



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES**

Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Educação

Nível de Mestrado/PPGE

Área de Concentração: Sociedade, Estado e Educação

TELEVISÃO, INFÂNCIA E EDUCAÇÃO:

**OS PROGRAMAS INFANTIS VILA SÉSAMO, SÍTIO DO PICA-PAU AMARELO E
TV COLOSSO**

FRANCIELLE STEHFANE BRUSCHI CORDEIRO GONÇALVES

CASCADEL, PR

2015

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ – UNIOESTE
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM EDUCAÇÃO
NÍVEL DE MESTRADO/PPGE
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: SOCIEDADE, ESTADO E EDUCAÇÃO
LINHA DE PESQUISA: HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO**

TELEVISÃO, INFÂNCIA E EDUCAÇÃO:

Os programas infantis Vila Sésamo, Sítio do Pica-Pau Amarelo e TV Colosso.

FRANCIELLE STHEFANE BRUSCHI CORDEIRO GONÇALVES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação *Stricto Sensu* em Educação – PPGE, área de concentração Sociedade, Estado e Educação, linha de pesquisa: História da Educação, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

**Orientador:
Prof. Dr. Alexandre Felipe Fiuza**

**CASCADEL, PR
2015**

Catálogo na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas - UNIOESTE – Divisão de Coordenação de Bibliotecas

Gonçalves, Francielle Sthefane Bruschi Cordeiro
G635t Televisão, infância e educação: os programas infantis Vila Sésamo,
Sítio do Pica-Pau Amarelo e TV Colosso. / Francielle Sthefane Bruschi
Cordeiro Gonçalves. – Cascavel, 2015.
197 f.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Felipe Fiuza.
Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual do
Oeste do Paraná – Campus de Cascavel, 2015.

1. Comunicação de massa e educação. 2. Televisão - Programas
para criança. I. Fiuza, Alexandre Felipe. II. Título.

CDD 20. ed. – 302.2345083

Sandra Regina Mendonca CRB – 9/1090

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM EDUCAÇÃO
NÍVEL DE MESTRADO/PPGE

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: SOCIEDADE, ESTADO E EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

TELEVISÃO, INFÂNCIA E EDUCAÇÃO: OS PROGRAMAS INFANTIS
VILA SÉSAMO, SÍTIO DO PICA-PAU AMARELO E TV COLOSSO

Autora: Francielle Sthefane Bruschi Cordeiro Gonçalves

Orientador: Alexandre Felipe Fiuza

Este exemplar corresponde à Dissertação de Mestrado defendida por *Francielle Sthefane Bruschi Cordeiro Gonçalves* aluna do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE para obtenção do título de Mestra em Educação.
Data: 25/05/2015

Assinatura: _____
(orientador)

COMISSÃO JULGADORA:

Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães

Profa. Dra. Ruth Ceccon Barreiros

AGRADECIMENTOS

Depois de passados os dois anos de pesquisa e elaboração deste trabalho – que começou ainda antes com o projeto e o desejo de cursar o Mestrado, é com orgulho que o apresento aos meus professores, ao meu orientador e a toda comunidade acadêmica. As dificuldades e barreiras foram tão grandes quanto a felicidade do dever cumprido. A certeza de que a contribuição será efetiva me anima e encoraja a alçar voos maiores.

Dedico este trabalho às crianças que foram público dos programas analisados, à infância permeada de tantas interrogações ao longo da história e às pessoas que buscam compreender os processos educativos extraescolares e informais, muitas vezes desconsiderados ou pouco compreendidos. Acreditamos que esta pesquisa poderá trazer contribuições para área da educação.

Existem algumas pessoas que, de forma especial, tornaram possível a realização desta pesquisa. Primeiramente gostaria de expressar meu profundo agradecimento ao meu orientador, professor Alexandre Fiuza, que sempre me encorajou e incentivou, não deixando de cumprir o seu papel de manter-me focada e atenta, principalmente a tudo o que eu escrevia e analisava. Sem a sua ajuda, seus conhecimentos e sua experiência na área da educação e da história, a realização deste trabalho não seria possível.

Agradeço também aos professores que acompanharam o trabalho e que fizeram parte da comissão avaliadora, principalmente por suas contribuições e pela sensibilidade ao tema. À Professora Ruth que contribuiu muito, indicando textos e destacando pontos que poderiam ficar mais claros no término da escrita, principalmente no âmbito da infância e do lúdico, muito obrigada por tudo. Ao Professor Luiz Antonio, que enriqueceu o trabalho com a indicação de textos pertinentes e que auxiliaram na construção dos conceitos, principalmente quanto à temática da televisão, agradeço pelo tempo e dedicação ao meu trabalho, é uma honra tê-los na banca.

Agradeço ainda à minha família que nestes dois anos compreendeu os momentos em que estive distante, em meio aos livros e artigos, nos eventos da Universidade ou nas aulas. Meu marido Rodrigo, companheiro e cúmplice na vida,

que ficou feliz comigo e sentiu também todo o estresse pelo que eu passei nos momentos em que a inspiração parecia não chegar.

Ao meu filho João Vitor que com a inocência da criança que é, compreendeu os momentos em que a mãe deveria estudar, e aprendeu importantes lições para a vida toda: perseverança, foco e dedicação. À minha mãe que segue acreditando que eu posso conseguir tudo o que eu quiser, tenho muito de você em mim. Ao meu pai que não está mais entre nós, mas que ainda faz parte do que eu sou.

Aos meus colegas do mestrado, pessoas tão diferentes que tinham algo em comum: o desejo de buscar caminhos para a educação. Somos vencedores, trabalhadores que se dedicaram e conciliaram casa, trabalho, família, estudo, mesmo que, por vezes, o dia parecesse curto para que pudéssemos realizar tudo o que nos propúnhamos a fazer.

Aos professores do Mestrado em Educação da Unioeste pelas aulas, pela dedicação, empenho e pelo conhecimento que compartilharam com a nossa turma. À equipe do Mestrado, principalmente à Sandra que sempre me ajudou nos trâmites burocráticos da pesquisa e sempre foi muito atenciosa e em alguns momentos também me ajudou emocionalmente nas conversas que tínhamos.

Agradeço aos atores Rosana Garcia e Romeu Evaristo, ambos que atuaram no Sítio do Pica Pau Amarelo, pela disponibilidade em responder algumas perguntas, com o intermédio da equipe do Globo Universidade, que foram muito importantes na pesquisa. Em especial, agradeço ainda ao cantor e compositor Dori Caymmi, que depois de um contato feito por mim ao seu site oficial, solicitando auxílio à pesquisa, foi muito mais que atencioso ligando pessoalmente para mim, mostrando-se muito solícito respondendo alguns questionamentos sobre o trabalho na composição da trilha sonora e das músicas do Sítio do Pica Pau Amarelo na primeira versão da Globo, o nosso muito obrigado pela atenção e disposição.

Enfim, agradeço de forma especial a Deus que foi o responsável por colocar todas as pessoas que citei em minha vida e que de certa forma traçou o meu caminho, para que eu me encontrasse na educação, para que esta se tornasse uma profissão de muita satisfação em minha vida e que retorna muita gratificação e orgulho.

Televisão ou não

Desliga a televisão - disse o pai.

Vai lá pra fora e vive a vida.

Fui e a noite vim

com uma abelha na orelha

um rato no sapato

cola na camisola

giz no nariz

gafanhotos nos bolsos rotos

um escaravelho no joelho

uma formiga na barriga

um leão pela mão

e atrás um camelo a puxar-me o cabelo.

Não vás mais lá para fora – disse o pai.

Liga a televisão.

Luísa Ducla Soares

(In PEREIRA;PEREIRA;PINTO, 2009).

GONÇALVES, Francielle Sthefane Bruschi Cordeiro. **Televisão, infância e educação: os programas infantis Vila Sésamo, Sítio do Pica-Pau Amarelo e TV Colosso**. 2015. 197p. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação. Área de concentração: Sociedade, Estado e Educação. Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2015.

RESUMO

A televisão e os meios de comunicação como um todo, desde seu surgimento, acompanham a vida das crianças. Inicialmente, com programas apenas voltados para adultos, os meios tornaram-se espaço de convivência familiar, de modo que a criança tornou-se também público-alvo. É neste sentido que, neste trabalho, entendemos os conceitos de criança e de infância como sociais, históricos e culturais, sendo de extrema importância a problematização destes para a compreensão da influência televisiva sobre as crianças. Ao analisarmos três programas, de momentos históricos distintos – Sítio do Pica Pau Amarelo, Vila Sésamo e, como contraponto, TV Colosso –, buscamos compreender, no espaço-tempo de três décadas, como foi difundida a programação infantil, em especial na televisão aberta. Abordaremos neste estudo os aspectos técnicos da linguagem midiática e a importância social da televisão na formação dos sujeitos. A programação infantil é, pois, fonte de compreensão das mudanças e contradições sociais vivenciadas pela infância. Dentre as categorias a serem abordadas, elencamos a programação, a linguagem midiática, os produtos comerciais e o consumo infantil, permeados pela concepção de infância e de criança, que buscava-se disseminar com as temáticas e abordagens dos três programas analisados. Esta pesquisa se baseia em fontes diversas, como bibliografia, vídeos, músicas, entrevistas, depoimentos e questionários aplicados aos atores que participaram da constituição desses programas, a partir de informações e contatos fornecidos pelo Globo Universidade, entre outras fontes, como revistas e matérias jornalísticas.

Palavras-chave: Televisão; infância; programação infantil.

GONÇALVES, Francielle Sthefane Bruschi Cordeiro. **Television, childhood and education: The children's shows Vila Sésamo, Sítio do Pica-Pau Amarelo and TV Colosso**. 2015. 197p. Qualification text (Master in Education). Stricto Sensu Post-Graduation Program in Education. Area of concentration: Society, State and Education. Western Paraná State University - UNIOESTE, Cascavel. 2015.

ABSTRACT

Since their early history, television and the media as a whole follow the children's lives. Initially presenting programs aimed exclusively to adults, the media became a motivating factor of family life, so that children have also become the target audience. In this study, the concepts of child and childhood are taken as social, historical and cultural concepts; therefore, it is of utmost importance to problematize them in order to understand the television influence on children. With the analysis of three programs in different historical moments – Sítio do Pica-Pau Amarelo (Yellow Woodpecker Farm), Vila Sésamo (Sesame Street) and, as a counterpoint, TV Colosso –, the aim is to examine, in the space-time of three decades, how children's television programs were broadcast, especially in open television. This study addresses the technical aspects of media language and social importance of television in the education of subjects. Children's programming is therefore a source for understanding the changes and social contradictions experienced in the childhood. Among the categories addressed are television programs, media language, commercial products and children's consumption, permeated by the concept of childhood and child disseminated through the themes and approaches of the three programs analyzed. Research is based on several sources, such as literature, videos, songs, interviews, testimonials and questionnaires applied to actors who participated in the creation of these programs, based on information and contacts provided by Globo Universidade, among other sources, such as magazine and newspaper articles.

Key words: Television; childhood; children's programming.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: “O primeiro programa a ir ao ar foi o infantil "Uni-Duni-Tê" e era exibido apenas para o público carioca. Ele teve seu formato inspirado no programa infantil norte-americano “Romper Room”.” Fonte: Blog Nostalgia, Paulo Senna (2012)..... 51
- Figura 2: O Mundo Mágico de Alakazan, 1965. Fonte: Memória Globo. 53
- Figura 3: Capitão Furacão, 1965. Fonte: Memória Globo. 54
- Figura 4: Personagem principal Topo Gigio, o programa foi exibido por três meses, final de 1970 e início de 1971..... 55
- Figura 5: Cartaz Nº 33 - 1972 - Rio Gráfica e Editora, Matéria da Revista Amiga Nº 128 - 1972 - Bloch Editores. Os personagens da Vila e as crianças a inovação da pesquisa norte-americana para televisão voltada à infância. 56
- Figura 6: Paula Saldanha era a apresentadora e exibia reportagens no Globinho. Um jornal para crianças com notícias do universo infantil e curiosidades. 56
- Figura 7: Raul Seixas marcou época com a música "Carimbador Maluco", no especial Plunct Plact Zum. 57
- Figura 8: Apresentadora Xuxa, sempre rodeada de crianças, com figurinos chamativos e uma linguagem muitas vezes infantilizada, fez sucesso na década de 1980 e 1990. 58
- Figura 9: TV Colosso, 1993. A apresentadora Priscila, uma carismática *sheepdog*. 59
- Figura 10: Abertura de Vila Sésamo (1972-1975) versão brasileira de Sesame Street (1969) 99
- Figura 11: Diário de Notícias 12/10/1972 página 03 – dia da apresentação da Premiére do programa Vila Sésamo. 102
- Figura 12: O Estado de S. Paulo, 12 de outubro de 1972. O programa marcou uma geração de brasileiros. O sucesso era tanto que qualquer pessoa alta e desajeitada, homem ou mulher, acabava ganhando o apelido de “Garibaldi” ou ‘Garibalda” (SACONI, 2012). 103
- Figura 13: Em 16 de agosto de 1972 (imagem à esquerda), antes da estreia do programa Vila Sésamo que ocorreu em outubro do mesmo ano, a Rede Globo já fortalecia sua propaganda, na busca da confiança dos pais e seu apoio para garantir a programação. A

- imagem da direita, que mostra a criança deitada e os dizeres “que programação você deixa na frente de seus filhos?”, foi uma propaganda veiculada em maio de 1973. 103
- Figura 14: Reportagem da revista Veja com edição de número 209, de 06 de setembro de 1972, páginas 108 e 109. 106
- Figura 15: Foto do arquivo do acervo estadual (AE)..... 107
- Figura 16: Formato do programa recebeu críticas da então União Soviética, “Vila Sésamo é o último exemplo do imperialismo cultural dos Estados Unidos”, escreveu o jornal do Partido Comunista local. O Estado de S. Paulo, 18/8/1973, (SACONI, 2012) 109
- Figura 17: A professora Ana Maria e seus alunos, juntamente com Garibaldo, o pássaro atrapalhado. Diferentemente da versão norte-americana em que o *big bird* era amarelo, no Brasil ele assumiu novas cores uma nova personalidade também foi formulada para que ele atingisse êxito entre as crianças brasileiras. 119
- Figura 18: O elenco adulto de Vila Sésamo: Milton Gonçalves (Professor Leão), Aracy Balabanian (Gabriela), Armando Bógus (Juca), Manoel Inocência (Seu Almeida), Sônia Braga (Ana Maria), Laerte Morrone (Garibaldo);..... 120
- Figura 19: Foto do elenco de Vila Sésamo; as crianças que contracenavam com os atores eram alunos de escolas públicas. Ao passo que as cenas são expostas e acontecem com fluidez a criança entra no clima e responde as perguntas, chega perto dos adultos, participa das histórias de forma espontânea. 122
- Figura 20: Enio e Beto: eles também ensinavam divertindo..... 125
- Figura 21: Sabão em pó é coisa de criança? Pode até não ser, mas é um produto que vende para as mães! Se as crianças pedirem determinada marca, pois ela tem algo relacionado ao seu programa favorito, vende muito mais. 127
- Figura 22: Alguns dos personagens que vinham impressos nas caixas de sabão em pó Viva, e chaveiros da turma do Vila Sésamo. A televisão para criança e sua programação consumíveis tanto na hora em que se assiste, quanto em produtos que são vendidos com o nome da marca criada pelo programa. 128
- Figura 23: Capa do LP do Vila Sésamo: Artista: Trio Soneca e Orquestra e Coro Som Livre; Título: Vila Sésamo; Ano: 1974; Gravadora/Fabricante/Selo: Som Livre; Formato: LP/12 polegadas; Nº série: 403.6035..... 129
- Figura 24: Os personagens do programa Vila Sésamo contracenando com as crianças. À Esquerda, Sônia Braga a professora Ana Maria, suas aulas sempre eram expositivas e utilizava os elementos dispostos na vila sem a imagem de uma sala de aula formal. 131
- Figura 25: Os personagens da primeira veiculação televisiva da obra de Monteiro Lobato, Sítio do Pica Pau Amarelo, TV TUPI de São Paulo, 1952-1963..... 133
- Figura 26: O Sítio e o retrato do Brasil rural..... 135
- Figura 27: Boneca da Cuca 1980..... 136

Figura 28: à esquerda boneca Emília produzida pela Indústria de Brinquedos Estrela em 1980, à direita boneca Emília de 1982.....	137
Figura 29: A Emília, na História Memórias de Emília, reproduzida trinta anos depois em DVD pela Globo Marcas e Som Livre.....	141
Figura 30: Capa do primeiro LP do Sítio do Pica Pau Amarelo 1977.	147
Figura 31: Fragmento da abertura do Sítio do Pica Pau Amarelo 1977.	148
Figura 32: LP de 1979 teve maior participação de Dori Caymmi. Emília é o personagem de capa deste LP, é também o personagem símbolo do programa.	150
Figura 33: Capa do LP da trilha complementar de 1983.	152
Figura 34: Capa do DVD duplo Memórias de Emília, com duração aproximada de 5 h e 44 min.....	153
Figura 35: Momento da abertura do programa.....	153
Figura 36: à esquerda Tia Nastácia na cozinha, nota-se que é uma cozinha simples de casa do interior com panelas grandes, Nastácia está fazendo um bolo, neste episódio as crianças já iniciam pedindo pelo quitute. Ainda na cozinha está Tio Barnabé conversando com Tia Nastácia. Na imagem à direita, temos Dona Benta e Narizinho, sentadas na sala da casa do Sítio.	154
Figura 37: Elenco do Sítio, da esquerda para direita: Samuel Santos (Tio Barnabé); Júlio Cesar (Pedrinho); Zilka Sallaberry (Dona Benta); Rosana Garcia (Narizinho); Tonico Pereira (Zé Carneiro); Jacyra Sampaio (Tia Nastácia); André Valli (Visconde); Canarinho (Garnizé); e a frente estão Reny de Oliveira (Emília) e Nelson Camargo (Zé Bento);.....	158
Figura 38: À esquerda Capa do DVD O Minotauro – 1978. À direita, DVD lançado em 2010 – Reinações de Narizinho – 1982.	162
Figura 39: Novos rostos para os mesmos personagens uma exigência em razão do tempo.	163
Figura 40: O ator Julio Cesar crescido no episódio <i>A Mascara do Futuro</i> e ao lado, junto de Visconde e Dona Benta, os novos atores que fizeram Pedrinho e Narizinho com a saída de Julio Cesar e Rosana Garcia.	164
Figura 41: Logo do Programa imitava as aberturas de jornais na televisão.	166
Figura 42: Reportagem do Jornal O Estado de São Paulo, 1994, sobre a trilha dos desenhos animados nas manhãs da TV Globo.	169
Figura 43: Capas dos LPs do programa TV Colosso, os bonecos de cachorros e seu humor.	170
Figura 44: Alguns dos personagens do programa – da esquerda para direita, Gilmar, Priscila, Walter Gaité, JF, Capachão.	171

Figura 45: A emissora TV Colosso era retratada por esta imagem, ao fundo podemos identificar a palavra TV Colosso no letreiro que lembra o famoso Letreiro de Hollywood... 172

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 Programas infantis exibidos pela Emissora TV Globo	52
Tabela 2 Lista de músicas do LP de Vila Sésamo – 1974.....	130
Tabela 3 Faixas do Primeiro LP do Sítio do Pica Pau Amarelo.....	147
Tabela 4 Músicas do LP do Sítio do Pica Pau Amarelo volume 2, 1979.	150
Tabela 5 Músicas que compunham o segundo LP de TV Colosso.....	170
Tabela 6: Lista de episódios por ano de exibição do Sítio do Pica pau Amarelo 1977 – 1986.	194

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	5
PREFÁCIO.....	7
RESUMO	8
ABSTRACT	9
LISTA DE FIGURAS	10
LISTA DE TABELAS.....	13
INTRODUÇÃO	16
Ligando a televisão: a importância de pesquisar esse invento.....	24
A Televisão na perspectiva acadêmica	28
A Televisão como instrumento de poder e entretenimento	32
CAPÍTULO 1_ A HISTÓRIA DA TELEVISÃO: A ASCENSÃO DO CONSUMO TELEVISIVO E A PROGRAMAÇÃO INFANTIL BRASILEIRA	36
1.1 Breves considerações do início desta história no Brasil	36
1.2 Sobre a história da programação infantil no Brasil	50
1.3 Linguagem televisiva e o processo de produção.....	59
CAPÍTULO 2_ A TELEVISÃO, SEU PÚBLICO E A PROGRAMAÇÃO TELEVISIVA.....	69
2.1 A infância e a televisão	76
2.2 Programação e o Consumo	88

CAPÍTULO 3_ TRÊS PROGRAMAS DIFERENTES: TRÊS CONCEPÇÕES DE ENTRETENIMENTO INFANTIL PARA A TELEVISÃO	97
3.1 Vila Sésamo – (1972-1977)	99
3.2 Sítio do Pica-Pau Amarelo – (1977-1986)	132
3.3 TV Colosso – (1993-1997).....	165
3.4 Síntese das mudanças do público alvo infantil de 1970 para 1990.....	176
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	179
ANEXOS	194

INTRODUÇÃO

“We live in a world, where media are omnipresent [...] Rather than condemn or endorse the undoubted power of the media we need to accept their significant impact and penetration throughout the world as an established fact, and also appreciate their importance as an element of culture in today world”¹

Declaração de Grunwald – Alemanha, sobre Educação para a Mídia (UNESCO, 1982).

A temática das mídias faz parte da história moderna do homem e de seus avanços, tanto no campo da tecnologia, como no campo da socialização. A televisão, o meio de comunicação mais importante e relevante para países como o Brasil, no qual nem a força da internet, com a sua onnipresença em celulares, *tablets*, computadores portáteis, e com suas diversas facilidades de acesso e a cada dia menos dificuldade de alcance, ainda não retirou o posto da televisão como uma das maiores invenções do mundo contemporâneo. No Brasil, no censo demográfico de 2011, o aparelho receptor já estava presente em 97,20%² dos lares. Ela diverte, ensina, informa, conforma, violenta, esclarece, ajuda, atrapalha, ou seja, de alguma forma a sua presença age em nossa vida.

Os meios de comunicação, de forma geral, apresentam-se como “uma das mais importantes instâncias de socialização de crianças e adolescentes” (ANDI, 2009, p.01). Em uma das edições da Revista Comunicar (Huelva), Enrique Martínez Sánchez e Ilda Peralta Ferreyra, ao caracterizarem a televisão, fazem também uma síntese da importância para o desenvolvimento e socialização dos sujeitos.

La televisión está en todas partes, posee un poder de penetración cada vez mayor en los hogares, en la misma calle y en los centros de enseñanza. Esta realidad implica un desafío para los padres y la

¹ “Vivemos num mundo onde as mídias são onipresentes [...] Mais do que condenar ou justificar o seu inquestionável poder, urge aceitar o seu significativo impacto e a sua difusão por meio do mundo como fato consumado, valorizando ao mesmo tempo a sua importância como elemento de cultura no mundo moderno”. (ANDI, 2009, p.02) Tradução da ANDI, na publicação *Infância e Comunicação: uma agenda para o Brasil*, (Agência de Notícias de Direitos da Infância) em parceria com a Rede ANDI Brasil.

² Dados de 2011 coletados pelo IBGE, na Pesquisa Nacional de Amostras por Domicílios (ABERT, 2013, p.15). Ademais, segundo a pesquisa apresentada, o expressivo número de moradias com televisão, esconde também uma disparidade territorial, sendo que, “muito há por ser feito ainda, pois a televisão ainda não chega, por exemplo, há cerca de 10,6% dos domicílios do Estado do Piauí (89,4% de penetração domiciliar) e a quase 8.8% dos domicílios do Estado do Tocantins (91,78 % de penetração domiciliar)” (ABERT, 2013, p.30).

familia. Es el medio más significativo que se inserta en la diversión, la información y la cultura; tiene relación con otros medios de comunicación, por lo que es necesario que niños y adolescentes crezcan viendo a sus padres utilizando libros, periódicos, radio y el resto de los medios de forma responsable (MARTÍNEZ SÁNCHEZ; PERALTA FERREYRA, 1996, p.60)

Esta forma responsável de que versa o excerto, está compreendida justamente na busca por desmistificar o ato de ver televisão, não compreendê-lo como mecânico, tampouco como natural; situá-lo no espaço e tempo histórico, contemplando as mudanças sociais que construíram este novo espaço de socialização de diversão, informação e cultura.

Para este trabalho, a história da televisão e sua influência na socialização e vinculação à educação informal, levou em consideração também as experiências da pesquisadora em formação. Minha relação com a televisão, obviamente, se iniciou ainda na infância. De família de classe baixa e tendo apenas a televisão como companhia, fui mais uma criança que, para que os pais pudessem trabalhar, foi deixada sob os cuidados da babá eletrônica. Sem me ater a este laço que me unia à TV, segui minha vida e deparei-me com a iniciação científica na Universidade. O tema versava sobre a televisão e os processos educativos informais. Ao iniciar a pesquisa o meu interesse pela televisão aumentou, bem como os questionamentos acerca da programação voltada para a infância, culminando no projeto para ingresso no Programa de Mestrado.

Ao escolher a TV aberta frente a uma infinidade de transmissoras a cabo, meu objetivo foi o de refletir sobre a emissão mais ampliada que, a exemplo do meu filho, atinge tantas outras crianças brasileiras. Mesmo com o avanço do acesso à TVs pagas por assinatura e satélite nos últimos doze anos no Brasil³, uma grande parte das crianças brasileiras ainda não tem acesso a um conteúdo mais apropriado para sua faixa etária e que de fato corresponda às suas necessidades.

