

O dilema da formação de artífices especializados no Brasil: semelhanças, correspondências e contrastes entre a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, Instituto de Arte Contemporânea e Núcleo de Animação do Centro Técnico Audiovisual

The dilemma of the training of specialized craftsmen in Brazil: similarities, correspondences and contrasts between Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, Instituto de Arte Contemporânea and Núcleo de Animação do Centro Técnico Audiovisual

Leonardo Freitas Ribeiro, Doutorando.

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio
leo.ribeiro.anima@gmail.com

Alberto Cipiniuk, Dr.

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio
acipiniuk@gmail.com

RESUMO

Houve várias tentativas no Brasil para se implantar instituições que unissem as práticas e conhecimentos tradicionais das belas artes e os "novos" ofícios industriais para a formação de quadros profissionais para as práticas criativas. Neste artigo pretendemos relacionar os casos da implantação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, do Instituto de Arte Contemporânea do MASP, assim como associar essas intenções à criação do Núcleo de Animação do CTAv. Temos a intenção de associar estes estabelecimentos e relacionar seus objetivos primeiros, com a realidade da implantação dos novos processos industriais no Brasil. Buscamos demonstrar que o pensamento por trás da criação dessas instituições, foi na verdade um grande esforço para o

desenvolvimento da indústria brasileira, através da formação de técnicos competentes, que por sua vez, deveriam modificar as bases da indústria nacional. Pretendemos expor os resultados dessas instituições e discutir as razões dos fracassos de seus objetivos originais.

PALAVRAS-CHAVE

Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, IAC, Núcleo de Animação do CTAv, belas artes, artes e ofícios.

ABSTRACT

There have been several attempts at implementing institutions that unified traditional practices and knowledge of the fine arts with the “new” industrial professions in order to create a professional framework for creative practices. In this article we intend to link the cases of implementation of Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, Instituto de Arte Contemporânea do MASP, and to associate these intentions with the establishment of Núcleo de Animação do CTAv. Our intention is to associate these establishments and connect their initial objectives with the reality of the implementation of the new industrial processes in Brazil. We seek to prove that the thought behind the establishment of these institutions was actually a great effort to develop the Brazilian industry through the training of competent technicians who were supposed to alter the bases of the national industry. We intend to expose the results of these institutions and discuss the reasons why their original objectives failed.

KEYWORDS

Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, IAC, Núcleo de Animação do CTAv, *fine arts, arts and crafts.*

Houve várias tentativas no Brasil para se implantar instituições que unissem as práticas e conhecimentos tradicionais das belas artes e os agora "novos" ofícios industriais para a formação de novos quadros profissionais para as práticas criativas, isto é, "artistas" e artífices, compreendendo-se o termo "artistas", como técnicos capazes de inventar ou criar projetos para a produção de objetos industriais e do mesmo modo, capazes de dar conta das antigas formas de trabalho disso que se denominava arte - pintura, escultura e gravura, pois ainda havia demanda para elas. Neste artigo pretendemos relacionar os casos da implantação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, durante o reinado de Don João VI (no Século XIX), no Rio de Janeiro, do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) e a escola do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP), no início dos anos 50, em São Paulo, assim como associar essas intenções à criação do Núcleo de Animação do Centro Técnico Audiovisual (CTAv), no meio da década de 80, no Rio de Janeiro.

Temos a intenção de associar estes diferentes estabelecimentos de formação de quadros profissionais e relacionar seus objetivos primeiros, com a realidade de suas implantações e dos novos processos industriais no Brasil. Buscamos demonstrar que o pensamento por trás da criação dessas instituições, entre outras coisas, foi na verdade um grande esforço para o desenvolvimento da indústria brasileira, através da formação de técnicos competentes, que por sua vez, deveriam modificar as bases e a realidade da indústria nacional, cada qual em seu tempo e em suas diferentes especificidades, posto que a grande indústria não foi a única forma de manifestação da sociedade industrial, mas também a intensiva produção de pequenos objetos, incluindo isso que hoje chamamos a indústria cultural. Pretendemos, do mesmo modo, jogar luzes sobre o resultado dessas instituições que recrutaram e formaram profissionais na sociedade brasileira e discutir as razões dos fracassos de seus objetivos primeiros.

