programa cultural, e logo percebe que o que dá mais audiência são os programas de seu concorrente, o Perdigoto, que trazem atrações como torta na cara dos convidados. Seu Edson resolve fazer gincanas com pessoas banhadas de geleias verdes, e a grande emissora do programa do Perdigoto, a Shostner & Shostner, reúne seu conselho para definir as próximas atrações que entreteriam e ganhariam o público mais facilmente. Então inicia uma sequência de atrações cada vez mais absurda, inspiradas em atrações que realmente foram transmitidas na TV brasileira, culminando com o Irmão do Jorel participando do Programa do Perdigoto em uma atração, inspirada no “Arquivo Confidencial” do Domingão do Faustão, onde o apresentador faz de tudo para o convidado chorar.

Outro fator de identificação, além das situações vistas na TV nacional e representadas na série animada, são o que Ortiz denomina (no capítulo *Imagens do Brasil, em Universalismo e Diversidade*, 2017) de “ícones da identidade brasileira”: produtos comerciais como Havaianas, times de futebol, celebridades como Silvio Santos... “Dito de outra maneira, o país enuncia-se no plural, cada item apresentado encerraria um traço de nosso “caráter”. ” (ORTIZ, 2017, não paginado). Na série *Irmão do Jorel* alguns ícones da TV aparecem rapidamente mas trazem uma grande carga de referência à identidade cultural. Como o microfone preso ao peito de Seu Edson, em referência ao microfone que virou um símbolo do apresentador Silvio Santos. Outro ícone aparece na imagem de título do episódio “Cine Horrível”, uma referência clara à abertura do Supercine, uma sessão de filmes da TV Globo que passa suspenses ou terror à noite. Mais um ícone ligado aos filmes é a voz que diz “Versão brasileira, Herbert-Richards.” que aparece em *Irmão do Jorel* na versão “Herbert-Shostners”

Durante o episódio “Shostners Cable”, Irmão do Jorel troca os canais rapidamente e por menos de um segundo vemos cenas icônicas da TV, como o repórter Lassier Martins tomando choque, a atriz Glória Pires comentando o Oscar, o Show do Milhão de Silvio Santos... todos esses ícones fazem parte da memória coletiva do público brasileiro que cresceu vendo TV dos anos 80 até a atualidade e que poderia se identificar com as situações a que esses ícones remetem.

Uma outra atração na TV brasileira que foi utilizada como referência na série são as animações importadas do Japão, os Animês. Desde os anos 60 séries de super-heróis (live action) e animações japonesas são transmitidas no Brasil, mas foi em 1994 que houve um grande crescimento dessas séries japonesas no país com a transmissão, pela TV Manchete, de Cavaleiros dos Zodíacos, e por outras redes vieram, Dragon Ball, Power Rangers, ...² Em *Irmão do Jorel* vemos a representação dessa febre entre os colegas de escola do Irmão do Jorel quando estreia a animação Microwave Warrior, que mistura no design de seus personagens traços de Cavaleiros dos Zodíacos, Dragon Ball e Power Rangers. No episódio “Eject Especial” os Microwave Warriors levam Irmão do Jorel ao Japão para enfrentar um fantoche gigante - que na série comanda um programa educativo sobre poesia, referência aos programas com fantoches da TV Cultura – cujo nome é Shakesperito. O nome faz referência à Chesperito, o apelido de Roberto Gomes Bolaños, criador de Chaves e Chapolin, dois programas humorísticos mexicanos que viraram ícones na TV Brasileira. Além da mistura cultural que acontece nesse episódio, também é feita uma mistura estética. Traços da linguagem característica dos animês como uma gota que escorre na testa do personagem indicando constrangimento, ou três pontinhos indicando que o personagem está pensando ou ficou sem palavras, são misturados aos traços da animação ocidental e utilizadas durante todo o episódio “Eject Especial”.