³ Dados da Associação Brasileira de Televisão por Assinatura – ABTA mostram que a evolução da TV por assinatura vem sendo progressiva desde 2002, muitos são os fatores para esta evolução, aumento da tecnologia, além do barateamento do acesso deve ser considerado. Dados trazidos pela ABTA em seu *site* dão conta de que em 2014 os números já ultrapassavam os 19 milhões de assinantes de TV por assinatura e os 7 milhões de assinantes da banda larga, isso no terceiro bimestre. O salto desde 2002 foi de mais de 15 milhões de novos assinantes. Dados disponíveis no site: http://www.abta.org.br/dados_do_setor.asp

Ainda com o aumento no número de assinantes da TV paga, temos no país um volume expressivo de acessos clandestinos⁴. No entanto, cabe ressaltar que o acesso a canais fechados não garante uma programação de qualidade. Uma das perguntas norteadoras deste trabalho, indaga justamente se a programação para a criança é aquela pensada para tal (levando em conta sua faixa etária e condição de desenvolvimento psicossocial) ou é aquela que a criança assiste e acompanha diariamente (nestas programações incluímos conteúdos que de forma deliberada expõem as crianças, abordam conteúdos que permeiam o universo adulto)?

Ademais, a história do acesso à televisão por meio de canais fechados é recente, tem aproximadamente vinte anos no Brasil. Outro fator relevante é que, com o passar dos anos, a programação para criança deixou de ser considerada lucrativa por diversos fatores, dentre eles, a mudança de concepção de infância, crianças mais conectadas à internet, mais ocupadas com a instrução (isto inclui o período escolar e as atividades extracurriculares diversas) e o próprio desinteresse no público pelo retorno não ser tão imediato e amplo como o que acontece em outros tipos de programação.

Apesar de todos estes fatos que circundam a TV por assinatura, a televisão aberta ainda possui grande audiência principalmente entre as crianças de classes mais baixas, e os programas assistidos em sua grande maioria não são pensados para elas, pouco correspondem ao universo infantil convencionado pela sociedade, e por vezes abordam assuntos polêmicos e sem critérios de ponderação apresentando conteúdo impróprio.

Neste contexto de acesso televisivo e a contar com outras tecnologias, a educação informal desempenha um decisivo papel no processo de socialização humana, porém, nem sempre é levada em consideração pelas políticas educacionais, pelos professores e pais. Por sua vez, no que tange a programação televisiva infantil, a educação informal se expressa fortemente por meio do fascínio midiático, da linguagem dinâmica, da rapidez, da fluidez e da recorrente presença deste meio de comunicação nos lares, orientando de forma abrangente e contínua, ditando modismos e influenciando tanto crianças como adultos. Neste sentido,

⁴ Um estudo feito pela H2R a pedido da ABTA, em 2014, aponta para um número expressivo de furtos do sinal da TV paga. O estudo foi realizado em mais de 16 cidades, e o número é de mais de 4 milhões de casas com o sinal clandestino, representando 18% dos lares com acesso à TV paga. Dados disponíveis no site: <http://g1.globo.com/economia/midia-e-marketing/noticia/2014/08/42-milhoes-de-domicilios-furtam-sinal-de-tv-por-assinatura-aponta-pesquisa.html>

partiremos da análise do consumo, da concepção de infância, do momento histórico e da relação com o ambiente escolar, referentes a três programas da TV aberta, especificamente da Rede Globo de Televisão, entre as décadas de 1970 e 1990.

Diante de uma programação voltada para as crianças é preciso refletir acerca de alguns aspectos, dentre eles, como não poderia haver uma intencionalidade educativa implícita no discurso? Baseando-se nos conceitos de educação informal⁵ – aquela a que se está submetido ao longo da vida pelas experiências vivenciadas -, precisamos analisar: qual é a relação entre o contexto histórico e social e as mensagens utilizadas via linguagem midiática nos desenhos e programas infantis? Buscaremos responder esta preocupação que advém dos mecanismos televisivos usados na produção voltada à criança, valendo-se de conteúdos próprios para a infância, relacionando-os com o universo infantil.

Analisaremos os programas infantis, interrogando como e com qual frequência apresentam potencialidade educativa, como interferem na vida das crianças ao longo da história e qual é a diferença que uma programação pensada educativamente causaria para as camadas sociais que mais fazem uso da televisão?

Por meio da análise da linguagem midiática de fragmentos da programação infantil, juntamente com a fotografia, música, produtos de consumo e legitimação como bonecos e materiais que levam impresso a logo, marca ou personagem atrelado à programação, dentre outros elementos, podemos perceber a identificação da criança com o desenho ou programa. Portanto, numa outra perspectiva, em que medida esta programação poderia contribuir como mais uma das opções metodológicas em sala de aula, contribuindo assim no espaço formal de transmissão dos conhecimentos científicos historicamente construídos e acumulados pela sociedade? Se a televisão e a internet ocupam a maior parte do dia das crianças, mais ainda que a escola, e nem sempre com a presença dos pais para regular este acesso, como poderia colaborar na aquisição e ampliação de conhecimentos acumulados historicamente pela humanidade? A linguagem audiovisual, própria da televisão, que elemento possui que a torna tão sedutora? Quais os códigos de que a

⁵ Educação Informal para esta pesquisa, entre outros autores, utiliza a definição encontrada no artigo de Miguel Fernando Pacheco Muñoz, “*Educación no Formal: concepto básico en educación ambiental*”, pelo Gabinete de Educación Ambiental y Divulgación de la Ciencia. Para ele, o processo de educação informal “es el proceso que dura toda la vida y en el que las personas adquieren y acumulan conocimientos, capacidades y actitudes de las experiencias diarias y del contacto con su medio” (MUÑOZ, s/d, p.02).

linguagem audiovisual se vale e como estes se relacionam aos códigos formais mais frequentemente utilizados no espaço escolar?

O rol de perguntas é extenso, denso e polêmico, haja vista que muitos teóricos e pesquisadores não delegam tamanha importância às mídias, o que diversas vezes deixa a televisão à margem das pesquisas acadêmicas. A educação informal e a socialização via mídias também é relegada. Ao longo deste trabalho procuraremos esclarecer estas e outras questões levantadas, tendo a clareza das nossas limitações dentro da pesquisa. A pesquisa poderia ter seu objeto mais delimitado, como por exemplo, baseando-se apenas nas músicas das programações, nas fotografias e reportagens, ou vídeos e produtos do consumo. Porém, diante da carência de trabalhos que apontam este tipo de associação entre televisão e educação – destaca-se aqui tanto a educação informal quanto a formal, escolar -, voltados para programação infantil, pautamo-nos em fontes diversas com o objetivo de proporcionar um panorama geral da programação trabalhada e focando principalmente em relacionar ao momento histórico e à concepção de infância e sociedade implícita, embasados na maneira de produzir a programação, aproximando-se da educação informal.

O Brasil, visto de um panorama conjetural, comparado a outros países como a Argentina, a Inglaterra e Portugal, preocupa-se pouco com a televisão, por vários fatores, dentre eles, os interesses políticos, mercadológicos e ideológicos. A inexistência de uma lei consistente e eficaz de regulação de horários e tempos de propagandas, ou também de conteúdos e faixas etárias de destinação do produto final que é o programa de entretenimento, novela, desenho, jornal, entre outros, reforçam este argumento. Fato posto é que este interesse reduzido é reflexo de uma relação de interesses políticos e de poderes de determinados grupos, que, por diversas vezes, se beneficiam da televisão nos moldes que ela se apresenta aos brasileiros. Os esforços de poucos grupos que buscam a regulamentação midiática conseguem conquistar alguns avanços recentes no país⁶, avanços estes que, pelo tempo e limitação da presente pesquisa, serão provavelmente analisados em outra oportunidade, mas que começam a apontar novos caminhos para esta área.

⁶Para maiores informações sobre a legislação aprovada em 2014, bem como da rede de organizações voltadas à proteção da infância e a comunicação como um debate constante, podem ser encontradas no site da ANDI: www.andi.org.br e www.redeandibrasil.org.br

A família, principal núcleo de audiência da televisão, é o primeiro lugar onde manifestamos nossas opiniões, o contato elementar com a humanização, sendo que é deste núcleo inicial como referencial que a criança partirá para outras experiências de socialização. A televisão passa a exercer uma função reflexa, e é neste cenário onde a família se constitui no espaço fundamental da decodificação da informação televisiva e da reflexão.

Essa proximidade cultural e social com a televisão, e principalmente, a abordagem que ela oferece entre a fantasia e a linguagem, que familiariza o discurso e o aproxima do receptor, tornando o personagem televisivo como algo presente, abordando apenas a aparência do que se vê, atuando também na esfera do imaginário pessoal, deixando pouco espaço para a exploração da essência televisiva de maneira crítica.

Família, mídia, mundo... Muitos são os processos da vida em sociedade expostos a uma criança por meio da televisão. A redução dos espaços de convívio familiar à sala da casa compreende a redução também do diálogo. Não resta tempo para conversar e comentar, a televisão muda rapidamente de assunto, preenche os espaços por ela mesma. Relações pessoais, preconceitos, organização temporal, consumo, a televisão, como meio de comunicação, já foi janela aberta para o mundo – na euforia do seu apogeu -, hoje talvez possa assemelhar-se a um falso espelho, limitando-se por vezes a massificar informações, reverberando também as mudanças ideológicas de concepções que a sociedade experimenta ao longo da história.

O programa que a criança assiste, gosta e imita seus personagens, leva à compra do boneco, copo, mochila, álbum de figurinhas, roupa igual da atriz, CD, DVD, seja pelos anúncios televisivos ou pela página oficial da internet. Este programa atua no desenvolvimento social desta criança de diversas maneiras, educa de diferentes formas, e - o mais importante para o conglomerado televisivo -, fortalece o vínculo afetivo a cada nova forma de interação. Se este formato for consumível e envolver capital, este programa provavelmente será considerado de grande sucesso, e futuramente, como tantos outros, será exportado a outros países gerando lucro de diversas formas e por um longo período de tempo.

A questão central do Projeto que aqui pretende-se desenvolver, está na educação informal que perpassa as programações infantis nos diferentes momentos históricos que serão analisados. Para tanto, iremos percorrer um recorte temporal

que componha mudanças históricas, econômicas e sociais significativas no quadro geral brasileiro. Para tal, foram escolhidos três programas voltados ao público infantil, de diferentes características, e que contrapõem momentos e concepções de criança, infância, televisão e programação, distintos entre si. Os programas escolhidos foram: Vila Sésamo, uma adaptação brasileira do clássico norte-americano, *Sesame Street*; Sítio do Pica-Pau Amarelo na primeira versão veiculada pela Rede Globo; e como contraponto às duas programações utilizaremos o programa TV Colosso, um produto televisivo voltado para o universo infantil que, além de ter seus quadros, também se valia de diversos desenhos conhecidos, os “enlatados norte-americanos”, para compor a programação infantil das manhãs da década de 1990.

Este *corpus*, por sua vez, abrange contextos históricos e econômico-sociais diferentes, e será examinado mediante a análise de alguns episódios e trilha sonora, presentes na programação, questionários com alguns atores⁷, fotografia dos programas, entre outras fontes.

Dentre as programações a serem pesquisadas está Vila Sésamo, um clássico norte-americano que, em meados de 1970, teve uma versão na televisão brasileira, bem como também apresenta versões mais atuais (que não serão objeto deste estudo); o programa Sítio do Pica-Pau Amarelo em sua primeira versão, meados dos anos 1970 até os anos 1980 (programa este de tamanho sucesso que voltou a ser exibido posteriormente com diferenças de conceituação e distanciamento da obra de Monteiro Lobato, adiante abordaremos um pouco destas especificidades) , e TV Colosso, exibido pela Rede Globo na década de 1990.

Bonecos articulados e fantoches são comuns entre os programas escolhidos, estes viviam como humanos, detinham comportamentos humanizados e com isso reproduziam também o mundo adulto para a criança. Ainda podemos identificar a questão do folclore, da literatura, do trabalho, entre outros contextos sociais, culturais e artísticos inerentes aos programas.

⁷A intermediação entre os atores e a pesquisa, foi realizada via Globo, através do contato, via *e-mail* com a divisão de pesquisa da emissora, Globo Universidade, para o qual enviamos uma série de questionários direcionados a atores e demais pessoas que participaram dos Programas pesquisados, que ainda fazem parte do quadro do elenco, sendo que tivemos o retorno de dois atores, Rosana Garcia e Romeu Evaristo, ambos participaram do programa Sítio do Pica-Pau Amarelo. Outro contato importante para a pesquisa foi com o cantor e compositor Dori Caymmi realizada por meio de seu *site* oficial (<http://www.doricaymmi.com/>) e ligação telefônica, na qual, Dori respondeu a questionamentos e falou um pouco sobre sua experiência com o Sítio do Pica Pau Amarelo em 1977.

O objetivo maior neste processo de análise dos programas elencados neste trabalho é encontrar o caráter educativo, por sua vez, expresso de acordo com a realidade cultural e histórica frente à concepção de criança de então; bem como, contemplar o caráter educativo, analisar as estratégias na comercialização de produtos voltados ao consumo infantil, inclusive com o consumo da programação em si. Consideraremos também o papel da televisão frente a uma sociedade que exige cada vez mais conhecimentos elaborados e que sejam transmitidos de forma aligeirada.

Buscar-se-á igualmente apresentar como estes programas auxiliam na educação formal e, ao mesmo tempo, como se constituíram como iniciativas televisivas educativas deliberadas. Caberia ainda perscrutar em que medida, mesmo não tendo a educação como finalidade primeira, trazem igualmente significados educativos informais, portanto, passíveis de serem analisados como coadjuvantes do processo de socialização humana.

Os programas foram escolhidos justamente por estarem situados em momentos históricos específicos, e ainda, porque exerciam funções sociais igualmente singulares. O programa TV Colosso, infantil exibido durante as manhãs de 1992 a 1997 perfazia um contexto histórico diverso, mais atual e refletindo também as mudanças essenciais que pretendemos pontuar, e por isso nos valerá como contraponto às outras duas programações anteriormente citadas. Nele, os bonecos representavam a vida adulta como trabalhadores de uma emissora de TV, e satirizavam vários personagens comuns da programação da própria emissora. Era diferente de Vila Sésamo, uma vez que sua intenção educativa não era tão explícita, sendo o divertimento o principal foco. Quanto ao Sítio do Pica Pau Amarelo, em sua primeira versão, exibido de 1977 à 1986, uma adaptação da obra homônima do escritor Monteiro Lobato, resultado de um convênio entre a TV Globo, a TV Educativa e o Ministério da Educação e Cultura⁸, foi um dos grandes sucessos da emissora. Reunia inúmeras qualidades pelo seu explícito cunho educativo informal, suas referências ao folclore, à cultura nacional e universal, o lúdico e a fantasia, lembrado por ter efetivamente feito parte da infância de muitos adultos de hoje.

⁸Informações retiradas do site Memória Globo. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/infantojuvenis/sitio-do-picapau-amarelo-1-versao.htm>

O objetivo, portanto, é examinar os aspectos educativos dos três programas: Vila Sésamo, Sítio do Pica-Pau Amarelo (1ª versão) e TV Colosso, dirigidos a diferentes contextos, para públicos e condições históricas diversas, mas similares quanto às suas intenções de “entretenimento educativo”. Observam-se ainda suas bases sociais que transmitem para a criança seu compromisso com o desenvolvimento psicológico e social, sendo ainda divertidos, partindo da premissa de que para educar não é necessário se valer unicamente de estratégias formais e enfadonhas.

Por outro lado, não podemos deixar de registrar que, o apelo lúdico nestas programações, vinha acompanhado de mecanismos de consumo, o que também será objeto de escrutínio desta pesquisa, inclusive para examinar o quê nestes produtos se relaciona à afirmação desta ludicidade e da intenção educativa.

Entre os norteadores para a análise das programações está a concepção de infância de cada momento histórico, que pode ser identificado nas necessidades e no diálogo da programação com a criança telespectadora; também consideraremos as parcerias publicitárias e a relação com o consumo que a programação infantil apresenta. Outro objetivo é explicitar a maneira com que a linguagem televisiva se articula com as imagens e sons, produzindo os significados e dotando de sentido tal história ou rotina da programação. A intencionalidade da programação voltada para crianças, seu desenvolvimento e resultado na ação educativa, serão observados pelos episódios, fotografias, abertura dos programas e também pela trilha sonora.

Para que este trabalho possa realizar-se em consonância com as demais publicações relacionadas às áreas da educação, comunicação e televisão, utilizaremos os estudos culturais, de recepção e também os relacionados com a infância e com a criança.

Ligando a televisão: a importância de pesquisar esse invento

Para iniciar a reflexão proposta neste trabalho, necessitamos elencar diversos aspectos históricos, sociais, políticos, culturais e comportamentais que consolidaram a televisão e continuam por mantê-la em nosso convívio íntimo familiar. Alguns dos questionamentos são: Qual o verdadeiro papel da televisão? Quais necessidades

humanas ela veio sanar? O que fez com que sua permanência em nossas vidas fosse tão frequente?

O botão de *ligar* da nossa pesquisa busca compreender o que a comunidade acadêmica vem produzindo a respeito do assunto, como a televisão é pautada para a questão da formação dos sujeitos, principalmente quanto à programação infantil e à educação informal.

As pesquisas que relacionam televisão e infância⁹, programação infantil e história, são pesquisas diversificadas, que abordam aspectos diferentes e pontuais no Brasil. No meio acadêmico brasileiro, existe uma quantidade maior de pesquisas relacionadas à Mídia-Educação, ou com o uso das mídias em sala de aula e na formação dos professores, também relacionadas com o significado da televisão na escola, entre outras, ou seja, profundamente relacionadas com o saber formal escolar.

Dentre os autores brasileiros elencamos aqui, Monica Fantin, pesquisadora que atua em projetos em parceria entre diversos grupos de pesquisa, sendo uma das líderes do núcleo Infância, Comunicação e Arte – NICA¹⁰, da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, sendo autora das obras: “Cultura digital e escola: pesquisa e formação de professores” (2012), este último organizado também com outro pesquisador da temática, Pier Cesare Rivoltella, e com Gilka Girardello. Fantin organizou ainda o livro, “Liga, Roda e clica: estudos em mídia, cultura e infância” (2008). A autora Maria Luiza Belloni, também pesquisadora da UFSC, do grupo de pesquisa COMUNIC, estuda as interações entre as mídias e os processos educacionais, acerca da mídia educação, sociologia da infância e mídias, destacando-se seus livros: “O que é mídia-educação?” (2009), “Crianças e mídias no

⁹Entende-se aqui não somente programação para criança como desenhos, filmes, seriados, programas de auditório, entretenimento, e musicais com temática infantil. Também salientamos e consideramos tão importante quanto estudar os programas voltados para criança, as pesquisas que relacionam a programação geral da televisão que utiliza a imagem infantil, mecanismos para atrair também as crianças, como novelas, jornais, programas que nem sempre possuem pautas ligadas ao universo infantil, afinal, a televisão aberta faz parte da vida da criança a qualquer horário do dia, basta que se aperte um botão. Mais adiante problematizaremos este tema com auxílio de teóricos como Sergio Capparelli, que, entre outros assuntos, também busca compreender o que é televisão para criança.

¹⁰“O grupo possui três linhas de pesquisa – Infância, imaginação e cultura lúdica; Mídia-Educação e formação de professores; Fronteiras culturais e educação – articuladas entre si pelos eixos transversais e pelas ênfases que dão à importância da arte, da comunicação, da cultura na Educação. Os principais referenciais teóricos do grupo provem de campos como os Estudos da Infância, os Estudos Culturais e de Recepção e a Mídia-Educação” (Texto informado na página do site do Grupo de Pesquisa – NICA, para maiores detalhes, ver site: www.nica.ufsc.br)

Brasil: cenários de mudança” (2010); “A formação na sociedade do espetáculo” (2002), “O que é sociologia da infância” (2009), entre outros.

Utilizaremos também as pesquisas de Tania Maria Esperon Porto, professora associada e pesquisadora do PPGE da Universidade Federal de Pelotas – UFPel, que traz em seu currículo diversas pesquisas que procuram aliar comunicação e a pedagogia, reflexão sobre as mídias e as práticas educativas, principalmente com as práticas escolares, e também atrelar este campo das mídias e imagem como área de pesquisa. Neste trabalho, elencaremos artigos da autora citada, e livros como “A televisão na escola... Afinal, que pedagogia é esta?” (2000) e o livro no qual a autora é organizadora juntamente com Lúcia Maria Vaz Peres, que se trata de uma coletânea de artigos que reúnem pesquisadores que se dedicam à temática, “Tecnologias da Educação: tecendo relações entre imaginário, corporeidade e emoções” (2006).

A professora Glaucia Guimarães que atua na área de pesquisa relacionada com educação e tecnologia, auxiliará nosso trabalho com dois de seus livros, “TV e Escola: Discursos em confronto” (2001) e “TV e Educação na sociedade multimidiática: o discurso sedutor da imagem, som e palavra” (2010).

Serão norteadores desta pesquisa, também, as publicações da Revista Comunicar (Huelva), entre outras revistas científicas acadêmicas voltadas à educação e comunicação. Os pesquisadores dos estudos culturais, bem como da sociologia da infância, igualmente serão trabalhados ao longo deste trabalho.

Tomando as três programações que norteiam nossa pesquisa – Vila Sésamo, Sítio do Pica-Pau Amarelo (1ª versão Rede Globo) e TV Colosso - , analisamos uma volumosa produção acadêmica, porém, esta frequentemente menciona ou cita as programações pontualmente, relacionando-as com outras programações atuais, priorizando regravações que estão na programação atual, ou até mesmo a história da televisão em si.

Quanto ao programa “Sítio do Pica-Pau Amarelo”, encontramos um número maior de pesquisas, teses e dissertações, voltados ou relacionados à literatura e a obra literária do escritor Monteiro Lobato¹¹, por vezes apenas elencando as adaptações da obra deste autor para televisão, teatro e outras artes.

¹¹ Sobre os aspectos literários, definições, conceitos e estudos linguísticos da obra literária de Monteiro Lobato, seus livros, artigos, cartas, existe um grande volume de produção acadêmica, principalmente advinda do curso de Letras e da Pós-Graduação relacionada à Literatura. Existem

Sobre o programa infantil “Vila Sésamo”, o número de trabalhos relacionados é reduzido, principalmente pela quantidade escassa de fontes para pesquisa, devido à época que foi transmitido e também a venda de direitos da emissora Rede Globo de Televisão para outra emissora – TV Cultura, que veicula uma nova versão, que atualiza a história e os personagens, sendo classificada com características distintas da primeira adaptação deste clássico norte-americano, veiculada pela Rede Globo.

Relacionado ao terceiro e último programa objeto da pesquisa deste trabalho, “TV Colosso”, basicamente é citado quando refere-se à emissora em que foi produzido, e também pelo fato de este, como tantos outros programas da Rede Globo, ser um produto vendido a outros países.

Os programas analisados neste trabalho não são os primeiros a serem veiculados no Brasil, fazendo parte de um período de expansão quantitativa, referente ao número de lares com acesso à mídia televisiva; e também qualitativa, sendo estes produtos veiculados em um momento estimulado pelo consumo, pela expansão da televisão colorida brasileira; e perpassam três décadas de nossa história, três gerações de crianças telespectadoras, e também situam-se entre muitas mudanças na forma de transmitir e produzir televisão.

Para contextualizarmos os programas, bem como aprofundarmos a análise já existente e pontual, verificados na pesquisa bibliográfica de teses e dissertações disponíveis na internet, nos bancos de dados online, pretendemos adiante realizar uma sistematização destas produções acadêmicas relacionadas de alguma forma com o tema proposto e com a análise televisiva que norteará nossa pesquisa. Logo após, encaminharemos a discussão teórica e histórica da presença televisiva, da cultura da mídia e principalmente das relações sociais que se efetivam na esfera da comunicação pós-década de 1970 até meados de 1990, período histórico que abrange os programas pesquisados.

também muitas publicações que analisam alguma obra, discutem as potencialidades das histórias e seus usos didáticos e pedagógicos na formação de professores e também na prática docente em sala de aula, outras mais que habitam no universo das bibliotecas e do estímulo à leitura, e formação de leitores pela obra de Lobato. Sem contar na grande quantidade de produção sobre a biografia do autor, suas aspirações políticas, as relações de sua trajetória com fatos de sua época, a visão da criança na sua obra, a discussão da representação dos personagens no contexto socioeconômico brasileiro. Enfim, nos deteremos nas que relacionam a televisão e a obra de Monteiro Lobato, na adaptação televisiva da obra e também nas mudanças da releitura televisiva desse clássico da literatura infantil brasileira. No blog *Tempo Cultural Delfos*, encontramos um artigo com diversos trabalhos relacionados a Monteiro Lobato e sua obra, com bibliografia para os interessados na pesquisa literária e biográfica do escritor (FENSKE, 2012).

A Televisão na perspectiva acadêmica

Para perfazer um panorama acadêmico de produção referente à televisão e infância, pesquisamos dissertações, teses, monografias e artigos, disponibilizados no meio digital, que vinculam-se às programações objetos desta pesquisa de Mestrado, bem como os trabalhos que traçam uma abordagem sobre a televisão e as mídias voltadas para crianças e a infância.