Partimos do princípio de que existem várias similaridades entre estas três instituições de ensino ainda que anacrônicas, pois foram pensadas dentro do mesmo escopo ideológico para tentar resolver diferentes problemas da indústria brasileira, em épocas distintas. Problemas parecidos, em tempos e

realidades históricas diversas, porém homólogas. Neste breve artigo daremos destaque ao Núcleo de Animação do CTAv, usando o IAC e a Escola Real de ciências, Artes e Ofícios como similares coadjuvantes, pois acreditamos que estes dois últimos já foram exaustivamente estudados.

A Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, o IAC e o Núcleo de Animação do CTAv foram instituições criadas com objetivo de suprir as deficiências técnicas dos profissionais brasileiros, e incentivar o aperfeiçoamento da indústria nacional, todos eles recorrendo a expertise de profissionais de países mais desenvolvidos, como França, Itália ou Canadá por exemplo. Os estrangeiros, envolvidos nos projetos de criação das três instituições tinham a posse do conhecimento técnico e o papel de ensinar aos profissionais brasileiros o seu ofício. A Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios e o IAC abarcavam também a intenção de atualizar o gosto brasileiro considerado "atrasado" por seus propositores, aos gostos dos países mais desenvolvidos ou "hegemônicos". Já o Núcleo de Animação do CTAv, o objetivo, assim como também das duas outras instituições citadas era a atualização e o desenvolvimento técnico de suas respectivas áreas de atuação. No primeiro caso, as Belas Artes e os ofícios, no segundo o projeto de produtos e gráficos e no terceiro a animação cinematográfica.

Hoje incorporada à Universidade Federal do Rio de Janeiro, a Escola de Belas Artes, em seu início, foi pensada como uma instituição que englobava o ensino das belas artes, conjugado ao ensino dos ofícios mecânicos. A ideia original de Joachim Lebreton, antigo secretário do Instituto de França, era que o ensino do desenho nas Belas Artes deveria ser aproveitado simultaneamente ao aperfeiçoamento dos ofícios mecânicos no país. Lebreton planejou importar técnicos e artífices especializados da Europa, para equipar uma eventual nascente indústria brasileira com esta expertise europeia e multiplicar o conhecimento técnico a todas as oficinas brasileiras, através da Escola.

Acho que o Brasil poderia entrar bem mais frutuosamente na partilha das perdas que experimenta a indústria francesa, e com as quais se beneficiam o norte da Alemanha, a Bélgica Holandesa e os Estados Unidos. Por uma única operação

pode-se tirar de Paris pelo menos cem operários escolhidos segundo o emprego que deles fosse proposto fazer, e que se repartiriam por oficinas organizadas nos pontos mais úteis. Haveria um mestre completo para cada officio. Os alunos da segunda escola de artes entrariam como aprendizes nessas oficinas, e em poucos anos tais alunos se tornariam mestres, fundando e aperfeiçoando a indústria nacional. (BARATA, 1959: 303).

Naquele tempo não havia no Brasil, pessoal técnico, para atender as necessidades do país como sede do Império português. Era preciso cuidar da formação de arquitetos, pintores, gravadores, escultores, marceneiros e etc. Estes artistas e artífices especializados deveriam ter uma formação clássica, seguindo o modelo estético que vinha da Europa, o neoclássico, estilo baseado nas formas da antiguidade greco-romana.