² GOTO, Marcel. **Quando surgiram os primeiros mangás e animês?** Saiba tudo sobre esse pedaço da cultura japonesa. Revista Super Interessante. Abr. 2011. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quando-surgiram-os-primeiros-mangas-e-animés/> Acesso em: 21 nov. 2018.

Ainda na TV passam filmes com o ídolo do Irmão de Jorel, Steve Magal (FIGURA 6). O típico herói de filmes de ação dos anos 80, como Rambo ou Exterminador do Futuro. Mas Steve Magal não se limita a filmes de ação, ele leva as explosões e combates típicos desses filmes para outros filmes tidos na cultura pop do Brasil como “clássicos da Sessão da Tarde”. Um exemplo é Steve Magal voando em um cachorro-dragão inspirado no personagem Falkor do filme *A História Sem Fim* (*The Never Ending Story*, Wolfgang Petersen, 1984).



Figura 6- Steve Magal e uma versão de Falkor o dragão do filme *A História Sem Fim*

Fonte: Cartoon Network, Imagem capturada pelo autor.

Os animês do Japão, programas como Chaves e Chapolin originários do México ou filmes dos EUA se tornam tão conhecidos ao redor do mundo que acabam superando o seu significado ligado a nacionalidade de origem e ganhando novos significados tornando-se um signo no que Ortiz denominou “imaginário coletivo “internacional popular”: Exemplos desse imaginário coletivo seriam celebridades como Madonna, premiações como o Oscar, marcas como McDonalds. E aqui une-se ao conceito de imaginário internacional, o conceito de “não lugar” de Marc Augé demonstrando como espaços e signos podem tornasse desterritorializado:

Há uma desterritorialização e determinados signos, que perdem em densidade nacional, sendo ressemantizados no espaço da modernidade-mundo. Que tipo de “italianidade” existiria na Pizza Hut, ... (ORTIZ, 2017, não paginado)

Ortiz ressalta que com isso não se deve imaginar uma identidade global homogênea que substituiria a identidade nacional. Pois cada aspecto - econômico, cultural, político e social

- apresenta desníveis em diferentes regiões. Por isso Ortiz usa o termo mundialização para se referir aos “... novos referentes de natureza mundial que podem ser utilizados no contexto nacional, regional e local” (ORTIZ, 2017, não paginado).

Em *Irmão do Jorel* essa mundialização cultural, esses signos que fazem parte de um “imaginário coletivo internacional popular” aparecem quando filmes mundialmente conhecidos são utilizados como referência para o tema de alguns episódios. *A Fantástica Fábrica de Chocolates* (*Willy Wonka & the Chocolate Factory*, Mel Stuart, 1971) no episódio *A Fantástica Fábrica de Refrigerantes*, *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972) em *Alucinante Vida Adulta*, *Clube da Luta* (*Fight Club*, David Fincher, 1999) em *Clube da Luta Livre*, *2001: Uma Odisseia no Espaço* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968) em *Uma Odisseia no Espaço Recreativo*, *Thelma & Louise* (*Thelma & Louise*, Ridley Scott, 1991) no episódio *Em Busca de Liberdade*, dentre outros.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse artigo não visa esgotar o assunto, mas sim iniciar uma reflexão sobre a diversidade de identidades culturais que podem ser representadas na animação. Cada capítulo deste artigo ainda tem um amplo campo de pesquisa a ser explorado. Por exemplo, além da influência da TV e do Cinema na difusão de manifestações culturais, hoje pode-se pesquisar mais profundamente sobre o uso da internet e vídeos on demand na formação de identidades culturais. A etnomusicologia no Brasil e como aparece nas animações, estudos de representatividade étnica, de gênero, ... nos personagens animados, dentre outros temas.