Relacionadas ao programa Sítio do Pica Pau Amarelo, em sua primeira versão da Rede Globo de Televisão entre os anos de 1977 e 1986, trabalhos e pesquisas que o vinculam à educação e ao caráter educativo, em sua grande maioria, são voltados à questão literária. Outros trabalhos também versam sobre releituras mais atuais da obra do escritor Monteiro Lobato, e ainda outras versões do programa infantil televisivo muitas vezes de forma genérica. Há uma grande gama de trabalhos e projetos desenvolvidos nas escolas com a temática do Sítio, a prevalência neste caso está em trabalhos com a literatura e seus contextos social e histórico; porém outros aspectos do universo da obra do Sítio, como o televisivo e o musical também são objeto de análises no contexto escolar.

Abordaremos alguns dos mais significativos e que para este trabalho representam fonte de pesquisa para fundamentação, como teses de doutorado, por exemplo: “*A boneca Emília, por uma pedagogia performática*” (2005), de Nivaldete Ferreira da Costa, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, que em sua introdução já anuncia tal relação com a pedagogia e a literatura em si. Outro trabalho que para nós é importante mencionar é a dissertação “*Monteiro Lobato no Discurso Impresso e no Discurso Televisivo: Relações Dialógicas*” (2005) de autoria da pesquisadora Abegail Maria da Graça Miranda da Universidade do Sul de Santa Catarina, que relaciona em seu trabalho a questão literária com a televisiva, procurando estabelecer uma relação do discurso literário da obra de Monteiro Lobato com o discurso midiático, estabelecido pela adaptação para televisão.

Seguindo a mesma linha deste trabalho descrito, encontramos outra dissertação: “*Representações Sociais por Professores de Português e Literatura das Adaptações das Obras Literárias feitas pela Televisão*” (2011), de Ana Magdala Ribeiro da Cunha, da Universidade Estácio de Sá, a qual explana sobre as relações entre as adaptações televisivas e as obras literárias, citando o programa Sítio do Pica-Pau amarelo, sendo que as professoras com as quais a pesquisa foi realizada

também discutem a mudança nos personagens, falas e de direcionamento dado à história na adaptação televisiva em relação à obra literária.

Dentre outras abordagens é constante a preocupação com a linguagem televisiva e suas potencialidades, usos e desusos, tendo em vista a difusão e ampla familiaridade cultural da mídia no cotidiano brasileiro.

Asseverando sobre a particularidade da música, "*Na Barriga da Baleia: A Rede Globo de Televisão e a Música Popular Brasileira na Primeira Metade da década de 1970*" (2008), tese de doutorado do historiador Eduardo Henrique M. L. de Scoville, da Universidade Federal do Paraná, apresenta, dentre outras músicas que marcaram o meio televisivo dos anos de 1970, também as experiências advindas da programação para crianças e o público infantil de forma geral, citando as produções do Sítio do Pica-Pau Amarelo e também outro programa trabalhado como objeto de nossa reflexão, Vila Sésamo. As relações de poder e legitimidade da música em programas e programações diversas, relacionadas também com os compositores e intérpretes da época também são contempladas nesta tese.

O Sítio do Pica-Pau Amarelo é lembrado ainda por suas interações com o mundo da imaginação e o mundo real, o uso do lúdico e da fantasia, animais e brinquedos falantes, viagens à locais mágicos como o universo relatado na tese de doutorado de Cláudio Márcio Magalhães, da Universidade Federal de Minas Gerais, intitulada "*DO POCINHO AO CABEÇAS: A Televisão Pelo Olhar Das Crianças De Ouro Preto*" (2005), tese que além de citar programas como Sítio do Pica-Pau Amarelo, entre outros programas,- não necessariamente pensados para crianças, mas os quais as crianças assistem e gostam - também percorre algo muito caro ao nosso trabalho, que são conceitos e definições sobre a infância e a TV, sobre a mídia televisiva, sobre a escola e a criança, esmiuçando também a questão da linguagem televisiva.

Para a televisão, o tempo passou rápido e o passado ficou soterrado pela versão moderna da programação, pelo televisor e até pela vida moderna. Numa perspectiva histórica, constata-se uma grande gama de pesquisas localizadas e focalizadas nos últimos anos do século XX e neste início de século que vivemos. Poucos são os trabalhos interessados em repensar, sistematizar a história dos programas, e muito desse desinteresse parte também da escassa fonte bibliográfica e documental, principalmente do momento anterior ao videotape e às tecnologias digitais.

Para nós, no entanto, é por meio da análise e investigação do processo da relação da televisão com os sujeitos, que compreenderemos também as particularidades presentes em cada programa que aqui investigamos. Assim, ao longo de três décadas, como a concepção e a função da criança na sociedade foram assumindo papéis e consolidando-a como um consumidor em potencial, esta também se transformou no sujeito de inúmeras pesquisas acadêmicas. Neste sentido, a partir da pesquisa histórica é possível compreender os laços que unem a população brasileira à *telinha*.

Outro aspecto relacionado à programação infantil e à infância está contemplado na Tese de Doutorado de Iris Maria Ribeiro Porto, da Universidade Federal do Pará, “*É COISA SÉRIA? Um estudo do brinquedo na cultura da modernidade*” (2008), pesquisa esta que cita programas infantis como Sítio do Pica-Pau Amarelo e Vila Sésamo, entre outros, na perspectiva de bonecos articulados que fazem parte do enredo e também de produtos comerciais que levam a marca desta programação. A autora enfatiza que o instrumento de fascínio fortalece o vínculo com o programa, via brincadeira, como um ato social da infância.

Ao pensar um ato social da infância, a brincadeira, nos deparamos com pesquisas que perpassam também a questão política e a tentativa de criação de uma legislação ou regulamentação para programas televisivos destinados a crianças e adolescentes, um impasse que reverbera há tempos, desde a consolidação da televisão no Brasil. A tese de Doutorado de Marcus Tadeu de Souza Tavares, intitulada, “*Impasses na construção da política pública de produção audiovisual para crianças e adolescentes nos anos 2000*” (2013), relata não somente as dificuldades que esta política enfrenta ao iniciar o século XXI, mas também contextualiza historicamente como a programação infantil foi delineando os caminhos até os anos 2000, focando no objetivo de abordar os dois públicos expressos no título. Ao utilizar questionários destinados ao Governo Federal, entre os anos de 2000 e 2010¹², o autor buscou fontes para definir a razão por ainda não haver uma política consolidada, embora os mais de 60 anos de televisão brasileira.

¹² O panorama traçado nesta tese parte de diversos aspectos além do político, entre eles o comercial, o social, o econômico, basicamente abordando elementos nas programações e também discursos governamentais e de empresas detentoras da maioria da audiência.

Outra dissertação que nos auxiliou a traçar uma história brasileira da televisão é da pesquisadora Lara Maria¹³, “50 Anos de Televisão: um inventário da Programação Infantil” (2000), trabalho que traça um panorama dos principais programas infantis produzidos no Brasil. Nesta pesquisa, a autora utilizou diversas fontes, desde entrevistas com produtores e responsáveis pelos programas, bem como acervo histórico, em vídeos, reportagens de jornais, revistas, entre outros. Este trabalho, em 50 anos de televisão brasileira, busca articular as diversas etapas que esta tecnologia passou, desde sua herança radiofônica no Brasil, até os tempos modernos de televisão a cabo, via satélite e digital.

A pesquisa sobre televisão e principalmente sobre programação voltada para infância é pontual, basicamente duas grandes áreas preocupam-se com este tema: a área da educação e da comunicação social. A necessidade atual em compreender os enlaces históricos da relação entre, televisão, programação infantil e infância, abarca também a concepção social do que a criança pode e deve assistir, do que pode ser produzido para ela e do que ela efetivamente gosta.

En todos los países del mundo, se han probado diferentes formas, de sacar a los niños y jóvenes de una influencia indiscriminada del medio televisivo. Los métodos, se han llamado de diferentes formas, pero en general apuntan a lo mismo: lograr una alfabetización audiovisual, una recepción crítica (MERLO FLORES, 2006, p.123).

De fato, as pesquisas em geral, convergem no sentido descrito por Tatiana Merlo Flores (2006), na medida em que aumentam as pesquisas sobre o meio televisivo, amplia-se também a ideia de que é de suma importância ensinar à ver televisão, de maneira crítica, ativa, e fornecendo elementos para auxiliar na interpretação das mensagens midiáticas. As pesquisas que estão direcionadas à este objetivo, também apontam uma forte tendência em aproximar a mídia televisiva da escola, porém, neste momento, focaremos na esfera da educação informal, diária e ininterrupta na vida dos sujeitos.

A fim de sistematizar a produção sobre a linguagem midiática e como esta linguagem é pensada no processo televisivo, de construção e transmissão do programa, dentre tantos aspectos, nos atentaremos aos mecanismos para que esta programação se efetive na recepção do público. Tomaremos aqui a linguagem como

¹³ Pesquisadora da área da comunicação social, em sua dissertação de Mestrado, da Universidade Metodista de São Paulo, elenca nos 50 anos de televisão, um inventário da programação infantil.

premissa da comunicação, que o homem vem sistematizando e elaborando, para utilizá-la também como ferramenta de transmissão não somente de educação formal escolar, mas de ideologia e informação.

Para relacionar com os objetivos televisivos, tendo em vista o caráter particular da televisão dentro de uma concessão pública, buscaremos na legislação vigente sobre as telecomunicações e também nas legislações de proteção a criança, quais aspectos foram considerados, ao longo da história das programações pesquisadas, pelas emissoras de televisão aberta. Os conceitos relacionados à sociedade do consumo, à cultura híbrida global, à mundialização dos saberes e informações auxiliaram nos objetivos deste trabalho. Zygmunt Bauman (2008), Renato Ortiz (2006), Stuart Hall (1997), Guilherme Orozco (1997), Néstor Garcia Canclini (2003), Jesús Martin-Barbero (2003), são alguns dos autores que embasam teoricamente esta pesquisa.

Posteriormente a esta busca histórica por teóricos e pela legislação, se analisou a legislação compreendida pelas associações, mais precisamente pela ABERT – Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão, e publicações do site desta entidade, como as cartilhas e artigos relacionados. Basicamente estas fontes primárias e secundárias elencadas, nos embasaram para a análise dos programas, bem como para a caracterização do cenário midiático televisivo brasileiro. Partimos, posteriormente, para a descrição de episódios dos programas analisados, bem como a caracterização de personagens principais, fotografia, produtos oriundos da programação, cenários, enfim os elementos ao redor dos quais a trama desenrola, bem como das músicas que ajudaram a adjetivar estes momentos da programação.

A Televisão como instrumento de poder e entretenimento

Para começar a discutir e perfazer o caminho que nos levará até às programações, faz-se necessária a retomada histórica da relação entre o povo brasileiro e a televisão, sua implantação e consolidação na sociedade brasileira, bem como a abertura e reconhecimento de um público infantil televisivo, e a necessidade de desenvolver mecanismos e uma linguagem apropriada para as crianças, serão salientados.

Há quem pense que a televisão como conhecemos hoje, não mudou muito desde sua primeira transmissão. Não falamos de aspectos visuais tecnológicos. Isto é fato que a TV de hoje agrega muito mais tecnologia e modernidade do que outrora. Não é este aspecto que fomenta diversas pesquisas. Falamos de sua essência, seu modo de organizar os programas, suas histórias, seria no senso comum uma identidade televisiva. Porém, ao contemplarmos a história da televisão brasileira, podemos perceber suas mudanças, inclusive culturais e do aspecto da programação propriamente dito. Estas mudanças intrigam os pesquisadores, principalmente quanto ao traçado de uma linha do tempo televisiva no Brasil, pois, alguns divergem ao apontar as décadas e momentos dos acontecimentos de mudanças significativas, inclusive a conceituação para marcar estes momentos é diferente para cada autor.

Diante desta história, adentraremos nos aspectos midiáticos necessários para compreensão e posterior análise das programações, dentre estes traços, está a linguagem televisiva e suas acepções, ideologia e teorizações. Para entendimento deste processo de reconhecimento deste público e acesso a ele, é condição *sine qua non* explicar sobre a relação de consumo da programação e dos produtos gerados pela mesma, através da propaganda interna dos programas e principalmente de objetos que incorporam esta programação como uma marca, utilizando o nome, os personagens, as histórias, para configurar uma cultura do consumo da programação infantil e de produtos voltados para criança.

A discussão dos conceitos se realiza no segundo capítulo, dentre eles o conceito de infância, de programação infantil, de consumo infantil, permeando ainda a discussão acerca da ideologia expressa nos meios de comunicação. Valemo-nos de estudos latino-americanos como os de Sérgio Capparelli (1999), e também de Jesús Martín-Barbero (2003, 2001), com seu conceito de cultura midiática, e também autores portugueses da Universidade do Minho, Portugal, como Sara Pereira (2007, 2009); Manuel Pinto (2000), que analisam o cenário europeu no contexto televisivo, mas também trazem temas transversais que nos auxiliaram neste processo de pesquisa e análise de nosso caso nacional. A infância e a criança são conceitos fundamentais para este trabalho, pois, também auxiliam para a compreensão da totalidade social na qual a televisão emerge como entretenimento. Pesquisadores como Sonia Krammer (1987), Suely Amaral Mello (2007), embasaram as discussões e apontamentos teóricos dos conceitos de infância, de criança e de universo/estado infantil.

Sobre os programas pesquisados, utilizamos questionários enviados à Rede Globo, a respeito da programação, do planejamento e execução dos programas¹⁴. Também nos baseamos em vídeos, músicas, reportagens, blogs, entrevistas e demais mídias que possuem algum registro ou fonte documental para analisar o discurso e verificar as mudanças de conceitos de uma programação para outra. Esta discussão compreende o terceiro capítulo deste trabalho. O DVD lançado pela Rede Globo, em 2008, dos episódios da história Memórias de Emília também será utilizado como objeto de análise da programação Sítio do Pica Pau Amarelo, uma vez que a produção não sofreu alterações na gravação em nova mídia.

No primeiro capítulo, abordaremos a história da televisão brasileira, e como o cenário no qual eram programados e veiculados os programas, era pensado, estruturado e como foi se construindo ao longo dos anos. Relacionaremos também a linguagem televisiva (áudio, palavra, imagem e suas convergências) e seus aspectos educativos, bem como a forte presença televisiva, seu alcance progressivo, e demais singularidades deste meio comunicativo que é o objeto da pesquisa.

No segundo capítulo, trataremos de aspectos legais da conjuntura televisiva e suas ligações com o consumo, aqui atentamos para o consumo de produtos que legitimam a programação, e também nos ocupamos da concepção de infância e de sociedade propagada e disseminada por esta programação, além de vincular a televisão e a constituição de um imaginário de infância e de construção do sujeito.

No terceiro capítulo, utilizamos estes conceitos acima especificados, na análise de três momentos distintos da programação televisiva infantil. Para tanto, pautados em uma emissora, a Rede Globo, de transmissão aberta, em três períodos históricos diferentes, Vila Sésamo, Sítio do Pica Pau Amarelo (1ª versão) e TV Colosso, percorrendo desde 1972 até a primeira metade da década de 1990. O foco da pesquisa se encontra nos programas Sítio do Pica Pau Amarelo e Vila Sésamo, pois TV Colosso parece como contraponto, uma vez que apresenta-se como uma produção mais humorística sem o objetivo e o compromisso de permear o saber

¹⁴ Recebemos duas devolutivas a respeito dos questionários enviados via Globo Universidade, pelo contato com Paula Rye Nakahara e Alvaro Marques, da divisão de Comunicação da Rede Globo. Os questionários respondidos correspondem à atriz Rosana Garcia, que foi a personagem Narizinho no Sítio do Pica-Pau Amarelo; e também o ator Romeu Evaristo, que foi o personagem Saci, no mesmo programa infantil. Também utilizamos uma entrevista via telefone com Dori Caymmi, cantor e compositor, que foi um dos idealistas e também compositor das músicas para o programa Sítio do Pica-Pau Amarelo. Esta entrevista foi possível por meio do contato com assessores do cantor pelo *site* oficial do mesmo (<http://www.doricaymmi.com/>).

escolar ou conteúdos formativos relacionados ao desenvolvimento da criança e à educação, estabelecendo um vínculo diverso comparado aos outros programas por nós analisados. Salientamos também que este capítulo apresenta-se com um número elevado de páginas justificado pelo número de imagens e tabelas utilizadas na análise, conteúdo este de grande valia para este trabalho.

O caminho da análise histórica da televisão necessita de muito esclarecimento e clareza teórica para não ficar apenas na superficialidade deste tema tão complexo e repleto de lacunas no meio acadêmico. A televisão educa? Ao fazermos esta pergunta básica para esta pesquisa, encontramos diversos outros questionamentos: estamos preparados para uma análise crítica da programação que nos é oferecida? As crianças, público-alvo das programações analisadas neste trabalho, são induzidas a comportamentos pela televisão? É possível uma educação para compreensão desta linguagem tão fascinante? Os programas analisados, em sua época, exerciam qual tipo de influência?

É fato. A televisão exerce este fascínio. As mediações constroem esta programação, no entanto, é a formação/informação do telespectador o princípio e o fim motivador? Perante tantos questionamentos mergulharemos neste mundo midiático, denso e complexo, num desafio que nos últimos anos vem sendo objeto de pesquisa pelo seu potencial educativo e formativo.

CAPÍTULO 1

A HISTÓRIA DA TELEVISÃO: A ASCENSÃO DO CONSUMO TELEVISIVO E A PROGRAMAÇÃO INFANTIL BRASILEIRA

Neste primeiro capítulo, o objetivo geral é traçar de forma breve e pontual, a história da televisão brasileira, com ênfase nos anos tomados como objeto de estudo nesta dissertação. Diante disso, também nos ateremos de forma especial à programação infantil, suas facetas no país, bem como sua trajetória até meados da década de 1990.

Adiante, em uma segunda parte deste primeiro capítulo, iniciaremos a discussão sobre a programação televisiva, as convergências e divergências do ato de programar, a linguagem própria deste meio de comunicação, bem como suas articulações históricas a respeito do ato de fazer televisão. Para tanto, antes é necessário valer-se da história e dos fatos históricos, dos principais personagens e responsáveis pela trajetória da televisão no Brasil.

1.1 Breves considerações do início desta história no Brasil

No Brasil, a televisão teve sua primeira “aparição” pública, como uma demonstração de poder político. Áureo Busetto (2007), em seu artigo “Em busca da caixa mágica: o Estado Novo e a televisão” esclarece os enlaces político-sociais que estavam imbricados na demonstração televisiva em terras brasileiras.

Era dia 4 de junho de 1939, na cidade do Rio de Janeiro e sob o Governo Vargas, que a televisão impressionou as pessoas que passavam pela Feira de Amostras do Rio de Janeiro. A Exposição de Televisão, como era chamada, reverberava principalmente a maravilha tecnológica que ela representava. A televisão, que para nós brasileiros era a última novidade, na Alemanha, Inglaterra, França, Estados Unidos e União Soviética já era operada com regularidade e começava a disseminação de aparelhos pelos lares (BUSETTO, 2007, p.178).

Já neste período, era possível identificar a forte influência política impressa nesta invenção. A televisão chegou até o Brasil por intermédio da Alemanha, via Terceiro Reich alemão, em parceria com o Departamento Nacional de Propaganda e Difusão Cultural do Governo Vargas, - que futuramente daria lugar ao DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda -, e a indústria de aparelhos Telefunken (BUNETTO, 2007, p.178).

Já neste momento da história, a televisão configurava-se como um importante mecanismo político e ideológico. Não somente a Alemanha entendeu rapidamente seu valor, mas também as outras nações que disputavam ano após ano, as melhorias no sistema de transmissão, programas mais elaborados e também de recepção do funcionamento da televisão, buscando de maneira concreta, por maior alcance quantitativo e qualitativo. Pode-se dizer que se tratava de uma questão de poder frente a outras nações.

Apesar desta corrida pelo aperfeiçoamento tecnológico, o Brasil, no ano de 1939, recebeu apenas uma aparição rápida por poucos minutos e de duração inferior a 15 dias. O país vivia o contexto da ditadura do Estado Novo (1937-1945) e se aproximava da Alemanha no período pré-segunda guerra mundial.

O início da consolidação do mercado de consumidores, ainda que timidamente, seria na década de 1950 e, neste momento, a programação ainda assemelhava-se muito com a programação do rádio. As dificuldades eram grandes, pois, sem a tecnologia do *videotape*¹⁵ os programas eram ao vivo, e tinham de ser refeitos todos os dias. Apesar dos registros na Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão dar conta de que “nos primórdios da TV brasileira, em 1950, existiam apenas 100 aparelhos receptores no País” (ABERT, 2013, p.25), o número é contraditório ao narrado na biografia de Chateaubriand¹⁶. O cenário iria modificar-

¹⁵ Nome dado ao mecanismo de gravação para posterior transmissão de programas.

¹⁶ De acordo com Moraes (1994), o Engenheiro norte-americano Walter Obermuller, diretor da rec-TV, veio ao Brasil com o objetivo de verificar como estavam os preparativos para a estreia da TV Tupi, no ano de 1950. Ao constatar que não haveria público para a estreia, uma vez que não estavam sendo vendidos aparelhos receptores para a população, Obermuller advertiu Chateaubriand que, “Telefonou ao dono de uma grande empresa de importação e exportação e pediu-lhe que trouxesse por avião, dos Estados Unidos, duzentos aparelhos de TV, de modo que chegassem a São Paulo três dias depois. O homem explicou que não era tão simples: por causa da morosa burocracia do Ministério da Fazenda, um processo de importação (mesmo que fosse agilizado por ordem do Presidente da República, como Chateaubriand sugeria) iria consumir pelo menos dois meses até que os televisores fossem postos no aeroporto de Congonhas. Chateaubriand não se assustou: - Então traga de contrabando. Eu me responsabilizo. O primeiro receptor que desembarcar eu mando entregar no Palácio do Catete, como presente meu para o Presidente Dutra. O plano deu certo [...]” (MORAIS, 1994, p.352).

se rapidamente, o salto quantitativo realizar-se-ia “quatro anos depois do seu lançamento, em 1954, este número passou para 120 mil unidades. Na década de 70, foram mais de 6 milhões de unidades” (ABERT, 2013, p.25).

O responsável por inaugurar a primeira emissora de televisão foi Assis Chateaubriand¹⁷. Segundo Lara Maria, (2000), o início oficial da televisão no Brasil surgiu integrado ao grande império de Chateaubriand. Porém, os desafios do empresário eram imensos: um país sem recursos necessários, de territorialidade extensa, considerado como um mercado fraco e pouco promissor na época, havia quem acreditasse que nem audiência seria possível consolidar. Contudo, segundo a autora, “Mesmo com todos estes prognósticos contrários, a televisão brasileira desenvolveu-se rapidamente” (p.22). Apoiado em sua experiência com um império da comunicação, Assis Chateaubriand apostou neste meio.

Em 18 de setembro de 1950, como parte do seu império de mídia comercial dos Diários Associados, Chateaubriand trouxe-a contrariando o conselho dos *experts* americanos, que não vislumbravam uma boa base publicitária, suficiente para o advento da TV no país. A TV, como outros meios, surgiu como uma aventura comercial do capital privado brasileiro (MARIA, 2000, p.21).

A TV Tupi, em 1950, e nos anos subsequentes, associando-se à emissoras em outras capitais, liderou incólume, enfrentando outras iniciativas que também encontraram no povo brasileiro receptividade à nova tecnologia (HAMBURGER, 1998).

O impulso que teve a televisão no Brasil não pode ser dissociado do projeto de modernização do governo de Juscelino Kubitschek. O estímulo à industrialização atingiu principalmente a produção de bens de consumo duráveis, como automóveis e televisores, símbolos do desenvolvimento que JK imprimiu ao País. Sua implantação coincidiu com o momento de afirmação da sociedade urbana sobre a tradição rural brasileira e com a formação de uma sociedade de massa (MARIA, 2000, p.23).

A concorrência chegou logo, primeiramente em 1952 com a emissora TV Paulista, seguido depois em 1953 com a TV Record, 1954 com a TV Rio, em 1956 a

¹⁷ Informações contidas em sua Biografia, *Chatô o rei do Brasil* (1994) escrita por Fernando Morais, que conta em detalhes como foram criadas as primeiras emissoras de televisão, bem como, quais foram os motivos e aspirações que levaram este Jornalista a fascinar-se pela televisão.

Itacolomi, 1958 a TV Cultura. Parecia ser um mercado promissor e próspero, mas é apenas com o impulso propulsor político e a forte presença na vida das pessoas, que a televisão consolida-se tempos mais tarde, já em meio a ditadura militar, na década de 1970¹⁸ (HAMBURGER, 1998).

Os obstáculos não paravam por aí. Em meados dos anos 1960, os aparelhos eram caros, os pontos de transmissão eram escassos (restritos ao sudeste e às capitais), o que diminuía ainda mais o número de pessoas que podia ter uma televisão.