O barroco e o rococó praticados até então no Brasil colônia, diferentemente do classicismo do neoclássico, era considerado pelos idealizadores da escola, um barbarismo, estes estilos demonstrariam o atraso técnico e intelectual do país. Erradicar estes maneirismos estilísticos, como o mineiro (Aleijadinho) por exemplo, era necessário para se constituir uma aparência de Estado organizado, desenvolvido, próspero e moderno. Era necessário que o estilo neoclássico fosse estabelecido como paradigma aos artífices brasileiros, através da Escola, instituição que consagraria e ordenaria esta noção de bom gosto. Jean-Baptiste Debret (membro da Missão Francesa, pintor francês e um dos fundadores da escola) afirmava:

Assim é fácil de ver, que o bom gosto deve-se propagar espontaneamente em todos os ramos da nossa indústria, e que fará progressos em consequência dos conhecimentos de uma sã teoria: possuindo deste modo artistas hábeis capazes de executar em qualquer ramo os melhores desenhos, que lhe forem apresentados (DEBRET, 1827: 268).

Estes "melhores desenhos" aos quais Debret se referia, eram projetos em estilo neoclássico, obviamente. Mais tarde, na criação do IAC, assim como na Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, os profissionais envolvidos na criação destas instituições, vinham do exterior. Se a grande estrela da Missão Francesa no Rio de Janeiro de Don João VI era Debret, na cidade de São Paulo,

nos anos 50 o estrelato ungia o suíço Max Bill. São Paulo vivia um bom momento econômico, nos anos subsequentes à Segunda Guerra, o fascínio pelo *american way of life* aumentava a cada dia e devido aos esforços para guerra com a redução das importações industriais, a indústria paulista crescia em atividade e lucro, especialmente para a criação de um mercado para os produtos nacionais. Foi dentro deste contexto de euforia desenvolvimentista e modernizadora da capital paulista, que Max Bill foi premiado na Bienal de São Paulo em 1951 e teve exposta sua obra no Museu de Arte de São Paulo, evento que deu início as atividades do curso de desenho industrial do Instituto de Arte Contemporânea.

O IAC fazia parte do projeto de implantação do MASP, criado por Assis Chateaubriand, dono dos *Diários Associados* e capitaneado pelo arquiteto italiano Pietro Maria Bardi. Se Max Bill causou furor entre os artistas de São Paulo, foi Bardi o responsável por direcionar tal furor em direção ao museu recentemente aberto e sua escola de artes e design.

Os professores do IAC eram também estrangeiros, imigrantes recentes ou brasileiros de origem europeia. Os profissionais envolvidos na criação da escola seguiam o mesmo modelo estético, o mesmo estilo, que também vinha da Europa, o estilo internacional. Os idealizadores do IAC pensavam ser os donos e arautos do "bom gosto" moderno e preconizavam a adoção pelos brasileiros do "estilo moderno", inspirado nos projetos desenvolvidos na escola alemã da *Bauhaus*. A aplicação desse estilo em objetos, edifícios e decoração deveria preparar as elites brasileiras para o avanço e consumo de produtos industriais, em contraste com aquilo que se denominava decorativismo exagerado e o ornamento em profusão comuns entre os brasileiros da elite paulista. Este estilo, portanto se opunha esteticamente ao minimalismo concretista, de formas simplificadas e estilizadas com pouca ou nenhuma decoração calcada nos estilos históricos.

As aulas no IAC deveriam abarcar não apenas as obras de arte canônicas, mas também as artes comerciais, o desenho industrial e a comunicação visual. Em apoio ao museu e a escola também se criou uma

revista, a Habitat, que por sua vez, serviria como divulgadora dos valores "modernos" entre os leitores. Segundo Bardi:

[O IAC] Tem por objetivo incrementar o estudo e as pesquisas no terreno das artes aplicadas. Adota uma orientação nitidamente contemporânea. Procura orientar a produção industrial, a fim de que os objetos de uso comum e de alcance coletivo atinjam um nível estético elevado e em coerência com a época atual (LEON, 2014: 31).

É bom lembrar que a modernidade pregada pelo IAC e por Bardi, era uma modernidade epidérmica, o moderno era tratado apenas como um estilo e não como uma mudança da sociedade brasileira.

É com uma visão edulcorada que os fundadores do IAC descrevem a filiação à *Bauhaus-Dessau*, afastada dos conflitos políticos-pedagógicos. Para o IAC, o importante era assegurar a continuidade do projeto racionalista no contexto do capitalismo norte-americano, vencedor da Guerra, dinâmico e com inclinações a absorver a cultura moderna. (*Idem*: 62).