Aqui retomo as questões que levantei na introdução do artigo e as respostas que cheguei. A questão “como a identidade cultural contemporânea é representada em uma série atual como *Irmão do Jorel*?” A resposta seria que durante a construção dessa análise da série *Irmão do Jorel* é possível perceber a variedade de traços das culturas populares que existem no Brasil, principalmente com a fragmentação da ideia da unidade de uma identidade cultural nacional. Personagens de várias etnias fazem o público brasileiro se identificar com suas múltiplas culturas, as situações passadas e presentes criam identificação com as referências a fatos históricos recentes do Brasil, a inter-relação entre culturas mundiais e culturas do interior do Brasil, referências a gerações diferentes, a cenários variados do Brasil... fugindo do padrão de identificação cultural por uma “essencial de brasilidade”, dos cenários limitados ao folclore,

da limitação de *uma* identidade presa ao interior do Estado Brasileiro sem levar em conta as mudanças que continuam acontecendo na contemporaneidade da modernidade-mundo. *Irmão do Jorel* se mostra um exemplo de representação da diversidade de identidades brasileiras que podem ser referenciadas em uma animação.

A segunda questão levantada foi “É possível *uma* identidade cultural brasileira na atualidade?” A resposta a que cheguei foi que a história da “identidade brasileira” pode ser analisada levando-se em conta a época, o tipo de governo e a ideologia de quem está definindo essa identidade. Algumas representações e simbologias que surgiram durante a história da “identidade cultural brasileira” estão presentes até hoje nas narrativas da nação: histórias, imagens, sons... com que os brasileiros se identificam, mas é preciso ter um olhar crítico para ver que essas narrativas estão mudando constantemente, descentrando-se, como diria Stuart Hall, e gerando novas formas de identificações. Não se trata mais de *uma* “essencial identidade brasileira”, mas sim de identidades – no plural – culturais brasileiras. Como alertou Ortiz, temos uma vasta herança de símbolos novos e antigos que criam identidades de acordo com a estratégia de quem os combina.

Na busca por criar essa identificação entre o produto audiovisual e o público, os animadores devem ficar atentos a essas mudanças. E ao serem questionados porque não fazem uma animação com temática brasileira - tanto em editais quanto dentro do bacharelado de Cinema de Animação – questionarem o que quer dizer essa temática brasileira? Será uma visão antiquada de “essência brasileira” ou será uma visão plural de identidades culturais? E qual a necessidade ou em que acrescentaria à sua animação essa temática?

E por último “O que, na contemporaneidade, identifica uma animação como brasileira?” Neste momento entendo que a animação brasileira, como as identidades culturais do Brasil, é resultado da interpretação do mundo feita por animadores brasileiros, podendo tratar de temas abstratos e com símbolos mundiais sem ficarem presos a conceitos limitantes e limitados por nossas fronteiras físicas. A animação brasileira tem potencial para ocupar seu lugar no mundo sem sentir-se inferior a outros países, estar em constante renovação, observar a diversidade no universal e percebendo o Brasil como parte do mundo de forma plural: global, nacional, regional e local.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa: Edições Textos & Grafia, 2013a.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas, Papirus, 2003.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. 9. ed. Campinas: Papirus, 2013b.

CASTRO, Armando A. Axé Music: Mitos, verdades e world music. **Revista Per Musi**, Belo Horizonte, n.22, p. 203-217, 2010.

CHION, Michel, **A Audiovisão, som e imagem no cinema**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

DREYFUS, Dominique. **Vida do Viajante: A saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Editora 34, 1996.

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

LAUERHASS Jr, Ludwig e NAVA, Carmen (org.) **Brasil: uma identidade em construção**, São Paulo: Ática, 2007.

NESTERIUK, Sergio. **Dramaturgia de série de animação**. São Paulo: Sérgio Nesteriuk, 2011.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTIZ, Renato. **Reflexões sobre a pós-modernidade: o exemplo da arquitetura**. São Paulo, 1992.

Disponível em: < http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_20/rbcs20_10.htm >.

Acesso em: 16 nov. 2018.

ORTIZ, Renato. **Universalismo e Diversidade**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017. E-BOOK Kindle. Paginação irregular.

SOUZA, Jessé. **A Construção social da subcidadania: para uma sociologia política da modernidade periférica**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2006.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso: Da escravidão à Lava-Jato**. Rio de Janeiro: Leya, 2017.