A televisão tem cobertura muito restrita (grandes capitais), os jornais também (elite), mas o rádio atinge a maioria dos lares: aparece o radinho de pilha que teve uma difusão enorme, signo do caráter eminentemente oral da cultura brasileira (BELLONI, 2012, p.35)

Esta cultura brasileira marcadamente oral, a qual a pesquisadora refere-se, é um dos motivos que levou anos mais tarde a televisão a consolidar-se em nosso país. Este fato explica o lugar da casa privilegiado, que até hoje é dela. A cultura oral brasileira assegurou existência longa ainda ao rádio perante a ascensão da televisão. Com relação aos aspectos da linguagem televisiva, abordaremos ao longo deste trabalho de forma mais específica para subsidiar também a análise dos programas propostos e considerando ainda este viés da oralidade Martín-Barbero em entrevista ao programa Roda Viva¹⁹ em 2003, salienta que,

Na América Latina, as maiorias nunca passaram pela cultura do livro. Passaram pela tarefa escolar de ler para fazer uma prova, mas não pela cultura do livro. Há uma particularidade latino-americana muito forte, que agora se prolonga ao mundo extraordinário que começa a ser explorado, que é a internet. A oralidade entrando por meio dos sites, por meio do correio eletrônico, pela maneira como

¹⁸ Por sua vez, caberia em outro estudo analisar o impacto da censura estatal, presente durante a ditadura militar no Brasil, no processo de produção de Vila Sésamo e Sítio do Pica Pau Amarelo, seja em sua exibição televisiva como na censura musical, uma vez que foram gravados discos destes programas.

¹⁹ Este programa foi veiculado pela TV Cultura desde 1986, até os dias de hoje, semanalmente com entrevistas diversas, que transitam nas diferentes esferas da sociedade. As entrevistas utilizadas neste trabalho foram retiradas do site “Memória Roda Viva”, que é uma iniciativa da Fundação Padre Anchieta, da Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) e da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), por meio de seu Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor) e do Núcleo de Estudos de Políticas Públicas (Nepp). em parceria com a TV Cultura a fim de disponibilizar as diversas entrevistas que o programa realizou ao longo dos seus anos de exibição. O conteúdo deste programa pode ser acessado também pelo site do CMAIS, que é o centro de mídias da TV Cultura. Disponível em: <http://tvcultura.cmais.com.br/rodaviva/programas> e no Projeto Memória Roda Viva: <http://www.rodaviva.fapesp.br/>

adolescentes fazem páginas na web para se comunicar com gente do mundo inteiro (RODA VIVA, 2003).

Para Sérgio Capparelli (1999), em sua introdução ao livro “Enfim, Sós: A nova televisão no cone sul”, a televisão “segmentada, especializada, oferecendo centenas de janelas para o mundo, consiste numa reorganização do sistema televisivo anterior.” (p.05). Segundo o autor, isto refere-se em termos econômicos, uma forma de adaptação da televisão ao modo de produção vigente pós-década de 1970, mas também considerando os aspectos culturais e tecnológicos que adentram no cotidiano dos sujeitos. Esta “convergência acelerada da comunicação, das telecomunicações e da internet” (CAPPARELLI, 1999, p.05), justifica-se nos interesses e nas preferências cotidianas dos sujeitos expressos, com uma intensidade cada vez mais fidedigna ao real e ao aspirado pelas pessoas que assistiam as programações.

O Brasil concluiu seu processo de convergência²⁰ apenas em meados da década de 1990. Até então, não havia enfrentado tantos conflitos entre as gerações televisivas. Reproduzimos de modo geral o modelo colonizador de expansão midiática, também em termos da programação, mas que apenas se mostraria mais intenso em meados de 1990 com a entrada da televisão a cabo no mercado brasileiro (CAPPARELLI, 1999). Para Suzy dos Santos (1999), o conceito de convergência traz consigo três processos:

- 1- mudança tecnológica (transição nas indústrias culturais – processos de reconcentração e re-oligopolização);
- 2 - reestruturação de espaços – Globalização/ Mundialização/ Transnacionalização;
- 3 -

²⁰Este processo diz respeito a complexos empreendimentos internacionais, mas também sobre mudanças internas na forma de consumir a programação da televisão. Para Capparelli (1999), no Brasil este movimento iniciou-se por volta da década de 1990, com o processo de privatização das telecomunicações, “consolidada sua lei de televisão a cabo e iniciando as discussões para dotar os meios massivos de uma nova legislação” (CAPPARELLI, 1999, p.05). Neste sentido, o autor ainda assevera sobre um momento de conflito entre “gerações” televisivas, de um lado a chamada *narrowcasting* “fragmentada, pós-moderna, ocupando um lugar privilegiado para aplicação de capital” e de outro a *broadcasting* “tradicional, de massa, que dá sinais de esgotamento em alguns países, perdendo telespectadores e assistindo à erosão de investimentos publicitários” (CAPPARELLI, 1999, p.05-06). “A convergência, enquanto fenômeno tecnológico, político-econômico e sócio-cultural, começou a surgir com vigor no imaginário de estudiosos, políticos e empresários a partir do emprego feliz, e insistente, da metáfora das super rodovias da informação, pelo vice presidente dos Estados Unidos, Al Gore, no início da década de 90. [...] A alavanca da convergência era, sem dúvida, a tecnologia, a digitalização enquanto possibilidade de ampliar enormemente a capacidade das redes físicas em um primeiro momento e, depois, até mesmo do espectro eletromagnético, de transmitir toda sorte de informação – voz, texto, dados, áudio e vídeo -, em grandes quantidades e em alta velocidade” (CAPPARELLI; RAMOS; SANTOS, 1999, p.32-33).

mudança de modelos político-institucionais (desregulamentação; re-regulamentação) (SANTOS, 1999, p.126).

Tratou-se, portanto, de uma convergência econômica, que implicou em mudanças principalmente na forma de produzir a programação televisiva. Nelson Hoineff, em seu livro, *A nova televisão: desmassificação e o impasse das grandes redes* (1996), logo na apresentação nos deixa claro que na pesquisa histórica, relacionada à televisão e às mídias, devemos indicar se estamos falando “da televisão-que-foi ou da televisão-que-logo-será” (p.09). Para ele, a televisão no virar do século entraria numa terceira acepção. Adiante verificaremos se foi este mesmo o caminho tomado por esta mídia que tem a característica primordial para o capitalismo: se reinventar ao gosto do *freguês*.

De acordo com Martín-Barbero, a televisão deve ser compreendida em seu fenômeno macro, e principalmente as mudanças na virada do século XX para o século XXI, permitem a percepção maior das contradições entre manipulação e poder, cultura e sociedade. Para ele,

A televisão é essa contradição. De um lado, é regulada por fórmulas cada vez mais rígidas, que destroem a capacidade de arriscar e experimentar, mas por outro lado, continua sendo o ponto de conexão dessa oralidade secundária com a nova visualidade tecnológica, que cada vez mais é a visibilidade política e cultural. Então, para mim, é preciso denunciar como a lógica mercantil vem destruindo a criatividade dos que fazem roteiros, dos que trabalham com dramatização, com iluminação, com fotografia. Toda a criatividade está sendo limitada por lógicas puramente mercantis. E há a cumplicidade do sistema político, para continuar presente por meio da desregulamentação que lhes permite fazer pactos por debaixo da mesa e continuar compondo um poder acima das demandas da maioria, mas é preciso entender que as pessoas não são idiotas. Na América Latina, há uma espécie de revanche histórica, que começou com o cinema. Depois veio a televisão. É o lugar onde eles se veem (RODA VIVA, 2003).

Para Hoineff (1996), a pulverização regional de culturas distintas encontrava um lugar comum, na hegemonia cultural midiática, o que “fez com que no Brasil a televisão se transformasse, mais do que em representação, na própria expressão da realidade” (HOINEFF, 1996, p.29). Ainda segundo o autor, a televisão aberta brasileira insistiu deliberadamente em estender sua “competência massificante”, indo na contramão da tendência nacional para meados dos anos de 1980. Reitera que a centralização de poucas empresas de televisão aberta no Brasil acabou por criar um

quadro concentrado, que não convergia para a desmassificação do meio. Essa direção permitiria, segundo o autor, uma maior diversidade e um maior fluxo de informações na televisão. Logo, o autor salienta um tema caro á análise da televisão brasileira, que é o controle privado e centralizado dos meios de comunicação, monopólio este que prejudica enormemente a construção da cidadania no Brasil.

Voltando no tempo para explicar melhor esta relação a respeito do que acontecia no Brasil, em termos de televisão e programação, e do que acontecia nos países mais desenvolvidos, voltamos às décadas de 1950 até 1960. A televisão que foi, a televisão *broadcasting*²¹.

Em meados do ano de 1929 foi criado o sistema *broadcasting*, que significou a junção dos caminhos até então separados, entre a gravação e a transmissão. Para Roy Armes (1999), “a aplicação social da transmissão em larga escala refletia a nova importância do mercado de consumo doméstico” (p.50). Em uma conjuntura mundial, a transmissão em larga escala significava um maior número de produtos da indústria da televisão, noticiários, entretenimento, informação e ficção/dramatização, “juntos em um único meio que, graças ao mercado de massa e ao progresso tecnológico, era cada vez mais barato e acessível” (ARMES, 1999, p.50-51).

Comprar uma televisão! Este é o desejo das famílias, ter esta maravilha em casa e como materialização do poder aquisitivo, mostrá-la aos vizinhos, estrelando a programação, e abrindo a porta de sua casa e de sua intimidade familiar, para a sociedade do consumo. Afinal, com a televisão, vinham muitas outras necessidades, que ela apresentava e segue apresentando como indispensáveis. Mas, no Brasil, um país com dimensões continentais este processo foi lento, gradual e primeiro teria de vencer o obstáculo da distância territorial, e isto significava muito investimento financeiro.

Assim como a sua criação, a estrutura da televisão brasileira é autoritária e sempre impôs uma ideologia dos grupos que controlam o poder político e econômico. Não há espaço na TV para muito experimentalismo. A informação por ela veiculada é constantemente, parcial (FIUZA, 2008, p.248).

²¹ De acordo com Armes (1999), o sistema *broadcasting*, foi a designação dada ao sistema de transmissões em larga escala para um público ouvinte ou espectador. Ainda segundo o autor, o impulso para a televisão veio dos fabricantes dos receptores, e, por sua vez, era necessário desenvolver também um sistema eficaz de venda dessa tecnologia, de forma abstrata, anterior à produção.

Não estamos tratando da televisão a cabo, paga, nem da maravilha que era receber do espaço sideral sua programação, do primeiro contato com o satélite do *Telstar* em 1962 (HOINEFF, 1996, p.10). O que dispúnhamos no Brasil era bem mais arcaico, e anterior à chegada do videotape, que permitiria a gravação do programa. Iniciou como algo muito caro e oneroso. Com o início da ditadura civil-militar o cenário televisivo começou modificar-se.

A partir desta ideologia, a televisão passa a ser considerada o elemento principal para legitimar o governo militar, pró-norte-americano, que por meio da censura aos telejornais e programas em geral, transmite para todo o país uma mensagem nacionalista, contendo a um só tempo ingredientes de xenofobia, paternalismo e anticomunismo (MARIA, 2000, p.28).

E este mercado somente ganharia maiores investimentos e também maior alcance depois da chegada de novas tecnologias que permitiam gravação e reprodução dos programas, e significativamente após o início do Regime Militar de 1964, cujo marco maior ainda é representado pela criação da Rede Globo de Televisão. Antes existiam outras emissoras, algumas relativamente consolidadas, como a TV Tupi, porém foi com a Rede Globo que a história da televisão brasileira inaugurou um novo capítulo. A criação de um monopólio televisivo, inviabilizou, de certa forma, outras iniciativas de “produtoras independentes” isto tanto na questão televisiva, quanto nas demais esferas produtivas como cinema, documentários e programas independentes (FIUZA, 2008).

A primeira metade da década de 1970 é o período em que as grandes redes de televisão se consolidam em todo Brasil. O projeto de desenvolvimento econômico-político, com viés nacionalista, do regime militar, iniciado em 1964, foi um dos principais responsáveis por este rápido desenvolvimento. [...] A Rede Globo é apontada como principal grupo beneficiado por esta política de integração nacional (SANTOS, 1999, p.128).

Segundo os autores acima citados, as telecomunicações e este poder da televisão, rádio, jornais entre outras mídias, eram consideradas como fatores estratégicos para difundir o ideal nacionalista e assim fortalecer o regime, justamente pelo alto potencial do vídeo em ser determinado por uma série de fatores.

Os militares brasileiros apoiaram um modelo comercial de televisão que era fortemente controlado pelo Estado. O Estado encarregou-se de criar infra-estrutura para a distribuição massiva da programação televisiva, através do Sistema Nacional de Telecomunicações, enquanto as redes de televisão encarregaram-se da difusão das ideias do capitalismo fordista, através da sua programação (SANTOS, 1999, p.130).

Maria Luiza Belloni, pesquisadora do campo da sociologia da infância e da mídia-educação, em seu artigo intitulado, “*Mídia-Educação: Contextos, histórias e interrogações*”²², utiliza suas próprias lembranças para falar sobre o momento histórico do Brasil, e como a mídia televisiva começou a fazer parte do plano político e também na vida das pessoas.

No Brasil, as forças políticas (nacionalistas e de esquerda) que defendiam propostas de mudança social e política foram derrotadas pela proposta de internacionalismo e crescimento econômico imposta pelo golpe militar de 1964. [...] Com relação aos meios de comunicação e expressão (mídias), os governos militares, vão ao mesmo tempo reprimi-los e colocá-los a seu serviço (BELLONI, 2012, p.34).

Como outros governos ditatoriais, totalitários, autoritários, a propaganda e o *marketing* voltado para grande massa, também foram utilizados pelo governo militar. A televisão, até então era a maneira mais rápida de entrar nos lares e também de aproximar-se das pessoas de forma gradual e diária. Para Belloni (2012), a ditadura militar vislumbrou também este potencial do sistema de comunicação de massa, e desta forma, “promoveu a integração nacional da cultura e da ideologia. Seu principal arauto foi a Rede Globo de Comunicação.” (p.34).

Outro ponto de análise, foi o movimento de censura que os meios de comunicação sofreram durante a Ditadura, Lara Maria (2000), cita a *auto-censura* como uma das maneiras encontradas pelas emissoras para não ter problemas com o Regime Militar, “era mais ‘cômodo’ comprar e transmitir enlatados do que ter prejuízos financeiros e problemas de ordem política com o governo” (MARIA, 2000, p.29). Porém, contraditoriamente, havia um movimento de produção de programações nacionais intenso, adaptações e releituras de programas de grande sucesso em outros países, como foi o caso de Vila Sésamo no início da década de 1970.

²² Este artigo encontra-se na primeira parte do *Livro Cultura Digital e Escola: pesquisa e formação de professores*, organizado por Monica Fantin e Pier Cesare Rivoltella, em 2012.

Entre 1969 e 1974, os anos mais intensos e violentos da Ditadura, tempos de cenário político conturbado, censura em diversas áreas, tanto das artes como da imprensa, violência repressiva contra os opositores ao regime, e em meio a esta situação complicada, para a classe média é tempo “de melhorar de vida” (ALMEIDA; WEIS, 1998, p. 332). O chamado “milagre econômico” reverberou pelo Brasil,

Multiplicou as oportunidades de trabalho, e permitiu a ascensão de amplos setores médios, lançou as bases de uma diversificada e moderna sociedade de consumo, e concentrou a renda a ponto de ampliar, em escala inédita no Brasil urbanizado, a distância entre o topo e a base da pirâmide social (ALMEIDA; WEIS, 1998, p.333).

A contradição somente aumentava ao passo que o autoritarismo, e os “anos de chumbo”, intimidavam a população, e neste mesmo ritmo o crescimento econômico aumentava a ilusão do poderio econômico-financeiro, mas também, omitia que este desenvolvimento fluía à custa de um grande endividamento externo. Setores das elites e da classe média foram beneficiados com as regalias desse milagre econômico, em meio à liberdade cerceada.

Como salientam Maria Hermínia Tavares de Almeida e Luiz Weis (1998), esta classe média, de um lado, tinha horror às torturas e uma desconfiança contínua frente às ordens do governo, mas era alimentada com o acesso a profissões bem remuneradas para quem tivesse um grau maior de instrução, gerando aumento do poder aquisitivo, “comprar um televisor em cores, deixando o preto e branco para a empregada” (ALMEIDA; WEIS, 1998, p.333). Neste momento, o padrão de consumo, por exemplo, era expresso pela televisão que se possuía, indicando o *status* social do consumidor.

E essa pirâmide social só aumentou as diferenças entre a base, sem acesso à condições sociais dignas, sem educação e sem emprego; e o topo, os detentores da riqueza, grandes empresários e donos de conglomerados, muitas vezes, financiadores da ditadura.

Quanto ao que era transmitido via meios de comunicação de massa, pode-se considerar, valendo-se das palavras de Sergio Capparelli²³, uma infantilização da população brasileira, frente ao cenário cultural e social mundial. Uma despolitização

²³ Referimo-nos aqui aos estudos apresentados no site <http://www.capparelli.com.br/>, no qual o pesquisador apresenta na sessão: Direitos da Criança, *A proteção à infância e à televisão em oito países*, sendo um deles o Brasil.

da sociedade como um todo. Os problemas sociais eram acalentados pelas grandes obras que se construía no “Brasil Grande”, em que “apenas uma minoria muito restrita da população de classe média intelectualizada fez da resistência ao regime uma atividade em tempo integral” (ALMEIDA; WEIS, 1998, p.338). E a vida dessas pessoas era um eterno camuflar-se, mudar-se, esconder-se. Nesta época já havia a manipulação dos meios de comunicação, que sempre mostravam o que acontecia no mundo, alardeando para um inimigo interno que deveria ser combatido por todos; um consenso forjado e amplamente difundido, inclusive pela televisão. A censura dos meios de comunicação fizeram parte destes mecanismos de poder na manutenção deste contexto social controlado, muitos programas tinham suas cenas censuradas.

Dessa forma, a maioria da população estava imersa na propaganda de supostos bons ventos que a ditadura propagava. Televisão, rádio, jornal, curtas-metragens antes da sessão de cinema, tudo a serviço de engrandecer o regime, alguns por beneficiar-se dele, outros por não ter outra opção.

Desaparecimentos, prisões, exílio, repressão, censura, estas últimas proporcionais à importância do poder de quem detém o saber, ou utiliza a arte e a cultura para desenvolver um processo de politização.

A repressão às atividades artísticas foi proporcional a sua importância como veículo de crítica ao autoritarismo e expressão de ideias libertárias, bem como ao prestígio público desses artistas. Razão de reprimir havia: pois não se tratava de manifestações de uma grande arte, rarefeita e acessível apenas aos iniciados. Ao contrário, era a nova cultura de massa que se instalava no Brasil, com a força da TV, o crescimento da indústria fonográfica, a popularização do cinema nacional e mesmo do teatro. Já a intolerância aos trabalhos artísticos caracterizados pela experimentação de novas propostas estéticas, como o tropicalismo – tidas oficialmente como instrumentos de subversão política e solapamento da moral familiar – só se explica pelo primarismo dos comissários do regime para assuntos culturais [...] (ALMEIDA; WEIS, 1998, p.341-342).

Essa força da televisão se explica pela sua grande aceitação na sociedade brasileira, e um profundo reconhecimento e identificação com a TV e com o jogo entre fantasia e vida real. O fetichismo crescente anos depois consolidaria a televisão como principal meio de comunicação no Brasil e a Rede Globo, como a emissora com mais investimentos do setor privado e público, sendo transmissores

que permitiam chegar o entretenimento e a informação a diversos lugares e, conseqüentemente, tornando a empresa a maior detentora da audiência.

Um dos grandes responsáveis por essa aproximação entre o público e a caixa-mágica, é ainda hoje um dos programas de maior audiência: a telenovela. “Ironicamente esse espaço público surge sob a égide da vida privada” (HAMBURGER, 1998, p.442), a vida real em situações de fantasia, aproximando e funcionando como um espelho refletor das vontades e desejos do sujeito que está em casa assistindo a televisão. O sonho de ter dinheiro, casa, carro, liberdade tanto sexual, quanto econômica, o sonho de ser alguém importante, famoso, entre tantos outros sonhos que a ficção é capaz de representar. Não obstante, muitas novelas para atingir um maior índice de prováveis telespectadores inseriam e seguem inserindo crianças em suas tramas, seguindo a lógica da aproximação com o espectador. Trata-se de cativar o leitor televisivo, envolvê-lo na trama, fazê-lo sentir-se como parte da fantasia e despreparado para fazer uma leitura crítica do que lhe é ofertado pela televisão.

Cativar o telespectador. De maneira literal, tornar cativo, subjugar, seduzir, encantar, guardar em seu poder, tornar prisioneiro, aquele que perdeu a sua liberdade, preso, encarcerado. É a definição da palavra “cativar”²⁴ em si, mas é também a definição da relação da televisão com o sujeito. E essa busca dos mecanismos televisivos por cativar o sujeito, veio também se especializando ao longo do tempo, tornando-se mais sutil e eficaz, e em meio à contradição, tornando-se inclusive meio de difusão de conhecimento, um espaço educativo e alienante, que emancipa e encarcera.

Anterior à este refinado processo de encantamento televisivo, o rádio, até meados do período de 1960 a 1970, era o grande meio de comunicação com as massas e de alcance incomparável, mas logo abriu espaço e aos poucos foi cedendo para a nova tecnologia, que, inicialmente, não era acessível a todos, mas que se disseminou rapidamente respondendo ao grande interesse da população. Almeida e Weis (1998) sintetizam o conceito da TV como o de “centro de gravidade da *pop culture* em ascensão no Brasil” (p.346). O período da ditadura militar, ficou marcado como um momento de grande e rápida modernização dos meios de comunicação de massa. O meio que sofreu mudanças mais bruscas e radicais de

²⁴ Definição da palavra “cativar” no dicionário Michaelis *online*.

imediatamente foi o impresso, os jornais e suas redações foram o foco inicial de controle rígido dos militares através da censura e dos censores dentro das redações. Mas as mudanças não pararam por aí.

A década de 1970 foi significativa para o avanço televisivo no Brasil, bem como “os programas importados foram perdendo espaço e sendo substituídos, na maioria das redes brasileiras, por produções nacionais” (MARIA, 2000, p.34). Desde 1975 a televisão brasileira já exporta sua produção artística para outros países, começando por Portugal, e hoje se estende a diversos países. A Rede Globo é o principal grupo exportador da produção de novelas e programas²⁵.

Quanto à audiência e seu alcance, a televisão evoluiu de tal maneira que, em 1991, 99% do território nacional já recebia os sinais televisivos, “inclusive para regiões que na época ainda não tinham acesso à energia elétrica” (HAMBURGER, 1998, p. 448) ou sequer algum aparelho receptor. A expansão do número de casas que possuía um televisor cresceu rapidamente após 1970, saltando de 4,6% em 1960, para 22,8% em 1970 e 56,1% em 1980, sendo que em 1991, 71% dos lares já possuía um aparelho receptor (HAMBURGER, 1998).

O salto significativo dos anos de 1970 para 1980 foi possível principalmente pelo desenvolvimento da tecnologia e pela utilização de satélites para o envio do sinal da televisão, sinais estes que podiam ser facilmente captados por uma parabólica em qualquer cidade brasileira (HAMBURGER, 1998). Destarte, é de meados de 1980 a inserção do videocassete e a segmentação da programação, o entretenimento como principal viés produtivo das diversas programações, sendo que iniciou-se também uma abertura frente à censura forte dos primeiros anos de Ditadura.

Para compreender as mudanças ocorridas na programação ao longo das décadas de 1970 até 1990, é necessário retomarmos aqui a história da emissora que veiculava os programas por nós estudados neste trabalho. No caso, a emissora TV Globo, que, como já mencionamos, iniciou suas operações em 1965. Ela foi um marco na mudança da linguagem dos meios e também se firmou como grande

²⁵ “Este acervo, dublado em diversos idiomas, leva hoje a ‘cultura’ brasileira a espectadores de cerca de 130 países em todos os continentes. Ao lado das telenovelas, o carro-chefe da produção da emissora, talvez outra grande novidade da década tenham sido os programas de quadros ágeis e rápidos, bem montados. Do humorismo aos musicais, eles faziam oposição ao velho modelo de um único cenário por onde desfilavam os convidados” (MARIA, 2000, p.113).

produtora de programação televisiva ao longo dos anos e responsável pela discutível formação de “opinião pública”.

Foi no começo de 1966 que a emissora sofreu uma mudança na sua concepção: ela deixou de ser dirigida por gente do meio artístico e passou a ser comandada por homens de publicidade e marketing, encabeçados por Walter Clark, que ficou conhecido como o homem que pensou a televisão nos termos da indústria da propaganda (MARIA, 2000, p.111).

Esse caráter mais voltado ao mercado e ao consumo foi um dos diferenciais da Rede Globo de Televisão. Esse prestígio e por se tornar uma grande potência televisiva, levou outras emissoras ao longo do país a associarem-se a ela.

De 1970 até 1990, “as novelas transmitidas pela Rede Globo, demonstraram alto potencial lucrativo” (HAMBURGER, 1999, p.443), pois neste momento já atingiam uma diversidade de telespectadores, de diferentes classes sociais e liderava com maioria absoluta nos domicílios que possuíam aparelho de recepção. Esta hegemonia da novela televisiva sofre abalos apenas com a entrada da televisão a cabo no Brasil, pós-década de 1990. Abordaremos esta especificidade histórica relacionada à entrada da televisão por assinatura e também por satélite no momento em que discutirmos a inserção de programas estrangeiros também na TV aberta como forma de garantir o público²⁶.