É interessante perceber as similaridades e correspondências existentes entre o IAC e a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios em um mesmo esforço para atualizar o Brasil aos modelos hegemônicos de produção artística e industrial. E na congregação das artes ao projeto industrial. Já o núcleo de animação do CTAv os objetivos eram mais modestos, talvez contrastantes em relação às duas primeiras instituições, mas não menos desafiadores. O núcleo de animação não tencionava mudar ou atualizar modelos estéticos ou estilísticos, mas sim desenvolver tecnicamente a indústria de animação brasileira. Da mesma forma que a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios e o IAC, o CTAv se apoiou em modelos e profissionais estrangeiros para atingir seus propósitos.

O Brasil se encontrava em um momento de transição com o fim da ditadura militar em 1985, mas muitas estruturas do país ainda eram herdadas do governo militar, como por exemplo a EMBRAFILME (Empresa Brasileira de Filmes), que funcionava como produtora e distribuidora de filmes no Brasil. Segundo o cineasta e também dirigente da EMBRAFILME e do CTAv, Gustavo

Dahl, a EMBRAFILME era como se fosse um ministério do cinema, pois a empresa tinha receita própria e autonomia administrativa, o que permitia uma certa independência (RIBEIRO, 2012: 54). Talvez isto explique, conjuntamente as contrapartidas que o Brasil deveria receber do Canadá pela compra do satélite artificial *BrasilSat 2*, o motivo do Núcleo de Animação do CTA v ter adotado como espelho o modelo de produção do NFB do Canadá (*National Film Board of Canada*).

Se Debret e Max Bill serviram de inspiração a artista e designers brasileiros, os animadores nacionais seguiriam Norman MacLaren (animador experimental). Ao contrário do ideal do IAC, o modelo canadense na época não era voltado para a industrialização, sua especialidade era a produção de curtas-metragens, e o desenvolvimento de técnicas experimentais e baratas de animação, como as que MacLaren desenvolvia (*pixilation*, animação direta na película, entre outras). No entanto os profissionais canadenses e o NFB possuíam excelência técnica e expertise na operação de equipamentos de ponta. O animador Marcos Magalhães, que foi coordenador do Núcleo de Animação do CTA v e estudou no NFB, onde conheceu MacLaren afirma:

Fui para o Canadá, era um plano concreto de me especializar, de encontrar uma atmosfera parecida com a do "amador", animadores que tinham a liberdade de trabalhar como se estivessem em casa. [...] Estavam costurando já, institucionalmente, um acordo com o NFB, para trazer uma experiência parecida, para o Brasil. Quando esse acordo realmente saiu, em 1985, eles me chamaram para ser diretor do núcleo de animação. Eu pude conceber a estrutura do projeto, junto com os canadenses, o Carlos Augusto Machado Calil [diretor da EMBRAFILME de 1979 a 1986], me deu liberdade para fazer do jeito que eu achava que ia funcionar. [...] Nos anos 80, o CTA v era um centro de excelência em animação, possuía a melhor câmera *table-top* que existia [*Oxberry*], com os primeiros computadores de controle de filmagem, um estúdio de som, também feito com os melhores requisitos, para que os realizadores de curta metragem pudessem ter uma qualidade que refletisse todo o potencial da linguagem que eles tinham escolhido (ibidem: 113).

O núcleo de animação foi criado para formar formadores e ajudar a criar as bases para uma indústria de animação. Como dito anteriormente, não

havia um modelo a ser substituído, era preciso criar tudo do nada, pois o pequeno volume de produção de animação no Brasil (principalmente publicidade) ainda não havia desenvolvido um estilo de produção autóctone. Os objetivos do CTAV eram:

Apoiar o desenvolvimento da produção cinematográfica nacional, dando prioridade ao realizador independente de filmes de curta, média e, eventualmente longa-metragem; estimular o aprimoramento da produção de filmes de animação e curta-metragem; [...] promover a implantação de medidas voltadas à formação, capacitação e aperfeiçoamento de pessoal técnico necessário à atividade cinematográfica; [...] atuar como órgão difusor de tecnologia cinematográfica para núcleos regionais de produção e apoiar o surgimento deles (ANDRIES, 2007: 53).