Neste momento, na década de 1990, a Rede Globo até então líder de audiência no Brasil, não arriscaria muitas mudanças, apostando no seu “horário nobre”. Assim, as experiências com novos programas se dava na maioria das vezes em horários que não comprometessem os anunciantes que mantinham a programação (MARIA, 2000, p.38).

Diante do breve histórico televisivo apresentado, buscamos compreender o movimento histórico de inserção e consolidação da televisão no Brasil. Adiante atentaremos para a consolidação da criança como um público-alvo e as mudanças na concepção de linguagem televisiva. A televisão foi constituindo espaço na sociedade assim como foi modificada mediante as transformações culturais e históricas.

²⁶ No terceiro capítulo no momento em que analisarmos o programa TV Colosso que continha em sua programação desenhos animados estrangeiros, faremos a discussão sobre a inserção dos programas de sucesso estrangeiros, principalmente os norte-americanos.

Ademais, a proximidade e a intimidade da população brasileira com a televisão demonstram o impacto social e a importância impregnada no ato de “ver TV”. A sua principal faceta e também a mais perversa está no poder de fantasiar uma sociedade que não existe.

Longe de promover interpretações consensuais, ela (a televisão) fornece um repertório comum por meio do qual pessoas de classes sociais, gerações, sexo e regiões diferentes se posicionam, se situam umas em relação às outras. Ao tornar um repertório comum acessível a cidadãos os mais diversos, a TV sinaliza a possibilidade ainda que sempre adiada, da integração plena. (HAMBURGER, 1998, p.443)

Esta possibilidade, ainda que caracterize uma promessa, é talvez um dos principais motivadores e mantenedores das audiências televisivas. O grande público que é cliente diário da TV reflete na mesma seus interesses, seus sonhos, sua necessidade em sentir-se especial. A linguagem utilizada na televisão – objeto futuro de análise neste trabalho - está repleta de mecanismos para aproximar pessoas que vivenciam situações sociais e culturais das mais diversas.

1.2 Sobre a história da programação infantil no Brasil

Quanto à programação infantil, Lara Maria (2000) traça um panorama dos programas infantis no Brasil e revela qual foi a influência da entrada da televisão a cabo e por assinatura no cenário brasileiro. Segundo a autora,

A TV Tupi foi a emissora pioneira e desde seu início a programação infantil fazia parte de seus programas. Seguiu os mesmos moldes dos programas para adultos, como o teleteatro. Foi o caso de "Fábulas Animadas", entre outros. As telenovelas infantis também compuseram sua programação, como, por exemplo "Pollyana", "O Jardineiro", etc.. Havia outros programas nos quais os personagens viviam episódios, que podiam, ou não ter continuidade no dia seguinte, mas o que marcava era a convivência comum e o envolvimento de uns com os outros, como se observa no "O Sítio do Pica-Pau Amarelo", "Nos tempos da vovó", "Segredos do Vovô", e outros (MARIA, 2000, p.07).

Ainda de acordo com a autora, muitos programas, inclusive os infantis, ainda carregavam a herança do rádio, de programas de auditório e do próprio teatro. Produzidos ao vivo, perfaziam também gincanas entre escolas e situações de

convívio com a família e amigos. Porém, cabe salientar que a programação infantil não era tida como o “carro chefe” das emissoras, sendo que os programas de música de auditório, as novelas, jornalísticos e outros programas de entretenimento eram os preferidos do público brasileiro. A concepção de criança e de infância pouco discutida nesse período pode ser um dos fatores para a visível despreocupação com o setor.

A programação infantil sempre esteve presente na TV Globo, sendo que sua estreia, no Rio de Janeiro, foi com o programa "Uni-Duni-Tê", em 1965. O programa era uma sala de aula, com alunos, reproduzindo situações cotidianas e brincadeiras sob o comando de uma professora, modelo este que muito veio a se “aperfeiçoar” na emissora (MARIA, 2000, p.08).



Figura 1: “O primeiro programa a ir ao ar foi o infantil "Uni-Duni-Tê" e era exibido apenas para o público carioca. Ele teve seu formato inspirado no programa infantil norte-americano “Romper Room”.” Fonte: Blog Nostalgia²⁷, Paulo Senna (2012).

O breve tempo para este estudo nos permitirá apenas elencar o nome e algumas características dos programas infantis brasileiros, nos detendo também na programação veiculada pela Rede Globo de Televisão, emissora que permeia o estudo específico neste momento. Salientamos a dificuldade de contato e manutenção de um diálogo entre pesquisadora e emissora. O *site* da Memória Globo²⁸ é um instrumento de pesquisa sobre os principais programas veiculados

²⁷ Blog Nostalgia, de Paulo Senna que é repórter do Jornal O Globo e criador da coluna 'Nostalgia', da Revista da TV. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/nostalgia/posts/2012/12/10/uni-duni-te-rede-globo-1965-477348.asp>

²⁸ <http://memoriaglobo.globo.com/> este site utiliza as seguintes fontes: “Depoimentos concedidos ao Memória Globo por: Benedito Ruy Barbosa (04/12/2000), Geraldo Casé (07/11/2001), Ruy Mattos(04/05/2001), Zilka Sallaberry (07/07/2000); *Boletim de Programação da Rede Globo*, números 161, 217, 230, 261, 360, 405, 409, 530, 584, 605, 651, 678, 1226, 26/08/2010; ALZER, Luis André e

pela emissora. Por meio deste instrumento de informação histórica da emissora, que tem histórico de pouca abertura para pesquisas e raramente libera fontes internas como vídeos, visitas a instalações e estúdios, entre outras fontes, poderemos compreender o aumento do interesse do público infantil pelos programas televisivos.

Tabela 1 Programas infantis exibidos pela Emissora TV Globo

TV GLOBO ²⁹	
1	Uni-Duni-Te
2	Clube do Titio Élio (sem descrição)
3	Capitão Furacão
4	Zás Trás
5	Mister Show
6	Infantil com Lilico e Roni Cócegas (sem descrição)
7	Shazan, Xerife e Cia.
8	Vila Sésamo
9	Globinho
10	Pluft, O Fantasminha
11	Sítio do Pica-pau Amarelo
12	Arca de Noé I e II
13	Pirlimpimpim
14	Plunct Plact Zuum I e II
15	Balão Mágico
16	Verde Que Te Quero Verde
17	Pererê
18	Tem Criança no Samba (sem descrição)
19	Casa de Brinquedos (sem descrição)
20	Viagem ao Corpo Humano
21	Canção Para Todas as Crianças
22	Xou da Xuxa
23	Show do Malandro
24	Paradão da Xuxa
25	Mundo da Lua *ver TV Cultura
26	TV Colosso
27	Xuxa Park
28	Angélica / Angel Mix
T	28 programas encontrados – 23 descritos

CLAUDINO, Mariana. *Almanaque anos 80*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2004; SOUZA, Omar. “De volta ao Sítio” In: *Jornal do Brasil*, 15/10/1994; MAIOR, Marcel Souto. *Almanaque da TV Globo*. São Paulo, Editora Globo, 2006; MEMÓRIA GLOBO. *Dicionário da TV Globo, v.1: programas de dramaturgia & entretenimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2003; 'O Sítio proibido em Angola' In: *Folha de S. Paulo*, 15/02/1979; 'As novas caras do Sítio' In: *Folha de S. Paulo*, 19/02/1981”.

²⁹ Tabela constante no trabalho de Lara Maria, com os nomes dos programas infantis e alguns especiais não periódicos voltados ao público infantil, da Rede Globo, ao longo de 50 anos de televisão brasileira.

Programação Infantil da TV Globo³⁰.

Esta sistematização nos permite uma visão ampla dos programas apresentados pela Rede Globo. Com base nas informações da pesquisadora Lara Maria e também do *site* Memória Globo, pode-se esboçar uma linha do tempo da programação infantil da emissora. Em 1965, os programas apresentados pela Rede Globo foram *Uni-Duni-Tê*, *Zás Trás*³¹ (inicialmente transmitido apenas para o Estado de São Paulo, e posteriormente, em 1972, cederia seu espaço para a versão vespertina de Vila Sésamo), *Capitão Furacão*³² (estreou no mesmo dia em que a emissora entrou no ar, e era transmitido ao vivo), e *o Mundo Mágico de Alakazan* (um programa de variedades, constituído de duas partes, uma era transmissão de um programa de magia dos Estados Unidos, e a outra era produzida no Brasil, como um programa de auditório, transmitido aos domingos).



Figura 2: O Mundo Mágico de Alakazan, 1965. Fonte: Memória Globo.

³⁰ Fonte: “Tabela 3.9.1 - Programação infantil da TV Globo” (MARIA, 2000, p.114-115).

³¹ “Geraldo Casé, diretor da divisão internacional da Rede Globo, lembra que na época do *Zás Trás*, a repercussão e o sucesso do programa eram tão grandes que numa festa de aniversário do programa, realizada no Pacaembu, as arquibancadas e o campo de futebol ficaram tão lotadas que foi preciso encerrar o programa antes de terminar, devido ao número de pessoas que não paravam de chegar, antes que acontecesse algum acidente sem controle. Isso aconteceu por volta de 1967” (MARIA, 2000, p.117).

³² “O programa seguia o modelo típico de um programa de auditório só que com externas. Comandado pelo ‘Capitão’, ele contava histórias do mar, dava conselhos aos ‘marinheiros iniciantes’, apresentava desenhos animados da Hanna Barbera, entre outros; organizava também concursos e levava as crianças para visitar diferentes barcos. Fumava seu inseparável cachimbo, e estava sempre alisando a barba enquanto contava aos seus grumetes as ‘fantásticas’ histórias marítimas” (MARIA, 2000, p.116).



Figura 3: Capitão Furacão, 1965. Fonte: Memória Globo.

O ponto em comum, deste início de programação, voltada ao público infantil/infanto-juvenil remete-se ao ambiente físico formal da escola, histórias assemelhadas às novelas (histórias com início, meio e fim), em episódios, e também os programas de auditório, herança do modo de produzir o rádio. Outros recursos recorrentes eram as gincanas, e as vertentes humorísticas, de entretenimento e aspectos culturais e folclóricos. Exemplos desses recursos foram os programas: *As aventuras de Eduardinho* (1966) e *Clube do Titio* (1966-1968).

Em 1970, foi ao ar pela Rede Globo de Televisão, o programa infantil, *Topo Gigio Especial*, relembrando o personagem Topo Gigio³³ que já havia participado de outro programa, o *Mister Show* (1969). “O programa procurava orientar o público infantil em suas obrigações cotidianas, como escovar os dentes, lavar as orelhas ou fazer orações³⁴” (Memória Globo).

³³ “Em 1969 entrava no Brasil, pela *Globo*, ‘Topo Gigio’, um boneco animado que imediatamente encantou as crianças e os adultos. *Mister Show* era o nome do programa estrelado pela ratinho” (MARIA, 2000, p.118). Anos mais tarde, seria exibido pela TV Bandeirantes.

³⁴ Trecho retirado da descrição apresentada pelo site relacionado ao programa em questão. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/infantojuvenis/topo-gigio-especial/formato.htm> acessado em 08/07/2014.



Figura 4: Personagem principal Topo Gigio, o programa foi exibido por três meses, final de 1970 e início de 1971³⁵.

A presença de programas infantis não ia muito além dos especiais ou de formatos de curta duração. Em 1972, estreia um dos programas que versará o terceiro capítulo deste trabalho, Vila Sésamo³⁶, que “[...] ia ao ar de segunda-feira a sexta-feira, em duas edições diárias, pela manhã e à tarde. A duração diária do infantil variou ao longo dos anos³⁷” (Memória Globo).

Era uma vila operária onde os personagens viviam, e ali se desenrolavam as histórias. Segundo o *site* Memória Globo, o programa foi resultado de diversas pesquisas com crianças de 3 a 5 anos de idade. O grande sucesso do programa justificou-se também pelo expressivo número de pesquisas, envolvendo as preferências infantis, e também temáticas e necessidades da criança, para assim garantir o elevado índice de audiência.

³⁵ Imagem disponível no site da Memória Globo: Fonte: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/infantojuvenis/topo-gigio-especial/fotos-e-videos.htm>

³⁶ “O Vila Sésamo teve sua origem no *Sesame street*, o programa norte-americano de maior audiência infantil no mundo. Foi realizado por uma organização filantrópica chamada *Children Television Workshop* sem finalidades lucrativas, que detinha os direitos de exibição do programa ao redor do mundo, com o propósito de preparar a criança para a escola” (MARIA, 2000, p.120).

³⁷ Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/infantojuvenis/vila-sesamo/formato.htm>



Figura 5: Cartaz Nº 33 - 1972 - Rio Gráfica e Editora, Matéria da Revista Amiga Nº 128 - 1972 - Bloch Editores³⁸. Os personagens da Vila e as crianças a inovação da pesquisa norte-americana para televisão voltada à infância.

Outro programa citado pela pesquisadora Lara Maria (2000) e também pelo *site* Memória Globo, foi o *Globinho* e se tratava de um telejornal voltado ao público infantil, noticiava as informações do universo adulto e do mundo, com uma linguagem mais acessível às crianças e de maneira lúdica. Por seu formato curto (entre o intervalo da programação) e pela aceitação do público, foi ao ar entre 1975 e 1983 (MARIA, 2000, p.123).



Figura 6: Paula Saldanha era a apresentadora e exibia reportagens no *Globinho*³⁹. Um jornal para crianças, com notícias do universo infantil e curiosidades.

³⁸ Disponível em: <http://revistaamiga-novelas.blogspot.com.br/2011/05/vila-sesamo.html>

³⁹ Mais informações sobre a produção do programa, disponíveis em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/infantojuvenis/globinho/producao.htm>

O Sítio do Pica-Pau Amarelo⁴⁰, em 1977, foi um programa pensado, produzido no Brasil, voltado ao público infantil, com apoio “de um convênio entre a Globo, a TV Educativa e o Ministério da Educação e Cultura⁴¹” (Memória Globo). Um fenômeno de audiência e de inovação em programação infantil, “em 1979, a Unesco premiou a série infantil *Sítio do Pica pau Amarelo* como o melhor programa infantil daquele ano” (MARIA, 2000, p.113).

O Sítio, devido ao seu grande sucesso, contaria posteriormente com uma segunda versão, com episódios diferentes e também modificando seus conteúdos, visando modernizar as histórias e os personagens. Esta versão foi ao ar de 2001 até 2007, e ao longo dos anos experimentou rodízio dos personagens principais. Em 2007 foi exibido durante o programa TV Xuxa.

A Rede Globo também ficaria conhecida por seus musicais infantis, dentre eles: *Arca de Noé I e II*, *Pirlimpimpim I e II*, *Plunct Plact Zuum I e II*, *Verde Que Te Quero Verde*, *Pererê*, *Viagem ao Corpo Humano*, *Canção Para Todas as Crianças*. Os musicais também renderam prêmios à emissora. “Em 1980, ganhou um prêmio pelo musical infantil ‘Vinícius para Crianças - Arca de Noé I’, na categoria ‘Popular Arts’” (MARIA, 2000, p.113).

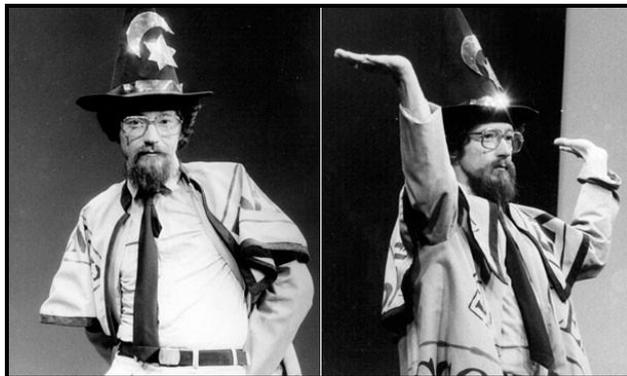


Figura 7: Raul Seixas marcou época com a música "Carimbador Maluco", no especial *Plunct Plact Zuum*⁴². Esta canção, por sua vez, foi censurada, justamente por usar o termo “censurado”, sendo retirado e aprovada para gravação.

⁴⁰ Cabe ressaltar que o programa Sítio do Pica-Pau Amarelo, objeto de análise desta pesquisa, não foi a primeira versão do clássico de Monteiro Lobato adaptado à televisão. Em 1952 o programa entrou no ar na TV Tupi e TV Cultura e posteriormente também seria atração na TV Bandeirantes no ano de 1967. (INFANTV)

⁴¹ Maiores detalhes sobre o Sítio do Pica Pau Amarelo serão tratados ao longo deste trabalho, e também encontram-se disponíveis no site:

<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/infantojuvenis/sitio-do-picapau-amarelo-1-versao/formato.htm>

⁴² Reportagem disponível em: <http://redeglobo.globo.com/novidades/infantil/noticia/2013/10/dia-das-criancas-relembre-musicais-infantis-que-o-som-brasil-homenageia.html> (Dia das Crianças: relembre

A *Era Xuxa* começou em 1986, com o programa *Xou da Xuxa*, que se baseava na figura da apresentadora Xuxa Meneguel que ficaria conhecida como a “Rainha dos Baixinhos”, tratava-se de um programa de variedades, voltado para o público infantil e infanto-juvenil, exibia desenhos animados, brincadeiras, músicas e reportagens para crianças. Outros programas e especiais da emissora voltados para criança teriam a apresentadora Xuxa como protagonista⁴³.



Figura 8: Apresentadora Xuxa, sempre rodeada de crianças, com figurinos chamativos e uma linguagem muitas vezes infantilizada, fez sucesso nas décadas de 1980 e 1990⁴⁴.

A TV Globo ainda fazia outros programas de sucesso, por exemplo, *TV Colosso*, uma sátira bem humorada e divertida do próprio modo de fazer televisão. O elenco era formado por bonecos de cachorros de diversas raças, que trabalhavam em uma emissora de televisão, durante as manhãs eram apresentados quadros próprios dos personagens e também desenhos animados estrangeiros de sucesso. Priscila era a apresentadora principal.

musicais infantis que o Som Brasil homenageia - Programa viaja pelo passado e apresenta músicas que marcaram gerações), (créditos das Fotos: CEDOC/Globo) publicado em 10/10/2013.

⁴³ *Xuper star; Xuxa; Xuxa 20 anos; Xuxa especial - 10 anos; Xuxa especial - a festa dos brinquedos; Xuxa especial - crer pra ver; Xuxa especial de natal - 1990; Xuxa especial de natal - 1992; Xuxa especial de natal - 2007; Xuxa especial de natal 2010; Xuxa especial - deu a louca na fantasia; Xuxa especial - fábrica de ilusões; Xuxa especial - folias de natal; Xuxa especial - luz da paz; Xuxa especial - natal de luz; Xuxa especial - natal sem Noel; Xuxa especial - natal todo dia; Xuxa especial - o direito de ser feliz; Xuxa especial - papai Noel sumiu?; Xuxa especial - presentes mágicos; Xuxa especial - siga aquela estrela; Xuxa especial - uma carta para deus; Xuxa especial - Xuxa e as noviças; Xuxa hits; Xuxa no mundo da imaginação; Xuxa park; Natal no mundo da imaginação (2002); Natal no mundo da imaginação (2003); Paradão da Xuxa; Paradão da Xuxa especial; Planeta Xuxa; TV Xuxa; TV Xuxa Especial.* Acervo TV Globo, disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/infantojuvenis.htm>

⁴⁴ Imagem retirada do site Memória Globo, disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/infantojuvenis/xou-da-xuxa/fotos-e-videos.htm>



Figura 9: TV Colosso, 1993. A apresentadora Priscila, uma carismática *sheepdog*⁴⁵.

Voltaremos a falar sobre a programação infantil no terceiro capítulo, momento em que analisaremos os três programas, *Vila Sésamo*, *Sítio do Pica-Pau Amarelo* e *TV Colosso*.

1.3 Linguagem televisiva e o processo de produção

Para compreender a dinâmica das mudanças entre os programas infantis e as necessidades e desejos do público, é necessário compreender os discursos televisivos, seus mecanismos e também o intenso trabalho de pesquisa, edição e produção dos programas televisivos.

Para além destes dados, a televisão aglutina uma série de esquemas e discursos linguísticos, códigos, símbolos e estratégias de programação que foram aprimorando-se com a evolução dos receptores, do mecanismo de transmissão e também com a relação entre sujeito e o objeto significante.

En todos los países del mundo, se han probado diferentes formas, de sacar a los niños y jóvenes de una influencia indiscriminada del medio televisivo. Los métodos, se han llamado de diferentes formas, pero en general apuntan a lo mismo: lograr una alfabetización audiovisual, una recepción crítica. Es decir, que la audiencia pueda razonar, darse cuenta, decodificar la realidad virtual, la construcción de la realidad que presentan los medios (MERLO FLORES, 2006, p.123).

⁴⁵ Créditos da foto Fernando Quevedo/Agência Globo. TV Colosso, disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/infantojuvenis/tv-colosso/formato.htm>

A programação televisiva está diretamente ligada ao vínculo e à influência indiscriminada, porém, não se pode, numa análise simplista, unidirecional e unidimensional, insistir na máxima que a televisão apenas aliena, “faz a cabeça” de seus telespectadores, que repercute a passividade (GUIMARÃES, 2010, p.12-13).

O reconhecimento da mídia como um espaço cultural complexo acarreta na necessidade de compreensão e interpretação contínua do conteúdo significativo. Constitui-se também um poder simbólico, que é constituído de estratégias discursivas, construção e desconstrução de sentidos e significados, exploração do imaginário dos sujeitos, jogo com a realidade e a ficção (GUIMARÃES, 2010). Afinal, a televisão,

[...] assume um papel particularmente relevante e central, apresentando-se como uma actividade que influencia e é influenciada pela sociedade em que é produzida. Neste contexto, a actividade de programar é considerada operação-chave dos processos de comunicação televisiva⁴⁶ (CONTRERAS; PALÁCIO *apud* PEREIRA, 2007, p.12).

Analisando a mesma abordagem do real, Glaucia Guimarães (2010) aborda a linguagem como uma prática social que está proporcionalmente relacionada às mudanças sociais mais amplas. O discurso e a forma como ele se desenvolve, por meio da programação e seus processos, são considerados pela autora como sendo parâmetros fundamentais para o estudo da linguagem, o que, segundo ela, materializa o conflito entre as determinações sociais e as determinações próprias dos sujeitos, mais subjetivas (p.16).

Adentrando no nosso objeto em questão, a criança e a infância, Sara Pereira (2007) versa sobre essa “via de mão dupla” que é a programação televisiva. Para ela, não somente a televisão, com sua programação estruturada e formulada para determinado públicos, com atrações específicas, tem o potencial de influência sobre a construção social de infância, sobre o modo de agir ou pensar. Também este público, que é a razão de existir da programação infantil, imprime sobre a mesma, seus gostos, interesses, curiosidades, contextos sociais, necessidades, enfim, participa das mediações entre a televisão e sua subjetividade. Grande parte desta influência recíproca deve-se justamente no fato de que a televisão pesquisa muito o mercado infantil, o que as crianças gostariam de assistir, o que elas gostam, que

⁴⁶ Nas citações de autores portugueses, a grafia de Portugal será mantida.

linguagem é a mais acessível para cada faixa etária, entre outros aspectos utilizados para garantir o sucesso das produções e o retorno – este pode ser tanto em audiência, quanto com venda de produtos que levam a marca do programa.

O discurso, para Guimarães (2010), é o espaço de relações entre linguagem e ideologia, constituindo, portanto, função decisiva na construção das interações sociais e também subjetivas. A interlocução também é elencada pela autora como conceito primordial para a compreensão do processo de significado da linguagem,

Assim a linguagem não é apenas expressão do pensamento e da subjetividade humana, tampouco é apenas projeção de uma realidade extradiscursiva. Na medida em que reflete e refrata interesses individuais e sociais, não é transparente. Constitui-se como lugar de confronto entre sujeito e sociedade e como prática social, ao participar da constituição das identidades e das relações sociais (GUIMARÃES, 2010, p.21).

Itania Maria Mota Gomes (2002) salienta que é de extrema importância identificar que a noção de ideologia que permeou os estudos de recepção de mídias como a televisão, era de um “verdadeiro lugar de luta, a atribuição de poder aos sujeitos e grupos para intervir nos sistemas políticos e significantes” (GOMES, 2002, p.168). Assim, este pensamento de intervenção juntamente com a ideia de construção de um pensamento hegemônico, foram os ideais que culminaram no surgimento dos “estudos de recepção dos media” (*idem*).

Jean Henrique Costa (2012) assevera que Stuart Hall e seus estudos sobre a codificação e decodificação enfatizaram o potencial ideológico do processo de comunicação. Os Estudos Culturais rompem com a visão de que as abordagens dos meios de comunicação de massa, neste caso especificamente a televisão, ocorressem nos termos do “estímulo-resposta”, além de trazer para reflexão a análise de que as mensagens televisivas tivessem objetivos alheios aos explicitamente ditos. Para Costa (2012), além das contribuições dos estudos culturais anteriormente citados, ainda podemos mencionar que, os estudos, na perspectiva de considerar os movimentos sociais e culturais impressos nos discursos, “rompem com a ideia passiva e indiferenciada de público, optando por considerá-lo numa análise variada dos modos pelos quais as mensagens são decodificadas” (p.112-113), além de problematizar a cultura de massa em si.

Contudo, a análise das produções televisivas e também das suas repercussões nos diferentes momentos históricos não podem desconsiderar que “[...] a recepção não pode ser pensada de maneira inerte. É preciso, pois, retomar a eficácia do conceito crítico de indústria cultural, todavia, sem anular – em substancia - os sujeitos” (COSTA, 2012, p.120). A ideia de que a televisão apenas aliena e formata os sujeitos de acordo com seu discurso ideológico, deve ser repensada considerando o movimento cultural, social e histórico dos sujeitos.

Portanto, correlacionamos também a linguagem e o discurso à organização cultural de um determinado povo ou sociedade. Assim, a televisão constitui-se num espaço cultural, espaço esse repleto de grupos sociais hegemônicos que tentam, no âmbito do poder, generalizar sua cultura, difundir seu pensamento e também sua forma de produzir e reproduzir a vida social, numa constante contradição.

Para Sara Pereira, “a televisão transforma-se, por um lado, num elemento da rede de comunicação nacional e internacional e, por outro, num símbolo da apropriação doméstica” (PEREIRA, 2007, p.11). Ainda segundo a autora, a televisão reproduz padrões sociais, desta forma, pode também ser determinada pelas injunções sociais,

A TV proporciona às sociedades um ponto de referência dos padrões ‘normais’ de atitudes, valores e comportamentos na medida em que se espera que a televisão respeite, se não ao menos apoie, os valores dominantes e os níveis morais da própria sociedade (PEREIRA, 2007, p.11).

Na medida em que o discurso está repleto de significações e perpassado por diversos discursos, pode-se compreender quão rica é a linguagem televisiva, pois ela resignifica a sociedade, não somente no som, mas também na imagem, ponderando que existem os detentores do discurso televisivo. Assim sendo, aqui está, o primeiro desafio na hora de pesquisar televisão e programação televisiva. A política mercantilista de controle da televisão restringe os sentidos atribuídos aos significados,

Através dos ‘efeitos de sentido’ produzidos nos discursos e na prática discursiva e social na/da TV, os indivíduos, vão ‘aprendendo’ ideias e valores em nome de um discurso proferido como válido e considerado verdadeiro. Através destes discursos, os indivíduos tendem a se ‘orientarem’ pelo papel que eles ‘precisam’ desempenhar na sociedade, como sendo o caminho da verdade, o

caminho do seu reconhecimento na sociedade e da sua autoafirmação (GUIMARÃES, 2010, p.28)

Sendo assim, a produção dos discursos na televisão, para a autora, parte de três aspectos: o jogo de expectativas; lógica/interesses; e articulação entre palavra-som-imagem. Cada segmento de público exige atenção quanto a esses aspectos. Esta variação depende da faixa etária a que se destina a programação, e ainda é determinada pelos interesses comerciais do programa; está relacionada ainda a questão sentimental que se quer atribuir a tal programa. Assim, esse público pré-estabelecido também orienta a programação.

Por sua vez, pesquisas, estudos e estatísticas auxiliam as emissoras neste trabalho. “No jogo de interesses para captar a audiência, a programação assumiu uma importância decisiva no seio das estações televisivas” (PEREIRA, 2007, p.15). E a autora cita também que neste processo as emissoras tendem a aumentar sua dependência da publicidade, condicionando a programação à ela. Não raro, é crucial para as emissoras a definição de seu público-alvo a cada hora distinta do dia.

De fato, é esperado que a TV não dê conta de ser uma cópia fiel da realidade. Mesmo os programas sendo pensados e escritos com o objetivo de retratar os diferentes grupos de pessoas presentes na sociedade, com seus dramas, sexos, etnias e idades, um grupo sempre se sentirá insatisfeito em relação ao outro. (MANDAJI, 2010, p. 03)

Igualmente, a construção deste público-alvo acarreta na invenção também de um espectador em potencial, alguém capaz de compreender exatamente a mensagem do programa (GUIMARÃES, 2010, p.37). O tipo de audiência regula não só o desenvolvimento da temática inerente à programação, mas também as características de linguagem e de aproximação utilizadas para determinada faixa de público, na busca de uma linguagem padrão, comum, de fácil entendimento pelas diferentes pessoas. No caso, exemplificamos com o público infantil, constituído a partir de diferentes regiões, religiões, culturas e condições materiais, precisando ser condensado num telespectador potencial médio para que o programa agrade a maioria e a mensagem final seja compreendida.

Segundo Guimarães (2010), o fato de imaginar um público, antever uma reação, homogeneizar um ou vários denominadores comuns sociais, simular e

projetar interlocutores, destaca as particularidades da televisão em trabalhar com um público em potencial.

As articulações das linguagens na/da TV, vão se estabelecendo de forma: (1) Fragmentada, por se presumir o 'estado distraído' do telespectador; (2) Recorrente, por se pressupor este 'estado distraído' do telespectador, a 'passividade' e a 'incapacidade' de compreensão de conceitos complexos; (3) Simplificada, para que as 'mensagens' sejam entendidas pelo máximo de pessoas de diferentes classes sociais e grupos culturais e; (4) Excludente, formadora e padronizadora ao definir um perfil, um 'público-alvo' (GUIMARÃES, 2010, p.41).

Para além disso, Pereira (2007), ao citar Raymond Williams, afirma que são as novas tecnologias empregadas no desenvolvimento da televisão que modificaram e, de certa maneira, garantiram que o antigo conceito de "programação estática", cedesse a um "conceito móvel", flexível, adaptável. Dessa forma, a televisão não deve ser analisada apenas por uma parcela de sua programação, mas sim pelo conjunto bem ordenado e planejado, do "fluxo contínuo de imagens e sons" (PEREIRA, 2007, p.17).

Sara Pereira (2007), ao tratar do panorama de estudos sobre a programação televisiva, aborda-na como um discurso próprio, televisivo, como uma estrutura de organização e funções estratégicas para a recepção. Em Portugal, conforme a autora salienta, são poucos os estudos a respeito do fenômeno da programação. Programar é realizar uma atividade de planificação, estabelecer metas, planos, objetivos, sendo uma prioridade na medida em que as emissoras, e neste caso a autora está se referindo ao contexto europeu, percebem o papel essencial da programação para o sucesso do programa. Segundo a autora, este movimento se deu na Europa entre os anos de 1980 e 1990.

Para o cenário brasileiro, esse movimento de priorizar a programação como uma atividade de planejamento e estudo das emissoras fortaleceu-se na década de 1990, juntamente com a necessidade de garantir o telespectador frente à inserção das televisões pagas a cabo. O estudo da grade da emissora, bem como das concorrentes, constitui-se como uma forma de preencher a programação com lacunas e falhas direcionadas a determinados públicos específicos. Programar é também um ato de vender o produto televisivo.

Diante disso, “a programação é a chave para o conhecimento e a discussão da função a que se destina esse veículo que absorve e transforma a televisão” (HOINEFF, 1996, p.23). Assim, a programação participa como peça fundamental para o andamento televisivo, sendo que, Pereira (2007), destaca em seu estudo três estratégias de programação tomadas diante da concorrência televisiva: o confronto direto; a coexistência complementar; e a busca de alternativas (PEREIRA, 2007, p.22).

Para tanto, frente à uma concorrência forte, procura-se primeiramente fascinar o telespectador, seduzi-lo, para depois ganhar sua fidelidade. Programar faz parte também do discurso televisivo, “a programação constitui-se numa macromensagem, que sobredimensiona a mensagem particular ou micromensagem de cada unidade que a compõe” (PEREIRA, 2007, p. 23).

[...] el lenguaje mediático tiene rasgos característicos y diferenciados. Para representar lo imaginario y sensorial y lo lúdico-afectivo tiene que recurrir a formas sintácticas que le son propias como: a) la oralidad (sea primaria o secundaria) lo que quiere decir que se habla en términos afines a los de la vida cotidiana; de ahí que gran parte de la industria mediática tenga que tomar en cuenta a las comunidades lingüísticas y los usos particulares de la lengua, a fin de acercarse a los receptores, pues la mayoría del lenguaje mediático sigue siendo oral [...] Esa es una manera segura de permanecer en la memoria de los receptores. b) la iconicidad, el uso de la imagen figurativa, por oposición a la grafía abstracta del lenguaje alfanumérico (NARVÁEZ MONTOYA, 2004, p.7-8).

Esta linguagem com características específicas e diferenciadas é o grande ponto de convergência nos estudos que relacionam televisão e educação, tomando o aspecto comunicativo da linguagem como referencial na análise da programação em si. A cultura eminentemente oral não é substituída nem sublimada pela nova cultura midiática, apenas é reformulada sob o mesmo prisma que é a oralidade, sendo assim, já faz parte da memória dos espectadores, já lhes é familiar.

Neste sentido, Valério e Fiuza (2010) sintetizam a relação entre televisão e espectador pelo fato de que, “a televisão se utiliza de signos que são reconhecidos pelo receptor e assim dele se aproxima, já que traz aspectos do seu cotidiano” (p.11). Adiante, os autores salientam o caráter de mediação posto na linguagem televisiva, pois segundo eles, “a TV se apropria dos gêneros primários, ou seja, do cotidiano das pessoas e transforma em gêneros secundários, que ganham

notoriedade, prestígio pelo auditório social (audiência)” (VALÉRIO; FIUZA, 2010, p.11).

Em um de seus trabalhos, Maria Luiza Belloni (2009), auxilia no entendimento desta relação entre a necessidade de planejar a programação, atenta, desta forma, para uma reflexão acerca da “sociedade digitalizada”, representando o que a autora salienta como sendo a penetração em grande escala da difusão da tecnologia na vida das pessoas, inclusive precocemente, por vezes até antes mesmo de aprender andar ou falar. Esta naturalidade com as mídias, e o aumento no acesso cada vez mais facilitado às informações e nas tecnologias da comunicação, as chamadas TICs⁴⁷, que segundo a autora, “avançam mais rapidamente do que a própria informação” (p.21), estabelecem uma ponte entre a vida dos sujeitos e este mundo mediatizado.

O entendimento deste universo tecnológico comunicativo, e, conseqüentemente, o impacto para a sociedade, longe de permear a esfera simplista apocalíptica ou salvadora das mídias, há de que se visualizar e “valorizar o mundo real dos sujeitos, considerá-los como protagonistas de sua história e não como ‘receptores’ de mensagens e consumidores de produtos culturais” (BELLONI, 2009, p.21).

Os factores-chave da programação fixam-se na compatibilidade com as rotinas diárias dos telespectadores, na formação de hábitos e ritmos de consumo, bem como no controlo do fluxo da audiência (através dos diferentes programas que se sucedem), em acção contra o zapping. Como vimos anteriormente, a programação é um fenómeno de natureza histórica, sendo necessário, para a contextualizar, atender às circunstâncias espaço-temporais em que é produzida e às características sociopolíticas do momento (PEREIRA, 2007, p.29).

A programação, portanto, também parte de uma demanda social, de um espaço não preenchido cultural, econômica ou socialmente na vida das pessoas. Novelas, jornais, programas de entretenimento, informativos, infantis, todos estes têm, além de profissionais especializados, recursos e pesquisas direcionados para que haja pleno sucesso, focando num formato com que ele se identifique, assista,

⁴⁷ Tecnologias da Informação e Comunicação, dentre elas inclui-se a televisão, mas não somente, também podemos elencar, o computador, o celular, os dispositivos móveis de conexão, entre outros avanços tecnológicos ligados à área da comunicação.

partilhe, critique. Estes aspectos subjetivos e contraditórios da programação devem ser levados em consideração para se manter o rigor nas pesquisas com as mídias.

Encarada como um produto pensado estrategicamente, a programação é concebida como um discurso construído a partir de determinadas orientações, escolhas e exclusões e configurado por diferentes programas, diferentes gêneros e segmentos de continuidade entre os programas. Programar implica um trabalho de organização da grelha, e não apenas a inscrição dos programas na mesma, implica ter em conta não apenas o que se oferece, mas também quando e como se oferecem os programas [...] As programações televisivas contribuem para a construção social da infância, influenciando estilos de vida, modos de estar e agir das crianças, mas é também influenciada por estas, pelos seus gostos, interesses desejos e necessidades (PEREIRA, 2007, p.12).

Diante do exposto até o presente momento com relação à história no Brasil, à programação e ao delinear para alcançar os seus objetivos, sejam eles do programador ou do sujeito que consome a programação, destaca-se o papel da televisão no processo de socialização e de sua inserção social em determinados grupos que compartilham ideias.

De manera que, a la luz de los criterios económicos que la rigen, la programación se nos descubre como un proceso de creación y captación de espectadores para los spots publicitarios. El ideal de la programación sería, por tanto, conseguir la mayor cantidad posible de espectadores conectados de modo permanente a sus emisiones; conectados, por eso, no a ciertos programas concretos, sino al conjunto de la programación que la cadena ofrece (GONZALEZ RIQUEÑA; CANGA, 2002, p. 01).

A riqueza de elementos da linguagem televisiva permite à ela inúmeras possibilidades. Composta de palavra, imagem, música, emoções, ela converge e/ou diverge, condicionada ao objetivo da programação. Para Guimarães (2010), a articulação da linguagem televisiva ocorre de três formas: convergente, divergente e contígua. Para tanto, utilizaremos esta análise da linguagem televisiva no terceiro capítulo, que tratará especificamente das programações escolhidas nesta dissertação.

Para compreensão deste jogo de sentidos, que é articulado de diferentes formas, pode-se compreender a convergência como um reforço mútuo de sentidos entre as “matérias significantes”; a divergência como a articulação destas matérias

apontando, porém, na direção de sentidos diferentes; e, por fim, a contiguidade, que articula ou reforça sentidos como proximidade associada à supressão de elementos de sentido (GUIMARÃES, 2010, p.54).

A articulação entre o ver, o ouvir e o sentir/imaginar, constrói um complexo para a análise do potencial televisivo e seu apelo. O mesmo contexto pode ser compreendido de diferentes maneiras na televisão, porém a compreensão depende também de quais formas e quais objetivos buscaram-se ao utilizar um método de articular falas com imagens, sons com palavras, silêncios, posição da câmera, enquadramento, entre outros aspectos.

O impacto da linguagem convergente, divergente ou contígua, reforça ou explicita o sentido que se deseja transmitir via televisão. Assim, para análise dos programas utilizaremos também o jogo da linguagem e suas contradições.

A articulação convergente, segundo Guimarães (2010), acontece na medida em que todos os elementos (música, imagem, som, linguagem verbal, ângulo da câmera) estão favorecendo o contexto e assim resignificando/reforçando, um sentido. A articulação linguística divergente, por sua vez, causa certa confusão para o telespectador, uma vez que a imagem contradiz a música ou a fala, geralmente levando a atenção do telespectador a apenas um destes aspectos. Por fim, a linguagem contígua, representa o efeito criado pela aproximação ou distanciamento das imagens, sons, palavras, que apenas representam o sentido num contexto das cenas, em determinada sequência, em comparações e relações de reflexão (GUIMARÃES, 2010, p.57-61).

A articulação contínua entre a recontextualização e a reconstituição dos discursos televisivos, assegura o dinamismo e também os efeitos de sentido constituídos na constante sincronia entre imagem, som e palavra. Para Guimarães (2010), a atenção a estes mecanismos do discurso televisivo podem apontar possíveis instrumentos para auxiliar a decodificação da linguagem midiática, ampliar o campo de significações e oportunizar uma leitura crítica, em diversos espaços sociais, inclusive na escola.

CAPÍTULO 2

A TELEVISÃO, SEU PÚBLICO E A PROGRAMAÇÃO TELEVISIVA

O historiador português Manuel Pinto, em seu livro *“A televisão no quotidiano das crianças”* (2000), versa sobre as pesquisas realizadas a respeito da programação infantil mais precisamente em seu país, Portugal, e na Europa, bem como analisa lacunas dos pesquisadores locais e europeus de maneira geral.

De acordo com o referido autor, vivenciamos o que se pode chamar de um novo contexto de formulação ou reformulação de velhos problemas. Para ele, o binômio *criança - Tv*, ocupa uma maior quantidade de estudos preocupados com o que a televisão faz com o desenvolvimento social e psicológico das crianças ao longo dos anos. Porém, poucos estudos tratam ou pretendem investigar o que a criança faz com a televisão, como e de que forma a informação recebida por esta mídia é utilizada pela criança enquanto sujeito (PINTO, 2000, p.17).

O fato de comungarmos da mesma síntese que Manuel Pinto constrói, sendo este autor pesquisador de dinâmicas e histórias de um país diverso do Brasil, e de outros autores na América Latina, que também relacionam a televisão à cultura, nos leva a concluir que a televisão tornou-se algo tão universal, diverso, e significante/resignificante na vida das pessoas, que não importa em qual país se esteja ou que tipo de relações sociais seu público mantenha, pois sua linguagem e presença habitam o ser social. Certamente que a influência e importância da televisão modificam-se de acordo com cada pessoa, com uns mais adeptos ao seu sistema de programação, outros mais apáticos ou que a negam ideologicamente. Porém, Pinto (2000), salienta que, principalmente entre as crianças, no sistema social em que vivemos, que assistem televisão em demasia, “suas práticas televisivas são habitadas e construídas pela presença da TV” (p.17).

A própria infância como conhecemos hoje, é fruto de uma construção histórica, que designou a criança como um ser frágil, passível de proteção e cuidado, de atenção e zelo, “é uma construção dos últimos 200 anos de história” (MELLO, 2007, p.84).

Neil Postman (1999), em seu livro *O Desaparecimento da Infância*, faz um levantamento histórico de como o delinear da infância foi traçado, bem como quais

foram os reais motivos para que as crianças fossem diferenciadas dos adultos e começassem a ter tratamento diferenciado, distintamente do que acontecia nos povos mais antigos e na Idade Média, momentos em que a criança pouco tinha de diferença de um adulto,

As crianças não foram separadas do resto da população porque se acreditava que tivessem uma "outra natureza e outras necessidades". Acreditava-se que tinham outra natureza e outras necessidades porque tinham sido separadas do resto da população. E foram separadas porque passou a ser essencial na sua cultura que elas aprendessem a ler e escrever, e a ser o tipo de pessoa que uma cultura letrada exigia (POSTMAN, 1999, p.50).

Para o autor, foi o advento do mundo letrado, da imprensa, e o avanço da vida nas cidades que exigiu a distinção entre crianças e adultos. Portanto, foi uma exigência social e histórica, o cuidado e a atenção à infância, um período de formação para se preparar para a vida adulta. Esta exigência de inserção no mundo letrado, também culminou na reformulação do ambiente familiar, conforme o exposto por Postman (1999), a família seria o primeiro espaço educativo que a criança teria contato.

O surgimento da infância é considerado um momento particular da vida das pessoas, quando as crianças devem receber a formação necessária para atuar na sociedade, e esta "formação" também se entende como molde e forma, sendo que qualquer comportamento diverso do esperado é tomado como inaceitável. Como árvores que devem ter seus galhos podados igualmente, os instintos devem ser contidos, os valores éticos morais e sociais devem ser aprendidos.

Para Neil Postman (1999), a infância "assumiu um aspecto singular conforme o cenário econômico, religioso e intelectual em que apareceu. Em alguns casos foi enriquecida; em outros, negligenciada; em outros, degradada" (p.66). Em grande parte a esfera econômica ditava-lhes a sorte, pois às classes baixas e pobres a infância continuava a ser um momento difícil – no desenvolvimento industrial as crianças pobres eram mão de obra barata, sem direito à educação e a proteção.

Eram duas as tendências intelectuais de que a ideia se compunha. Poderíamos chamá-las a concepção lockiana, ou protestante, de infância, e a de rousseauiana, ou romântica. Na visão protestante, a criança era uma pessoa amorfa que, por meio da alfabetização, da

educação, da razão, do autocontrole e da vergonha podia tornar-se um adulto civilizado. Na visão romântica não é a criança amorfa, mas o adulto deformado que constitui o problema. A criança possui como direito inato aptidões para a sinceridade, compreensão, curiosidade e espontaneidade que são amortecidas pela alfabetização, educação, razão, autocontrole e vergonha (POSTMAN, 1999, p.73).

O fato é que a infância, apesar dos posicionamentos teóricos distintos, era encarada como um momento diferenciado da vida. As demais esferas sociais também foram adquirindo posicionamentos frente à infância, pois, para nós, o debate importante está no momento em que, com o surgimento dos meios de comunicação, principalmente com a televisão, foi considerado necessário destinar parte da audiência para suprir as necessidades deste público infantil. Para além disso, podemos ainda discutir se estes supostos anseios infantis realmente existiam ou foram igualmente inventados, para a exploração de um mercado novo: o mercado de produtos infantis

Assim, como as pautas e temáticas do que devem ou não aprender para tornarem-se bons adultos não emanaram das crianças, as programações televisivas para o público infantil não eram, primeiramente, sincronizadas com o que as crianças gostariam de ver na televisão, mas sim com o que as crianças precisavam aprender para atuar em sociedade e que não estavam aprendendo em casa, ou ainda, diziam respeito ao que os adultos achavam que as crianças precisavam.

Porém, o movimento mais expressivo, considerado por nós como um paradigma complexo, no que diz respeito à infância, é o encurtamento que este momento da vida vem sofrendo ao longo do desenvolvimento tecnológico. A infância está compreendida nos últimos anos em um preparar para vida adulta, um carregamento de informações “necessárias ou não”, que vem em ritmo de *zapping*.

Com a chegada dos meios de comunicação e a mudança na sociedade moderna, principalmente da forma como o homem produz a sua existência, o conceito de infância foi modificando-se. E a mídia também começou a explorar as preferências do público infantil, em razão de aumentar sua audiência e vender mais os seus produtos, estes não apenas voltados para crianças, mas também para toda a família, uma vez que as crianças estimulam os pais a comprarem produtos que não são somente de seu uso exclusivo, ampliando assim o alcance da publicidade para este público-alvo específico. A naturalidade com que a criança percebe a tecnologia permite que ela se torne em diversos casos, “professor” do pai, da mãe

ou de outro adulto, para o uso e manuseio dos aparelhos tecnológicos, dentre eles computadores, celulares, *tablets*; a exigência no domínio destes meios vem sendo cobrada pela sociedade, e de forma precoce.

A percepção da linguagem midiática, como um gênero propriamente dito, assemelha-se à autoridade e à figura de poder. Para a sociedade – e nesta pesquisa particularmente, para as crianças, depois da televisão e da evolução da tecnologia eletrônica, o que não é reafirmado por estas vias, causa estranhamento, desconfiança, é partir desta linguagem enigmática moderna que se constitui a comunicação no final século XX e início do século XXI,

[...] a linguagem da/na TV constitui-se lugar de confronto de ideologias em múltiplos discursos que fazem parte do jogo de sentidos entre produtores e espectadores e, ao mesmo tempo, instrumento na luta pela hegemonia de um sentido na pugna por um modo de vida com o qual, muitos se identificam e neste movimento se enquadrem (GUIMARÃES, 2010, p.10)

Esse processo de “identificação” e “enquadramento” são questionáveis por teorias de que o espectador também tem poder sobre o que é veiculado ou não na televisão. O pesquisador Jesús Martín-Barbero, de naturalidade espanhola, que reside na Colômbia desde a década de 1960, é um estudioso dos processos de comunicação e se pauta no panorama da América Latina, para exemplificar e enriquecer seus estudos.

Para este trabalho, a obra principal para análise da percepção/recepção midiática, é o livro “*Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*”, publicado em 1987, em Barcelona, mas que se mantém muito atual. Para tanto, utilizaremos a segunda edição traduzida para o português, de 2003, com prefácio de outro expressivo autor, Néstor García Canclini, que estuda a cultura e seus processos híbridos, processos estes que também auxiliam na compreensão da totalidade dos meios de comunicação.

Retomando a questão que nos fez remeter à Martín-Barbero (2003), não podemos acreditar que há apenas uma via neste processo de apreensão midiática. Devemos, pois, entender também como o telespectador, com suas preferências e também com seu contexto social e histórico, insere e provoca mudanças de estratégia midiática. Neste caso, nos ateremos à televisão, objeto principal de análise nesta pesquisa. A televisão está imersa neste contexto cultural que pode ser

compreendido como um espaço estratégico de contradição social e da mesma forma pode gerar uma crise de sentido, de motivação (MARTÍN-BARBERO, 2003, p.100).

As diferenças culturais são vistas, pois, como ameaças ao poder central. Para tanto, o autor cita alguns mecanismos para minimizar essa ameaça, como a unificação do mercado, e do idioma, a constituição de uma cultura nacional, bem como a centralização do poder (MARTÍN-BARBERO, 2003, p.111). A égide dos meios de comunicação de massa, assim como a forte presença e aceitação dessa mídia, funciona como um movimento de enculturação, uma maneira de fruição e também dinamismo cultural, mecanismos de controle e de repressão. Os estudos, planejamentos, uso das tecnologias e o alcance da mídia permitiram à vertente dos estudos culturais analisar o meio televisivo como fonte privilegiada de difusão cultural. Martín-Barbero define que,

A televisão se tornou televisão com a multiplicidade de canais e com o controle remoto. Então, eu sinto que a televisão me permite uma experiência de hipertextualidade, uma experiência de fragmentação urbana. Com o zapping, a televisão é a mídia que expressa melhor a experiência urbana que tenho hoje. A cidade decomposta, estranhada, na qual cada um vai lendo seu texto, mas vai lendo vários textos ao mesmo tempo. Não é linear. Eles se cruzam (RODA VIVA, 2003).

O potencial televisivo reverbera que o discurso midiático é sedutor, dinâmico, complexo, e que a maioria das pessoas reconhece essas qualidades da TV. Porém, quanto ao processo de estruturação desta grade programática, as situações necessárias para efetivação da recepção midiática, entre outros aspectos do “fazer” televisão, estão ocultos na programação, subjetivos e se coadunam para que o sucesso esteja com quem planeja e detém essa mídia.