Penso ser justo afirmar que os dirigentes da EMBRAFILME, antes de tentar voos maiores, com grande investimento em uma estrutura de produção industrial de animação, atividade sem grande tradição no país, preferiram investir em um estúdio para a produção de curtas e animação experimental, para em um segundo momento, com a técnica mais solidificada no país, e novos animadores formados, investir em uma grande produção, mas isso como veremos nunca chegou a acontecer.

O Núcleo de Animação do CTAV inicialmente procurou alunos nas classes de Belas Artes nas universidades do país, em outros estados além do Rio de Janeiro. No intuito que estes alunos ao fim dos cursos, pudessem voltar aos seus estados e multiplicar o conhecimento técnico, dando origem a vários pequenos estúdios ou núcleos de produção fora do Rio de Janeiro. Além do Rio foram instaladas câmeras *table-top* em Belo Horizonte, Porto Alegre e Fortaleza, sendo que a estrutura montada em Belo Horizonte acabou dando origem a habilitação em cinema de animação da Escola de Belas Artes da UFMG, grande centro formador de animadores no Brasil. Curiosamente ainda no século XIX, Debret imaginava arranjo similar para disseminar o bom desenho no país. Ele pensava também na criação de outras escolas de Belas Artes e ofícios nas capitâneas e no acolhimento de alunos de outras cidades brasileiras pela escola, no Rio de Janeiro. Debret chegou a formular um plano

no qual ricos cidadãos, filiados a aristocracia brasileira, financiariam o estudo de talentosos patrícios no Rio de Janeiro, contribuindo para o espalhamento do desenvolvimento técnico e artístico de todo território brasileiro. Debret cita como exemplo a aristocracia baiana, vislumbrando que o favor das classes dominantes no então Brasil Império, seria a saída para a validação da Escola e suas ideias de desenvolvimento industrial: [...] *como os habitantes da Bahia por várias vezes tem feito, mandando rapazes de reconhecido talento estudar em Coimbra, já em França, as ciências naturais* (DEBRET, 1827: 259).

Debret estava enganado, de fato isto não ocorria na Bahia, os jovens enviados à Europa para estudos, eram filhos ou membros da aristocracia. E o talento, seja lá o que Debret entendia ao empregar esse termo, não era a característica fundamental desses estudantes e sim sua posição social, pois buscavam distinção e prestígio social. Por outro lado, no IAC, apesar de Assis Chateaubriand oferecer algumas bolsas de estudo para alunos de outros estados, não havia um pensamento de ampliação da escola em outros núcleos pelo país. Os alunos do IAC, quase em sua totalidade, eram pertencentes à elite paulista, ou talvez devêssemos aqui detalhar o que entendemos por pertencer à elite paulistana, explicando que havia além de um elite financeira, uma outra que poderíamos chamar de intelectual, ou aspirante para tal, assim como aquela que não tinha nenhuma ambição particular, além de ser apenas bem relacionada, desejando possuir trânsito nos espaços sociais. O emprego do termo elite, portanto, nos parece legítimo.

Estas iniciativas não deram certo no Brasil, pois não existia uma verdadeira intenção de se desenvolver a indústria ou socialmente o país, foram tentativas isoladas. A Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios abandonou o desenho para os ofícios e continuou e se desenvolveu apenas como escola de Belas Artes. As ideias de Lebreton não foram postas em prática e logo em 1820, no decreto de normatização da Escola, e de estabelecimento de seu estatuto, (assinado pelo Secretário de Estado dos Negócios do Império, Theodoro Jozé Biancardi), já com o nome de Imperial Academia e Escola das Belas Artes, o ensino dos ofícios foi praticamente deixado em segundo plano.