A televisão não traz consigo apenas um maior investimento econômico e uma maior complexidade de organização industrial, mas também um refinamento qualitativo dos dispositivos ideológicos. Imagem plena da democratização desenvolvimentista, a televisão realiza-se na unificação da demanda, que é a única maneira pela qual pode conseguir a expansão do mercado hegemônico sem que os subalternos se ressintam dessa agressão [...] a porcentagem de programas importados dos Estados Unidos, e até da imitação dos formatos de seus programas, o que nos afetará mais decisivamente será a importação do modelo norte-americano de televisão (MARTÍN-BARBERO, 2003, p.261-262).

A proximidade da relação cultural que se estabelece ao analisar a televisão parte inicialmente de uma série de sistematizações e mudanças culturais que vieram com esta mídia. Neste trabalho, nos ateremos à concepção de criança e de infância, bem como a cultura e esse potencial das tecnologias da comunicação que auxiliam no processo educativo e de conhecimento do mundo.

Cabe ainda salientar que a história da televisão assim como a história da humanidade, não é feita de rupturas abruptas com modelos anteriores. O caráter, por vezes, cíclico e dialético do processo de evolução e acúmulo de tecnologia televisiva explica-se, acima de tudo, porque o discurso da televisão é transpassado de ideologia, bem como por tecnologias (publicidade, *marketing*, psicologia, indústria de produtos consumíveis) que à ela se vinculam para alcançar maiores públicos e ampliar assim o acúmulo de capital. Enfim, é um processo amplo de relações interdependentes entre si, e ao mesmo tempo, dependentes de fatores exógenos, que não podem ser esquecidos no momento da análise.

[...] não há um conhecimento neutro, pois ele sempre expressa o ponto de vista de uma classe a respeito da realidade. Todo conhecimento está comprometido com os interesses sociais. Esse fato dá uma dimensão mais ampla ao conceito de ideologia; ela é uma “visão de mundo”, ou seja, o ponto de vista de uma classe social a respeito da realidade, a maneira como uma classe ordena, justifica e explica a ordem social. Daí podemos deduzir que há tantas visões de mundo numa dada formação social quantas forem as classes sociais. Há visões de mundo presas às formas fenomênicas da realidade e outras que a ultrapassam, indo até a essência. Nem toda ideologia é, portanto, “falsa consciência” (FIORIN, 2005, p.29).

Ainda de acordo com José Luiz Fiorin (2005), um discurso não pode ser neutro, pois, a ideologia não pressupõe neutralidade. Portanto, a televisão, os donos de emissoras, os produtores dos programas, os vários atores que compõe o universo televisivo, transmitem via televisão, de maneira subscrita em seus discursos, a ideologia, a visão de mundo e de sociedade que eles querem massificar, homogeneizar, reproduzir, manter. Neste ponto, chegamos à discussão sobre a familiarização do discurso televisivo, as ideias do outro, do sujeito que fala na televisão, e que por vezes torna-se o discurso do receptor, que não analisa criticamente, ou que tem a falsa noção de neutralidade, professada por muitos meios televisivos sob a justificativa da imparcialidade.

Aproximando este panorama geral da programação da grade da televisão, adentrando à programação infantil e a questão educativa em si, Guimarães (2001), assevera que o discurso da televisão, diferentemente do discurso da escola, valoriza o lúdico, o emocional, o que por vezes insere à narrativa, sentidos e sentimentos diversos, partindo do pressuposto do imaginário. Para Liriam Luri Higuchi Yanaze (2002), o aspecto da fantasia é valioso para o discurso televisivo, uma vez que,

A fantasia é necessária, importante para que se estimule uma série de processos psicológicos, inclusive o desenvolvimento de raciocínio e de resolução de problemas, por exemplo. É um recurso usado na maioria das vezes pela criança para compreender situações e sentimentos e, sem dúvida nenhuma, um estímulo à criatividade. Todo o conteúdo na primeira infância e na segunda infância tem a fantasia presente. A fantasia, que é um fator de estímulo muito grande, não se perde ao longo da vida, embora seja mais intensa e esperada nos primeiros períodos (YANAZE, 2002, p.165).

Guimarães (2001) ainda enfatiza que a narrativa que a TV utiliza em determinadas programações infantis pode vir a ser a chave da mudança nas práticas de linguagem da escola, que tende a ser predominantemente enfadonha, formal, imersa em regras e com a difícil missão de formar, por diversas vezes, separando o que fazemos ou falamos, do que é o certo fazer e o certo falar. Mesmo que o público da TV seja tão heterogêneo e diverso como o disposto em uma sala de aula, a televisão utiliza-se do lúdico, do apelo ao imaginário, do humor, da cor e de diversos outros mecanismos que funcionam como pontos convergentes, para aproximar-se dos sujeitos que a assistem, e ela consegue assim traçar um denominador comum a uma série de públicos no mesmo seguimento de programação, garantindo a audiência e o sucesso.

Buscar esta flexibilidade entre os distintos mecanismos lúdicos e criativos pode ser a chave de que a autora fala ao referir-se que a linguagem televisiva tem à contribuir com a linguagem formal da escola, ampliando suas possibilidades e indicando novas maneiras de abordagem com relação à infância.

Quando abordamos a programação infantil como meio de propagação cultural à determinada faixa etária, necessitamos analisar, também, a ideologia que subjazem às relações sociais propostas, neste caso, para as crianças. Ademais, esta relação com a criança se perfaz também pelo despreparo infantil para compreender o discurso televisivo. Segundo Beatriz Sarlo (2006), a crescente

homogeneização cultural e a redução da pluralidade em detrimento de um denominador comum, é um preceito também da sociedade em que vivemos que está repleta de individualismo, imersa numa ausência de sentimento coletivo.

Para Sarlo (2006), “la infancia, casi ha desaparecido, acorralada por una adolescencia tempranísima” (p.36). Logo, a infância já não sustenta os ideais e as ilusões de felicidade de outrora, além disso, para a autora, a instituição que detinha o prestígio entre os mais jovens, a escola, vem sofrendo também com as mudanças na sociedade. Esta rapidez com que a infância se esvai juntamente com a fluidez da adolescência, caracteriza-se principalmente pela inserção da criança no mundo adulto. Roupas e brinquedos não remetem mais a inocência pressuposta na infância, movimento este impulsionado pela sociedade que vem mudando sua concepção de infância, preenchendo o dia das crianças com atividades extracurriculares, esgotando e ocupando seu dia, deixando para elas menos tempo para brincar, criar e desenvolver a imaginação. Adiante, discutiremos um pouco sobre os movimentos históricos da infância.

2.1 A infância e a televisão

Ao se estudar a televisão direcionada para as crianças pode-se vislumbrar questões sobre “as funções culturais e sociais da televisão” (PEREIRA, 2007, p.63), principalmente pela concepção de infância como uma construção social, que hoje tem lugar no discurso de inúmeros teóricos. O conceito de criança e de infância está diretamente relacionado com os discursos públicos que se compartilham em diversos campos sociais, dentre eles, também na mídia. Como fenômeno social, a infância não é homogênea, não é um conceito rígido.

O processo de humanização na infância é complexo. Não obstante, a produção de conhecimento e da tecnologia na sociedade tem crescido rapidamente e a criança recebe a cada dia mais informação para sintetizar sobre o que realmente é a sociedade, o mundo, enfim, sobre o que significa ser humano. No caso da educação formal, a busca por conhecer o gosto televisivo dos alunos, estabelecer um diálogo sobre os programas mais assistidos pelas crianças da sala, pode demonstrar muitas situações, até mesmo emocionais que este sujeito enfrenta, incluindo neste caso, os conflitos psicossociais da infância e de seu lugar na sociedade.

El uso que hacen los chicos y adolescentes, de los programas televisivos, es un material riquísimo que nos habla, no sólo de entretenimiento, sino básicamente de interioridades. La posibilidad de conocer, a nuestros alumnos se acrecienta así notablemente (MERLO FLORES, 2006, p.124).

Para esta pesquisa, que compreende a programação televisiva voltada para o público infantil entre as décadas de 1970 e 1990, o maior desafio é contextualizar e sintetizar as mudanças no processo de humanização da criança, que vem sofrendo com a industrialização e a inserção das mídias em suas diversas formas na vida das pessoas. Através da análise dos programas voltados para a infância podemos também relacionar com o momento histórico, assim contribuindo para uma produção acadêmica que tem se preocupado em localizar outros espaços educativos além da escola, focando sua atenção na História da Educação pela ótica da cultura.

Logo, tomamos a televisão como objeto de pesquisa, partindo do pressuposto preconizado por Martín-Barbero (2003), que tipifica a mesma como o meio que traz, além de um grande investimento econômico e uma grande complexidade de organização, um “refinamento qualitativo dos dispositivos ideológicos” (p.61).

As crianças são telespectadoras assíduas de programações infantis, como desenhos animados, programas de brincadeiras e músicas relacionadas com o seu universo, mas estas também assistem e gostam de outros tipos de programações. Assim, o uso do lúdico e do encantamento persuade e mobiliza a mente infantil, configurando-se como um dos mecanismos educativos informais da programação. Segundo Vera Lúcia Quintão Carneiro (1999), a maioria das crianças brasileiras que vivem em famílias com baixa renda tem na televisão aberta o principal meio de divertimento e informação.

Por sua vez, o Estatuto da Criança e do Adolescente - ECA, de 1990, é categórico ao indicar que os programas ofertados às crianças devem ter cunho educativo, artístico, cultural e informativo,

Art. 76. As emissoras de rádio e televisão somente exibirão, no horário recomendado para o público infanto juvenil, programas com finalidades educativas, artísticas, culturais e informativas.

Parágrafo único. Nenhum espetáculo será apresentado ou anunciado sem aviso de sua classificação, antes de sua transmissão, apresentação ou exibição (BRASIL, 1990).

Na atualidade, desenhos animados e programas infantis se alternam com programas tidos como de utilidade pública, que tematizam os mais diversos assuntos. Destarte,

O desempenho da função educativa pelas emissoras de televisão comerciais - todas elas concessões públicas - passou a ser cobrado oficialmente pelo decreto 236, de 28 de fevereiro de 1967. Instituiu-se a obrigatoriedade de transmissão diária de programas educativos. Definiu-se programa educativo em televisão aquele restrito a "transmissão de aulas, conferências, palestras e debates". (CARNEIRO, 1999, p.29)

Desta forma, não se entendia como educativos os programas como desenhos, somente teleaulas, palestras. Logo, não tinham como público-alvo crianças, mas adultos sem escolarização que precisavam de alfabetização e educação técnica, como uma forma de resposta às necessidades do mercado.

Esta modalidade de educação via televisão se pautava na transposição do livro didático e da aula expositiva da escola para a televisão, ou seja, educar valendo-se da mídia como ferramenta na disseminação do ensino formal. Algo comum a isto ocorre nas escolas atuais, uma vez que se usa o meio tecnológico, como as televisões e multimídias, com o intuito de reproduzir a linguagem formal, sem uma problematização e uso da linguagem midiática, e também dos discursos comunicativos presentes na mesma.

O sentido da fantasia e do lúdico presentes em filmes e programas que priorizam a diversão, segundo Carneiro (1999), subordinam-se à uma explicação lógica, racional, abstrata, não permitindo considerar educativas as expressões artísticas e culturais. Porém, até que ponto elas não educam? Como omitir a participação da escola nesta nova realidade que envolve quase a totalidade dos alunos?

Para dominar os problemas psicológicos do crescimento - superar decepções narcisistas, dilemas edípicos, rivalidades fraternas, ser capaz de abandonar dependências infantis; obter um sentimento de individualidade e de autovalorização, e um sentido de obrigação moral - a criança necessita entender o que está se passando dentro de seu eu inconsciente. [...] a criança adéqua o conteúdo inconsciente às fantasias conscientes, o que a capacita a lidar com este conteúdo (BETTELHEIM, 2002, p.08).

Bruno Bettelheim (2002), em *Psicanálise dos Contos de Fada*, explica a assimilação que a criança tem, e como ocorre no conto de fadas, no caso observado na análise do pesquisador em questão, é responsável por criar um local capaz de permitir que a criança redimensione o imaginário, podendo assim determinar melhor seus pensamentos e sonhos, encontrar-se no mundo como pessoa. Para nós, a análise de Bettelheim encaixa-se perfeitamente para a televisão direcionada às crianças, uma vez que as programações, principalmente as que iremos analisar, também criam uma espécie de local de sonho e possibilidades diversas de imaginação e fantasia.

Não discutiremos, porém, qual é o sentido mais valioso, se é o livro físico (e o ato de ler) ou a tecnologia multimidiática (no caso da televisão, o assistir), mas compreender a criança como um ser em construção, tanto social como cultural, nos auxilia na compreensão da sociedade moderna e o papel da inserção de novas tecnologias, para então entender as mudanças na concepção de sociedade ao longo da história.

Não podemos deixar de lado a forma precoce com que as crianças são inseridas na vida adulta tanto pela sociedade em geral, como pelas mídias, e isto afeta significativamente a educação, o desenvolvimento cultural e psicológico do indivíduo. Advém desta importância que as mídias exercem a necessidade de uma maior problematização do tema, para ir ao encontro do que outros países já fazem. A discussão necessita também de uma análise das mudanças que vêm ocorrendo no tocante à concepção de infância e criança no decorrer da história.

Ao analisar a programação televisiva e o incentivo ao consumo, impregnados e inerentes a ela, a questão então seria o conceito do que é educativo, pois, programas sem intenção educativa por vezes o são, ensinam algo, agregam valores à personalidade, habitam o campo das subjetividades, e a educação informal.

Compreendemos que educativo é todo e qualquer ato, ação ou relação que tenha por finalidade transmitir algum ensinamento, seja este implícito ou explícito na ação. A todo o momento ao longo de nossas vidas estamos nos relacionando, trocando experiências, saberes, conhecimentos, informações. O homem ao deixar sua condição de animal por meio do trabalho e renunciando a esta condição natural, estabelece relações educativas, na construção da humanidade. Nesta construção para tornar-se humanizado, os homens construíram coisas inimagináveis até então. A capacidade de relacionar-se com o outro foi exponencialmente elevada ao passo

que o ser humano desenvolveu as tecnologias. Desta maneira, o educativo também é um conceito histórico, social e cultural, e está intimamente relacionado com as ações humanas na busca pelo conhecimento e pela superação de si mesmo.

A Televisão parece permitir a vigência de dois planos: o de participar e o de criticar, num mesmo evento. Diante da TV, o telespectador, ora é personagem, ora é plateia. Isto porque o veículo permite que se participe do espetáculo e se assista à distância, obtendo-se a posição de observador, que engendra uma dimensão crítica, ou, pelo menos, a possibilidade de consciência crítica (CARDOSO, 2011, p.56).

Sendo assim, a televisão é resultado da busca por diferentes formas de comunicar-se, com os outros e com o mundo, mesmo limitando a participação do sujeito, ela permite a exposição de diversas informações ao mesmo tempo, contraditoriamente ao passo que amplia a visão não permite a integração. É nesta ótica que buscamos o viés educativo na televisão enquanto construção humana que ampliou significativamente o entendimento de sociedade.

Retomando especificadamente a programação produzida para as crianças, Carneiro (1999) refere-se à Vila Sésamo como sendo um programa que integrava educação e diversão, pois, segundo a autora, usava o divertimento sem a intenção comercial, mas com intenção educativa. Por outro lado, a tônica atual é relacionar diretamente fruição e consumo na televisão:

A questão da programação infantil só se torna problema em países como o Brasil quando a infância passa a integrar o mercado de bens culturais, seja na qualidade de consumidor e seja como filho de consumidor. E também quando os estudiosos começam a discutir o que realmente constitui um programa infantil. É um programa infantil todo programa a que as crianças e adolescentes assistem e gostam - telenovelas, telejornais, lutas e também, por que não, desenhos animados e programas de auditório? Ou são programas infantis aqueles que os adultos reunidos analisam, dizem “esses são os programas de que as crianças gostam e a elas são apropriados”, e imediatamente os incluem nas grades de programação do que eles colam a etiqueta “programas infantis”? (CAPPARELLI, s/d)

Este caráter mercantil e monetário atribuído à infância merece atenção e estudo para não cair num reducionismo teórico. A compreensão de que a televisão também compõe a esfera cultural deve ser clara para que assim seja possibilitada a visão crítica ao contexto histórico do mesmo. O conceito de infância, desta mesma

forma, deve ser entendido dentro do contexto histórico em que está inserido, garantindo assim a maior proximidade com o real.

A televisão, por sua vez, constrói pautas em sua programação que são discutidas no cotidiano pelas pessoas, tanto no espaço público, quanto no espaço privado. As crianças, também se relacionam com os programas assistidos desta mesma maneira, por vezes as programações pautam os assuntos nas diversas esferas de participação social da criança, como na família e na escola, por exemplo, nas conversas com seus colegas, nas suas brincadeiras.

A pesquisadora Suely Amaral Mello (2007), nos leva a compreender através da teoria histórico-cultural, “que cada criança aprende a ser um ser humano. O que a natureza lhe provê no nascimento é condição necessária, mas não basta para mover seu desenvolvimento”, sendo necessário ainda um processo de humanização como “processo de educação” e como “processo educativo” (MELLO, 2007, p.88).

A televisão, frente à esta realidade, fornece a informação, sendo um meio de educação informal, o que quer dizer que influencia de diferentes formas o agir e o pensar, pois também é uma das formas de interagir com o mundo.

Um dos motivos que nos levou a destacar, nesta dissertação, três programas, foi principalmente perceber a forma nem sempre sutil com que a criança é inserida no mundo do consumo, no mundo do trabalho e no mundo adulto. Enfim, buscamos compreender as necessidades de cada momento histórico em ensinar para a criança como ela deveria interagir com a sociedade, como deveria ser e o que ela deveria saber.

Mas esta inserção, da qual falamos, não acontece igualmente para todas as crianças, é necessária a compreensão de que os “papéis e desempenhos dependem estreitamente da classe social em que está inserida a criança” (KRAMER, 1987, p.15) e que se diferenciam também de acordo com o que é exigido desta criança pela sua família precocemente e por sua estrutura socioeconômica e cultural. Portanto, é possível compreender infâncias diferentes no mesmo tempo histórico.

Para compreender a criança, Mello (2007) utiliza a psicologia histórico-cultural, segundo ela, em cada idade, fase ou etapa da vida da criança, existem formas específicas pelas quais a criança se relaciona com o mundo, no processo do desenvolvimento. Neste contexto, a linguagem e a comunicação são cruciais para que a criança entenda a sociedade e como ela deve relacionar-se com os demais.

A realidade socioeconômica, as condições materiais que esta criança vivencia e dispõe desde o seu nascimento, a história cultural na qual ela está inserida, tudo está relacionado com o adulto que ela será, a cultura, neste sentido, compreende fator determinante, tanto quanto sua classe social ou sua condição econômica. Esse processo perpassa a educação formal e informal, escola e televisão, sociedade e família, bairro e mundo, eu e os outros. É o processo de humanização, dialético, contraditório, convencionado socialmente, é um aprender a ser humano, a agir em sociedade.

Mencionamos ao longo deste trabalho a concepção da criança como um ser social, histórico e a infância como uma construção da sociedade. Outro ponto importante é a progressiva inserção da criança em assuntos antes apenas voltados para adultos, como o modo de vestirem-se, preferências musicais e também de programas televisivos que não são pensados para a faixa etária de quem o assiste.

E como uma necessidade do capitalismo, também como uma forma de entretenimento, mais sutilmente como um produto, como um espaço social, como em tantos outros lugares, é criada a televisão, com seu potencial aprimorado a cada ano, assim como o número de pessoas que exponencialmente adquirem seu receptor. A ascensão televisiva não acabaria nem quando os meios de comunicação apresentassem ferramentas mais evoluídas e de maior interação ainda com o mundo, como é o caso da internet e dos computadores. A tecnologia potencializou o alcance televisivo, uma vez que a televisão é levada a todo lugar, no carro, no celular, em todas as repartições públicas, comércios, transportes públicos, avanços estes conquistados graças à tecnologia digital, ao barateamento dos aparelhos televisivos, juntamente com o aumento da qualidade da tecnologia de imagem e som.

O núcleo familiar foi um dos principais impulsionadores das mudanças relacionadas diretamente à criança, um formato diferente de família constitui uma criança diferente, com uma infância igualmente distinta. Outro provável fator foi também o advento das novas tecnologias que apresentaram à sociedade uma nova forma de relacionar-se com o mundo, com o outro, distante e o próximo. Pereira (2007), cita a televisão como “um factor configurante da situação e um factor estruturante das próprias rotinas familiares que afecta, logicamente, os estilos de vida das famílias” (PEREIRA, 2007, p.65).

Para a mesma autora, “a programação para infância constitui um microdiscurso dentro do discurso global ou macrodiscurso de uma determinada estação televisiva” (PEREIRA, 2007, p.30). É, pois, parte integrante da totalidade do discurso de uma emissora. Por serem e estarem dentro de um contexto amplo e difuso, sofrem também com as pressões exercidas sobre a programação e sobre a emissora de forma geral, tanto pela concorrência, quanto pelos telespectadores.

Para Manuel Pinto (2000), existiram duas grandes tendências nos estudos acerca da televisão voltada para crianças entre 1950 e 1970, sendo que estes, preocupavam-se, geralmente, com os efeitos da televisão sobre a criança, e segundo o autor pautados geralmente em explicações a respeito da violência e de comportamentos violentos (PINTO, 2000, p.140).

De acordo com Pereira (2007), “o espaço infantil, ainda que possa ser concebido como unidade autónoma, no momento da emissão ele integra-se e articula-se com o conjunto da programação” (p.31). Este movimento de integração e articulação resulta no condicionamento e influência direta da sua posição na “grelha”, o que pode prejudicá-lo ou beneficiá-lo de acordo com o horário em que é exibido, ou outros fatores como o programa que o sucede ou antecede.

É de maneira geral uma dupla função da programação da grade televisiva: ao mesmo tempo que é uma unidade independente, cada programa também encontra-se imerso dos objetivos gerais e específicos acerca da política da emissora. Segundo Pereira, “os programas são também submetidos à dialéctica entre a originalidade criativa e a seriação industrial e de mercado” (PEREIRA, 2007, p.31). Para a autora, neste sentido, a televisão atual, mesmo a que se destina ao público infantil, - e de maneira mais direta possível -, está voltada ao mercado de consumo tanto de bens materiais como da própria programação, da adaptação de versões estrangeiras de sucesso, da compra e, porque não dizer, cópia de ideias que deram certo para determinadas faixas etárias. E como uma máxima, mais vale apostar no certo, do que arriscar em algo duvidoso.

Nem sempre essa adaptação é sutil, algumas emissoras ao depararem-se com o sucesso alheio, copiam deliberadamente os temas, as características dos personagens principais, os formatos musicais, os conteúdos, enfim, acabam por copiar uma essência de sucesso. “Deste modo, está-se perante uma programação que, apesar da diversidade de canais, oferece programas similares, ou seja, oferece mais do mesmo” (PEREIRA, 2007, p.31).

A égide do pensamento de proteção à infância, das legislações de direitos, principalmente após a década de 1990, modificou a imagem da criança e da infância que se quer preservar. Os próprios programas, ao elencar a criança como público em potencial, sugerem ou exprimem na programação, de forma implícita ou não no discurso, a concepção de infância de hoje.

Para Sara Pereira (2007), há uma série de paradoxos a respeito da infância, que são reproduzidos contraditoriamente na sociedade. O discurso dominante sugere uma maior aproximação dos pais, bem como uma posição de privilégio da criança no seio familiar, que na maioria das vezes não se concretiza. O próprio discurso veiculado pelos meios de comunicação reforçam essas contradições. A autora analisa em seu livro a ideia de Neil Postman acerca do “desaparecimento da infância”, citada anteriormente neste capítulo, num período entre a prevalência dos meios de comunicação impressos e os meios de comunicação eletrônicos.

Para nós, no entanto, não houve um desaparecimento do conceito de infância. O que ocorre é que como entendemos a infância como uma construção social, e, portanto, devemos analisar que ao passo que a sociedade mudou, a infância foi sendo permeada por novos valores. A construção social da infância permite-nos compreender a importância do contexto histórico, social, econômico, político e cultural, para abarcar a totalidade do significado deste momento da vida especificamente. A infância é um momento singular, no qual o sujeito é apresentado aos conhecimentos históricos acumulados pela sociedade, é estimulado a relacionar-se com o próximo, mas também demanda cuidado especial por sua condição de dependência econômica, cultural e social dos adultos. É neste sentido um momento histórico, que foi construído, tendo em vista a necessidade de ensinar a criança a compreender o vasto universo humano.

Isto decorre igualmente das transformações dentro da concepção de infância exigidas também pelas mudanças na forma de produzir a vida e se relacionar com os outros sujeitos. Crianças sempre existiram, o que talvez não existisse nas sociedades mais antigas era a preocupação com os direcionamentos que deviam ser impostos para que esta criança fosse o adulto esperado pela sociedade.

Consideramos que a mudança veio com o advento da tecnologia e da necessidade de preparar cada vez mais cedo a criança para a vida adulta. Ao passo que a humanidade evoluiu cientificamente, mais conhecimentos foram exigidos,

havendo um número maior de saberes necessários, maiores exigências impressas pelo mercado de trabalho e pelo modo de produzir a vida.