Em 1824, Debret escreveu ao Imperador, uma carta, reclamando da apatia em que se encontra o processo de consolidação da Escola. Podemos ver na carta que a Escola não recebia o apoio necessário do Imperador e também da aristocracia brasileira. A aristocracia escravocrata não estava interessada no desenvolvimento industrial ou "modernização" do Brasil, mas sim no crescimento de sua própria riqueza patrimonial, poder e distinção, não entendia, ou não aceitava o entendimento das artes e ofícios como um motor de desenvolvimento social do país. Debret chegou a imaginar dentro da Escola, um concurso para a invenção, ou aperfeiçoamento de máquinas, adequadas às necessidades do Brasil, pensamento que estava bem distante daqueles praticados pelos senhores de engenho. A Escola, nunca funcionou como seus fundadores imaginaram, no Segundo Império, Araújo Porto-Alegre ficou incumbido da reforma da instituição, e em seus escritos também se vê a preocupação com a qualidade das artes e ofícios no país, que segundo ele, não seguiriam o "bom gosto" que ambicionava. Porto-Alegre apontou como causa desse desleixo, a não dispersão do ensino do desenho entre os artífices brasileiros, o que deveria ser de responsabilidade da Escola de Belas Artes. Também apontou o ensino do desenho como fundamental ao sucesso industrial dos países europeus:

Os nossos artífices não podem concorrer com os estrangeiros, porque não têm elegância no seu trabalho; e essa elegância, esse gosto nas formas, essas harmonias de linhas só alcançam por meio do estudo do desenho, e da arte de modelar. [...] A história dos progressos industriais da Prússia está no desenho, assim como a da Rússia da mesma maneira, e como se nota no desenvolvimento da França, Inglaterra e etc.

A demonstração dessa verdade está na indústria portuguesa, assim como na do Brasil; e as monstruosidades que se estão fazendo diariamente nas fachadas das casas, e nas obras públicas, o atestarão igualmente.

Se o governo não auxiliar aqueles que podem combater esta arte híbrida, meio bárbara, meia mourisca, e meia grega, teremos dentro de dez anos uma espécie de arquitetura usada nas repúblicas do Pacífico, que bem se parece com seu estado social.

Se queremos continuar a civilização a que pertencemos, devemos acompanhá-la em tudo: o aspecto de uma cidade é o espelho do povo que a habita; os seus

edifícios são como as vestes dos seus homens, que denotam sempre o seu estado social (PORTO-ALEGRE, 1853: 285-286).

As reformas e apontamentos de Porto-Alegre não foram considerados em sua época, e a Escola de Belas Artes nunca chegou a atingir seus objetivos como impulsionadora do desenvolvimento e aperfeiçoamento da indústria brasileira e seus artífices. Ficando apenas recolhida as tarefas das Belas Artes, isto é, um suporte tradicional de distinção social empregado pela aristocracia cafeeira e por alguns poucos setores da vitoriosa burguesia industrial.

O IAC fechou por falta de demanda das empresas por profissionais de design, a indústria brasileira baseada na transformação e não na criação de produtos, não necessitaria de tais profissionais. Não havia uma cultura industrial para investimentos em pesquisa de produtos. De fato, segundo apontamento de João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novaes: "*No século XX, graças à relativa estabilidade dos padrões tecnológicos e de produção nos países desenvolvidos, pudemos desfrutar das facilidades da cópia*" (CARDOSO DE MELLO; NOVAES, 1998: 645-646 *apud*. LEON, 2014: 81). Segundo afirma ironicamente Luiz Hossaka, que trabalhou no MASP desde sua fundação, Bardi teria fechado o curso por perceber que não haveria emprego para cinco designers. (LEON, 2014). O desapontamento com os empresários não foi o único problema do IAC, Bardi e seus colaboradores possuíam formações diversas e o currículo da escola era uma mistura de diferentes teorias projetuais, o *good design* norte-americano, a *gute form* alemã e o *styling*. A filiação à Bauhaus, como dito anteriormente, ficava apenas no discurso, era mais uma ferramenta de propaganda, faltava consistência ao currículo da escola.

Das iniciativas de formação especializada do IAC a única que teve continuidade foi a de programação visual, atuando na área de design gráfico, que deu origem a Escola Superior de Propaganda e *Marketing*. Pois este tipo de prática é mais superficial, não exigindo o mesmo grau de investimento do desenvolvimento de produtos, projetos e pesquisa. Também a produção e

criação de peças gráficas para comunicação e propaganda se mostrou adaptada ao ultrapassado parque gráfico do Brasil na época.

O CTAv depois do núcleo montado e dos primeiros técnicos formados foi descontinuado pelo fim da EMBRAFILME, no governo Collor, em um processo de desestatização com viés neoliberal, que por conseguinte, criou uma dificuldade de viabilidade de toda a cadeia do cinema, que era dependente da empresa estatal, os animadores formados pelo CTAv ficaram sem emprego e um dos frutos involuntários dessa falta de trabalho, foi a criação por eles do Anima Mundi (Festival Internacional de Animação do Brasil). Após o baque dos anos 90, e com a democratização dos meios digitais de produção de animação, o campo começou a se reestruturar e se organizar, atingindo uma predominância na produção comercial de séries de televisão e longas animados, o que é chamado de "boom" da animação brasileira, fenômeno que se percebe a partir da segunda década dos anos 2000.

É lamentável que hoje temos um "boom" de produção de animação no país, também baseado no modelo canadense (tecnologia de produção da empresa de softwares gráficos *ToonBoom*), dependente de incentivos governamentais (AnimaTV - Programa de fomento à produção e teledifusão de séries de animação brasileiras, Medida Provisória 2.228-1 cota de tela, Lei nº 12.485/11 TV paga, FSA - Fundo Setorial do Audiovisual, Editais de fomento a produção audiovisual, entre outras ações). E sem um envolvimento direto de uma instituição pensada para a ampliação e solidificação desse mercado, papel que a ANCINE e a Secretaria do Audiovisual estão longe de atender perfeitamente, e que o sucateado e abandonado CTAV não pode exercer.

Por outro lado percebe-se um enunciado puramente retórico entre os produtores desses estúdios, em tons ufanistas e triunfais, alegando que a incipiente indústria de animação nacional consegue competir no mercado internacional com empresas estrangeiras e que somos criadores de conteúdo. Por exemplo, Rodrigo Gava, diretor de animação, afirma: "*O novo na área de animação, no mundo, são as criações brasileiras. O forte das produções brasileiras é a criatividade. Somos novos no mercado, trabalhamos sem vícios e com originalidade*" (SEBASTIÃO, 2014). Ou ainda, segundo o diretor de *Uma*

História de Amor e Fúria, longa premiado em Annecy, Luiz Bolognesi: "*Está acontecendo com a animação brasileira o que aconteceu com a bossa nova nos anos 1960*" (GENESTRETI, 2014).

Seria o sonho de Lebreton se materializando? A indústria nacional em alto grau de desenvolvimento? Mas até que ponto esse conteúdo produzido aqui é realmente genuíno, as bases de produção continuam sendo os modelos estrangeiros e não existe perspectiva de criação de uma tecnologia nacional de produção. Também por apontar para o mercado externo para se viabilizar economicamente, o produto brasileiro precisa ser palatável ao consumidor de outros países e segue a estética e a dinâmica de qualquer outra animação produzida em qualquer outra parte do globo terrestre, trata-se portanto de um estilo internacional. Não seria interessante pensarmos e discutirmos a existência de um estilo regional que pudesse se confrontar às formas de expressão dominadas internacionalmente pela indústria de entretenimento?

Se na época de ouro do CTAv, nos anos 80, havia a escola, mas não havia uma indústria, hoje muitos empresários reclamam da falta de mão de obra especializada, da insuficiente estrutura de ensino técnico na área, mesmo com iniciativas como a da FIRJAN e do SENAI em criar cursos voltados para esta indústria. Existe o temor que a indústria de animação do país que se inicia, quebre por falta de funcionários. "*O circuito anda tão aquecido que houve produções que tiveram que ser adiadas por falta de mão de obra*" (SEBASTIÃO, 2014).

E apesar destas dificuldades, começa a surgir um novo fenômeno, um novo agravante dos problemas estruturais da modernidade nacional. Bons artífices começam a sair do país para trabalhar nos Estados Unidos da América do Norte, no Canadá e na Europa.

Após a Copa das copas no Brasil, dos sete gols tomados da Alemanha em pleno Mineirão, nosso país, dentro da dinâmica do comércio internacional, acostumado a exportar *commodities*, minério de ferro e soja, começa a ver uma nova riqueza se dissipar. Já que o futebol está em baixa, e segundo o orgulhoso discurso dos produtores de animação, estamos no país da animação, talvez o novo produto de exportação nacional seja o animador brasileiro.

BIBLIOGRAFIA

ANDRIES, A. (ed.). CTAV & National Film Board; Um acordo que veio do espaço. **Filme Cultura**: edição especial comemorativa 70 anos do INCE., Rio de Janeiro, n. 49, p.45-48, jun. 2007.

BARATA, Mario. Manuscrito inédito de Lebreton sôbre o estabelecimento de dupla escola de artes no Rio de Janeiro, 1816. **Revista do patrimônio histórico e artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 14, p. 283- 307, 1959.

BIANCARDI, Theodoro Jozé. **Estatutos da Imperial Academia e Escola das Belas Artes**, Anexo 6, Rio de Janeiro: Secretaria d'Estado dos Negocios do Imperio, 30 de setembro de 1826. Arquivo Nacional (Rio de Janeiro), caixa 6283, maço 82.

CIPINIUK, Alberto. **Design: o livro dos porquês**: o campo do design compreendido como produção social. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Ed. Reflexão, 2014. 178p.

COUTINHO, José Lino. Anexo 8, Collecção das leis do império do Brazil de 1831. Palacio do Rio de Janeiro em 30 de dezembro de 1831. parte II, Actos do Poder Executivo, Typografia Nacional, 1875. pp.91-98.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Projeto do plano para a Imperial Academia de Bellas-Artes do Rio de Janeiro**, por ordem do Ministro dos Negócios do Império. Anexo 7, Rio de Janeiro: Imperial Typografia de P.Plancher, Impressor de S.M.I. Rua do Ouvidor nº85, 1827.

GENESTRETI, Guilherme. Animação Brasileira Leva os Maiores prêmios de Festival: Júri e público elegem o longa 'O Menino e o Mundo' em Annecy, na França. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 jun 2014, Ilustrada, p. E4.

LEON, Ethel. **IAC - Primeira escola de design do Brasil**. São Paulo: Blucher, 2014. 148p.

MAGALHÃES, Marcos. Ordem, progresso e animação. **Retomada a Questão da indústria Cinematográfica Brasileira**. Rio de Janeiro, [s.n.], mar. 2009.

NESTERIUK, Sergio. Aonde vamos com tanta animação? **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 60, p.10-15, jul. 2013.

PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo. **Apontamentos para a organização da Academia das Bellas Artes**, feitos por ordem de Sua Majestade Imperial o

Senhor D. Pedro II. Ofícios do diretor da Escola de Belas Artes ao Ministro do Império, Anexo 9, Rio de Janeiro 29 de novembro de 1853. Arquivo nacional (Rio de Janeiro), IE 16.

RIBEIRO, Leonardo Freitas. **O ponto de viragem:** A animação brasileira, possíveis desdobramentos de um sonho industrial. 2012. 226p. Dissertação (Mestrado em Design) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

RIO DE JANEIRO. Decreto, anexo 4, de 12 de outubro de 1820. Arquivo Nacional (Rio de Janeiro), caixa 6283, maço 82.

RIO DE JANEIRO. Decreto, anexo 5, de 23 de novembro de 1820. Arquivo Nacional (Rio de Janeiro), caixa 6283, maço 82.

SEBASTIÃO, Walter. Negócio de Gente Grande: Produção brasileira de desenhos animados em longa-metragem ganha prêmios e conquista interesse do mercado internacional. Televisão também atrai realizadores. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 2 jul 2014, Cultura, p. 8.