A televisão foi ocupando um espaço na vida da criança que não existia, ou melhor, estava ocupado por outras coisas, principalmente pela mudança do modo de viver dos pais, da sociedade em sua totalidade, da forma de produzir a vida, da inserção na escola, da diminuição do convívio com os familiares e de diversos outros motivos inerentes à modernidade.

[...] a presença dos meios de comunicação na vida quotidiana das crianças tem sido uma matéria relativamente arredada das preocupações dos sociólogos que tem as crianças e a infância como seu objecto de estudo. [...] Daqui resulta então, aparentemente uma ideia de infância não-mediatizada, ou seja, uma visão de criança sem relação com os media, perspectiva que se revela defasada da realidade social de hoje (PEREIRA, 2007, p.68).

Ao passo que a preocupação com os meios de comunicação recaiu sobre a infância, diversos mecanismos, agências reguladoras, organizações não governamentais, entre outras entidades, também as universidades, centros de pesquisa, organismos internacionais de proteção, procuram estabelecer limites e discutir as possibilidades da televisão e das diversas outras mídias no processo de socialização, humanização e desenvolvimento dos sujeitos.

A criança brasileira da década de 1950, não se aproxima da criança de hoje, nem do próprio conceito de criança atual. Comparar as programações televisivas, os usos, o que é programação infantil, bem como quais os efeitos que incidem na criança, - necessita também do entendimento dos diferentes fatores que construíram a imagem social, a convenção social de infância.

Em 1950, poucos lares brasileiros possuíam algum invento tecnológico, muito devia-se ao alto custo e demora da popularização de certas inovações. O rádio já fazia parte da vida de uma parcela da população, porém, na maioria, de adultos. O acesso à escola também não era difundido, tanto pela falta de estrutura física, quanto pela concepção social, pela economia agrária e a grande população rural. Com a difusão da televisão de forma mais ampla no Brasil, as emissoras de televisão, como vimos no primeiro capítulo, preocuparam-se em contemplar a figura da criança em alguns de seus programas.

O desenvolvimento sociocultural do indivíduo é o desenvolvimento de um indivíduo histórico, portanto situado na história social humana. Para que esse desenvolvimento ocorra é necessário que o indivíduo se aproprie dos produtos culturais, tanto aqueles da cultura material como aqueles da cultura intelectual. Essa apropriação da cultura pela criança é mediatizada pelos adultos que já se apropriaram da mesma cultura (DUARTE, 2008, p.44).

A sociedade mais aberta à tecnologia, convivendo com avanços científicos em diversos campos sociais, o trabalho exigindo a força de trabalho da mulher, o aumento do consumo e da facilidade de acesso às inovações tecnológicas, a necessidade de cada vez maior grau de instrução para a inserção no mercado de trabalho, entre outras mudanças sociais, foram determinantes para a mudança concepção de infância e da vida da criança.

A vida cotidiana das crianças não ocorre num vácuo social: elas têm pais e/ou outros adultos com quem interagem no dia-a-dia; têm irmãos ou amigos, colegas e vizinhos; além disso, inserem-se em quadros de relações sociais, de forma mais ou menos intensa, que começam por se circunscrever à família, mas que se vão progressivamente alargando às relações de vizinhança, às instituições educativas, etc. Nesse alargar de horizontes e nesse processo de compreensão de si próprias e do mundo em que vivem, as crianças encontram certamente na televisão um ponto de referência importante e, provavelmente, tão mais importante quanto débil for a densidade e diversidade das suas interações sociais e mais diminutas as alternativas de ocupação do tempo, menos competitivas e desigualmente motivadoras (PINTO, 2000, p.160-161).

Frente a essa acepção, a criança entendida como pessoa, como ator do processo de socialização, como parte integrante da sociedade, dentro de seu quadro de desenvolvimento infantil, assegurando e respeitando suas limitações e também as possibilidades de sujeitos que participam da totalidade social, é também um ser social, suas necessidades e sua opinião são levadas em consideração quando o produto de consumo tende a voltar-se à ela.

A dificuldade metodológica de estudar a criança como sujeito principal e suas relações, neste caso específico com a televisão, está justamente em ser fiel à qual momento social essa criança estava inserida, de que relações ela participava. Busca-se desta maneira não generalizar a infância e a criança como meros objetos sociais.

Atualmente, a preocupação maior está em explicar também o motivo do desaparecimento da programação infantil da televisão aberta. De acordo com Pinto

(2000), um dos fatores é também a maior quantidade de atividades extras a que a criança está submetida, bem como ao tempo dedicado à internet e aos jogos de *vídeo game*, a frequência na escola, ou seja, ao ritmo acelerado da vida moderna, que nos é imposto desde o nascimento.

Para Postman (1999),

[...] a televisão destrói a linha divisória entre infância e idade adulta de três maneiras, todas relacionadas com sua acessibilidade indiferenciada: primeiro, porque não requer treinamento para apreender sua forma; segundo porque não faz exigências complexas nem à mente nem ao comportamento; e terceiro porque não segrega seu público. Com a ajuda de outros meios eletrônicos não impressos, a televisão recria as condições de comunicação que existiam nos séculos quatorze e quinze. Biologicamente estamos todos equipados para ver e interpretar imagens e para ouvir a linguagem que se torna necessária para contextualizar a maioria dessas imagens. O novo ambiente midiático que está surgindo fornece a todos, simultaneamente, a mesma informação. Dadas as condições que acabo de descrever, a mídia eletrônica acha impossível reter quaisquer segredos. Sem segredos, evidentemente, não pode haver uma coisa como infância (POSTMAN, 1999, p.94).

Para nós, no entanto, a supervalorização do poderio televisivo perante a criança, é um equívoco, na medida em que se pode recair numa visão monocrática, ideológica e simbólica. A televisão é composta por diversos aspectos, dentre eles: “o aspecto lúdico, o narrativo, o envolvente, o espectacular e não propriamente ou primordialmente as dimensões reflexiva, analítica e de aprofundamento” (PINTO, 2000, p.360). Por sua vez, a maximização da valorização do papel da televisão, ressalta a precária visão sociocultural em termos de conceituação de infância e também de políticas pró-infância. A sociedade também é composta por diversos aspectos, não há uma homogeneidade que reforce a tese de que o alcance televisivo seja o mesmo com exatidão à todas as pessoas do mundo, e, além disto, nada garante que a criança não seja exposta aos mais diversos assuntos em outras esferas da sociedade e também por outras mídias.

Não negamos, entretanto, a forte influência ideológica e política dos meios de comunicação, apenas reiteramos que a criança também utiliza os meios de maneiras diferentes, dependendo do seu contexto histórico e social, dependendo também das mediações em que está exposta no seu convívio familiar e social próximo – neste caso citamos a escola como um destes ambientes -, bem como diretamente ligado às suas relações sociais amplas. Para Pinto (2000), é necessário

aprender a ver televisão, destituindo este ato de algo natural. A relação criança-TV não é unidirecional, ao contrário, é um complexo social, que quando analisado nos auxilia a compreender também as relações sociais estabelecidas por essa parcela da população e para esta faixa, como potencial que exerce.

2.2 Programação e o Consumo

O que podemos dizer do mundo sem a televisão? Para uma grande camada da população, de aproximadamente vinte e poucos anos, que nasceu e cresceu com esta tecnologia, ocorre outro processo interessante: a familiarização da forma rápida e dinâmica de ver o mundo.

Com o advento de novas tecnologias, dentre elas, a televisão a cabo, as televisões por assinatura, a televisão digital, o computador, as emissoras de televisão aberta criaram novos desafios para chamar a atenção do telespectador.

Na televisão, nada de rostos misteriosos ou encantadores demais; os rostos da televisão serão próximos, amigáveis, nem fascinantes demais nem vulgares. Proximidade dos personagens e dos acontecimentos: um discurso que familiariza tudo, torna 'próximo' até o que houver de mais remoto e assim se faz incapaz de enfrentar os preconceitos mais familiares. Um discurso que produz seus efeitos a partir da mesma forma com que organiza as imagens (MARTIN-BARBERO, 2003, p.307).

Para Guimarães (2010), as inúmeras tentativas de aproximação com o real – como real, para o meio televisivo, compreendem-se programações como Reality Shows, novelas com personagens que apresentam falhas (o mocinho que comete erros, tropeços) – o próprio aparecimento da câmera e da equipe por trás da lente, a fascinação pelas informações do produzir televisão, legitimam a programação televisiva, de forma a ampliar seu potencial de penetração no cotidiano dos sujeitos. Permanecendo nesta linha, Pereira (2007) cita a inserção maior de pesquisas de opiniões e comentários que projetem alguma, ainda que mínima, interação do sujeito que assiste com o programa televisivo, tudo isso feito ao vivo, ampliando a “sensação” de participação.

Dentre as novas tendências da televisão atual,

[...] diz respeito ao peso específico da ficção na composição das grelhas de programação. Na verdade, este género é o que maior tempo de emissão ocupa em países como França, Espanha, Itália, Alemanha e também Portugal. No seio destas novas tendências merece também referência a programação dirigida ao público infantil e juvenil, uma vez que é, juntamente com a informação e a ficção, o terceiro pilar sobre o qual assentam as programações europeias, com proporções que oscilam entre 7,7% e 12,9% (dados referentes a Espanha, Itália, Reino Unido, Alemanha e França) (PEREIRA, 2007, p.16).

Atualmente, a programação para criança nas emissoras abertas de televisão, no Brasil, ficou relegada à segundo plano, preferindo-se programas de entretenimento e variedades, haja vista que as críticas à publicidade exacerbada e também a audiência comprometida, claramente justificam o abandono de produções voltadas para criança.

O que temos é um grande número de “enlatados” e cópias de programas da rede de televisão por assinatura, que passam repetidamente até o esgotamento. TV para criança é algo caro, e não fornece o retorno desejado pelas grandes emissoras. Outro ponto a ser analisado, é o fato de que as crianças ao longo dos últimos anos vêm demonstrando preferências por programações diversas, não necessariamente desenhos animados e programas infantis.

Pereira (2007) salienta que o aumento quantitativo dos canais, a maior carga horária de emissão televisiva, novos gêneros que foram incorporados à televisão, a continuidade diária da programação, a diluição em capítulos, entre outros fatores, “contribuem para um diferente relacionamento do espectador com a televisão, interferindo, conseqüentemente, nas formas de consumo” (p.56).

Retomando a análise da grade de programação, foi no início dos anos 1990, que o interesse dos publicitários pelo público infantil aumentou, assim como o reconhecimento da criança como um dos motores do consumo familiar. O que para Guimarães (2010), desde a égide da televisão brasileira, pode se dizer, nasceu comercialmente e é comercial até hoje, com a finalidade em última instância da maximização dos lucros, e proliferação da criação de produtos consumíveis, oriundos da programação. Com essa manobra comercial, de cunho e apelo emocional, busca-se a legitimação e a fidelidade do telespectador. “Tudo na TV transforma-se em um produto consumível e que se desdobra infinitamente em novos produtos para o consumo” (GUIMARÃES, 2010, p.45). Por conseguinte, esses

desdobramentos são comparáveis para a autora, como *commodities* da indústria cultural.

O consumo televisivo, enquanto acto individual de selecção de um programa entre o conjunto da oferta existente num determinado horário pode ser medido através de técnicas e instrumentos, que analisam o comportamento da audiência e as suas diferentes categorias sociodemográficas (partindo de uma amostra representativa do universo total). Todavia, o consumo televisivo não é apenas uma actividade individual; é também uma actividade familiar na medida em que é no contexto familiar que ocorre, normalmente, a experiência televisiva, e em que se constrói o seu sentido, e ainda uma actividade social, influenciada fortemente pelas práticas quotidianas e pelo capital quer cultural quer simbólico dos sujeitos (PEREIRA, 2007, p.57).

Na televisão, a programação e o consumo estão fortemente relacionados. Conforme assevera Renato Ortiz (2006), não há como deixar de analisar a esfera social da comunicação de massa, bem como o impacto da produção industrial da cultura, a presença e o controle das tecnologias no processo produtivo, além do peso do capital na esfera do entretenimento (p.154). Ainda segundo o autor, pode-se considerar como um valor estratégico político e social, imbricado também na indústria da cultura e de entretenimento.

Os programas são internamente classificados de acordo com sua importância na grade, a audiência, o público alvo, o horário, condicionam também a escolha da programação. Segundo Pereira (2007), “a oferta televisiva condiciona e é condicionada pelos hábitos de consumo do público” (p.59). O advento do *zapping* trouxe a detenção do comando mais relacionado ao telespectador, a possibilidade da fragmentação e da própria construção de uma grelha alternativa, de acordo com as necessidades e prioridades do sujeito que está telespectador. Para este, com o telecomando e a possibilidade de pausas e a visualização mais ampla entre os diversos canais e emissoras, a programação torna-se o produto que ele opta ou não por consumir (PEREIRA, 2007, p.59).

Ao analisar a televisão, Tania Maria Esperon Porto (2000), em seu livro *A Televisão na escola: afinal que pedagogia é esta?*, discute o carácter comercial da televisão, bem como o uso dos conglomerados e detentores dos direitos sobre as emissoras televisivas. Para ela, o que orienta o movimento de consumo cultural é a lógica do mercado. Ademais, a televisão se encontra dual: “retrata a vida porque

precisa ser inteligível para o público que quer atingir e é guiada pelos interesses da sociedade consumista que ajuda a construir” (ESPERON PORTO, 2000, p.38-39). Por sua vez, a contradição posta, via televisão, gera também a grande dificuldade em tomá-la como fonte de educação, além da destacada resistência em aproximar a discussão do campo formal escolar.

Para tanto, devemos entender nesse momento a televisão como integrante da indústria cultural⁴⁸, uma fonte de produção e reprodução cultural da sociedade. A dificuldade individual em perceber as associações televisivas, seu mecanismo, sua linguagem como gênero, preceituam a necessidade de uma educação para as mídias, um ensino da decodificação da televisão⁴⁹.

A partir daí, entender para compreender o alcance televisivo. Neste caso, um ponto de referência importante para os programadores das emissoras é o índice da audiência. É necessário, portanto, conhecer também os tipos de programação. Segundo Pereira (2007), os tipos são dois: programação horizontal, que caracteriza-se por encontros fixos, ao longo da semana, reproduzidos continuamente sem variação; e a programação vertical, que também caracteriza-se como encontros fixos, porém, estes são diferentes a cada dia (p.38). Para a autora, o nível horizontal também chamado diacrônico, possui uma oferta diversificada de programas e facilita a fidelização dos telespectadores de forma contínua. Já a programação no nível vertical, também chamado sincrônico, oferta simultaneamente diferentes emissões, dá o tom da novidade, é mais dinâmico, e segundo a pesquisadora, induziu um “novo factor potencial de fragmentação ao nível do consumo” (PEREIRA, 2007, p.61).

Para o sociólogo Zygmunt Bauman (2008), o consumo da tecnologia em si, das mídias, a necessidade de estar sempre conectado e a par das notícias de todo o mundo, deixa de ser uma opção, tornando-se algo natural, e como tal, obrigatório.

⁴⁸ Trata-se de uma “mercantilização das formas culturais”, uma indústria voltada para o entretenimento, “ o termo indústria cultural foi empregado pela primeira vez em 1947, de certa forma, em substituição ao termo cultura de massas que, segundo os autores (Adorno e Horkheimer), vendia a ideia de produtos culturais advindos das massas e destinados a ela” (FIUZA, 2002, p.41-42).

⁴⁹ Sobre este assunto específico da educação para as mídias e através das mídias, indicamos Monica Fantin e Maria Luiza Belloni, pesquisadoras da Mídia-Educação, que se refere à pesquisa voltada para a compreensão de que é preciso ensinar a ler a televisão e os demais meios de comunicação, ensinar escrever para os meios, ensinar como os meios funcionam, explorar a criticidade na análise dos meios de comunicação, de acordo com Fantin, “a mídia-educação pode ser compreendida em duas dimensões: pode configurar-se como campo de conhecimento interdisciplinar na interseção entre as ciências da educação (didática em particular) e as ciências da comunicação (principalmente a sociologia da comunicação e a semiótica), delineando-se também como possível disciplina; e pode ser entendida como prática social em contextos não só extra escolares” (FANTIN, 2006, p.36).

Ser invisível ou alheio ao assunto em voga, ao programa da moda, enfim a este modo de vida do consumo midiático, é punido com a rejeição social (BAUMAN, 2008, p.9).

Para ele, no caminho entre a sociedade de produtores e a sociedade de consumidores (que segundo ele é a que está em voga), ocorreram processos simultâneos de desregulamentação e de privatização contínuas e profundas (BAUMAN, 2008, p.15). Contudo, estas mudanças ocorrem nas diversas esferas da vida dos sujeitos. Deste homem, - ao mesmo tempo produtor, consumidor e mercadoria -, é exigida a flexibilidade, a generalidade, a adaptabilidade, a disponibilidade, com isso, o autor compara o mercado de trabalho a um mercado de produtos no qual se inscrevem as vidas dos sujeitos, que se submetem também às vontades e regras do mercado.

O âmbito midiático muito tem a ver com essa apreensão teórica que Bauman (2008) nos apresenta, uma vez que o espaço da televisão e da internet assim como das demais mídias, é também uma vitrine, tanto para compra como para venda, não apenas de produtos materiais de consumo, mas também de produtos abstratos.

A publicidade em si tem o papel de ligação entre o produto e o sujeito. Ela, por sua vez, exalta as qualidades de determinado produto, faz a ponte entre o desejo e a efetivação do consumo. Para Bauman,

O ambiente da cultura do consumo e da liquidez moderna tem como característica a desregulamentação e a desrotinização da conduta humana, relacionada com o enfraquecimento e/ou a fragmentação das relações humanas – culminando em uma maior individualização (2008, p.66).

A condição de consumidor é, portanto, uma interpelação da sociedade sobre o sujeito e a linha tênue que une o sujeito ao consumo, parte também do imaginário e da produção de necessidades. Para Bauman (2008), o que se construiu em torno da sociedade produtora foi uma cultura consumista, uma sociedade de consumidores. Sendo que o principal fator de estratificação social reverbera hoje no desempenho consumista, sendo um fator de exclusão ou incorporação social (BAUMAN, 2008, p.70-71).

O consumo não é apenas reprodução de forças, mas também produção de sentidos: lugar de uma luta que não se restringe à

posse dos objetos, pois passa ainda mais decisivamente pelos usos que lhe dão forma social e nos quais se inscrevem demandas e dispositivos de ação provenientes de diversas competências culturais (MARTÍN-BARBERO, 2003, p.302).

Se, para o autor citado, o espaço de discussão/reflexão do consumo é também o espaço das práticas cotidianas, para Bauman (2008), o consumo relacionado à infância e à criança, estão intimamente relacionados com os aspectos centrais da produção da vida contemporânea. Para ele, é deste envolvimento precoce com as mídias, imagens, bens de consumo, que se tem a dependência precoce no ato de consumir, “tão logo aprendem a ler, ou talvez antes, a dependência das compras, se estabelece nas crianças” (BAUMAN, 2008, p. 73).

Parafraseando Bauman (2008), em uma sociedade de consumidores os vínculos humanos tendem a ser conduzidos e mediados pelos bens de consumo, em que o sentimento de pertença é obtido por meio da própria identificação com a tendência de consumir. Permanecer a frente é a única forma de tornar efetivo tal reconhecimento de pertença (p.107-108). Portanto, é necessário conscientizar os jovens dessa lógica, a obsolescência dos objetos não constrange o consumidor, pois ele foi educado para agir assim.

Esta construção coletiva, elencada brevemente, com o auxílio de Bauman, parte também do conceito de imaginário social, de Bronislaw Baczko (1985), e da íntima relação entre imaginação e poder, e neste caso compreendendo a imaginação não apenas como um espaço estático, mas como fonte de contradições e conflitos, como uma forma de externalizar as necessidades reais e irrealis humanas. Para Baczko, (1985), “o imaginário social é, [...], uma das forças reguladoras da vida coletiva” (BACZKO, 1985, p.309).

Os *mass media* não se limitam a aumentar o fluxo de informação; modelam também as suas características. A informação é recebida de forma contínua, diversas vezes por dia, englobando o planeta inteiro, conjugando os dados estatísticos com as imagens e afetando todos os domínios da vida social, etc. a informação está centrada na atualidade, sendo, portanto, necessariamente atomizada e fragmentada: o acontecimento que é hoje posto em foco, amanhã será esquecido e recalado (BACZKO, 1985, p.313).

A propaganda, nessa acepção, é uma criação que em um só movimento cria a necessidade e oferece a possibilidade da satisfação da mesma. As representações sociais de sentimentos, estímulos e símbolos, culminam nas vezes em que a propaganda consegue liberar sensações no sujeito de angústia ou esperanças. No primeiro contato a sedução e o fascínio fazem parte também do consumo. Consumir a programação da televisão já é um exemplo do exposto acima.

Em sua entrevista ao programa Roda Viva, citada anteriormente neste capítulo, Martín-Barbero reflete sobre a contradição que representa o *marketing* e a propaganda. Ao mesmo tempo em que a criança que assiste a uma propaganda de um brinquedo caro, que provavelmente por questões econômicas e sociais nunca venha a possuir, ela também pode vir a refletir o porquê ela não pode ter acesso ao brinquedo. Isto pode vir a ser a chave para uma análise mais crítica da programação. Pois, ao mesmo tempo em que determina que a criança pobre não poderá ter o brinquedo, desperta nesta mesma criança, questionamentos relacionados à esfera social e econômica que ela está inserida.

Para Maria Luiza Belloni (2009), o mundo das mercadorias induz o homem à submissão ao sistema. Conclui ainda, que “produção e consumo de massa desencorajam o espírito de iniciativa e a autoconfiança, diminuindo a possibilidade de o indivíduo decidir a partir de seu próprio julgamento” (BELLONI, 2009, p.62). E esta política, fundamentada na imagem, é o próprio sustentador da propagação consumista. Porém, como citado no parágrafo anterior, as contradições e a dialética do processo de compreensão do consumo permite também a problematização, sendo um aporte educativo para gerar reflexões e discussões acerca da temática.

O consumo, segundo Bauman (2008), é o principal mecanismo da comodificação dos consumidores, a transformação de sujeitos em mercadorias, tarefa esta que foi terceirizada para os próprios consumidores, - como uma culpa individual, uma exigência interna do sujeito -, descentralizada pelo Estado, a fim de responsabilizar os indivíduos. Desta maneira, para o autor, é impossível dissociar-se desta casca de consumidor, que recebemos desde o berço e carregamos conosco até a morte. Grande parte devido a atual posição que o consumo assume em nossas vidas, como conceito de consumir que vai além do simples ato de comprar algo. Como um local de contradição, o consumo também se caracteriza como um local de luta e de problematização.

A criança nesta relação de consumo ocupa um local singular. Levando em consideração a condição de desenvolvimento da criança, entende-se que ela encontra-se mais vulnerável às armadilhas da produção de sentido da propaganda. É comum a transmissão de propagandas de produtos para crianças durante os horários mais assistidos por elas, por vezes até aparecem dentro das programações infantis, com o personagem principal oferecendo o brinquedo, ou outro tipo de objeto, que venha também a legitimar a programação.

Os anúncios publicitários não são pelo seu conteúdo as únicas tensões em que a criança fica desprotegida. A participação dessas mesmas crianças nas gravações de anúncios lhe ocasiona danos que ficam fora da tela e dos olhares dos telespectadores (CAPPARELLI, s/d).

A criança que vende o produto está feliz. Geralmente representa um ideal de infância vendido via senso comum e o produto é tão real que estimula a fantasia e o imaginário. Os dois são um produto consumível. O produto material que se pretende vender e lucrar junto ao mercado consumidor infantil e também a criança ideal que aparece na televisão. Regular este tipo de propaganda com códigos do consumidor e também produzir uma legislação de proteção ao consumidor, é também legitimar a criança como consumidora, não só em potencial, mas de fato, impulsionadora do consumo familiar.

Ensinar a criança e o adulto a visualizar essas relações existentes nas mídias e também estimular a reflexão sobre as relações sociais e a cultura do consumo em si, são movimentos necessários e devem ocorrer desde a mais tenra idade, principalmente com o auxílio da educação formal, oportunizando o desenvolvimento do pensamento crítico com relação às mais diversas instâncias sociais às quais estamos relacionados.

Um estudo apresentado por Pérez (1999), realizado com mais de 15 mil crianças espanholas para analisar a relação entre os brinquedos que as crianças tinham e os programas infantis e desenhos animados que assistiam, o resultado foi surpreendente, pois “60% de los juguetes que tienen en sus casas responden a personajes de los dibujos animados” (PÉREZ, 1999, p.220). A pesquisadora salienta ainda que a publicidade voltada para as crianças parte de pressupostos como a brincadeira para atrair a atenção e despertar o desejo, criar a necessidade. Segundo

Pérez (1999), é necessário um trabalho educativo voltado para auxiliar a lidar com esse sentimento relacionado ao consumo.

A qualidade da programação infantil, a carga horária das propagandas, a abordagem e as temáticas discutidas no programa, são fatores para análise no consumo da programação para crianças. O primeiro passo é entender que a criança também gosta do que não é produzido especificamente para ela. A criança, principalmente na última década, consome a programação chamada “livre”, liberada a todos os públicos, mas recorrentemente aborda temáticas como sexo, violência, drogas, comportamento, o que seria factível de ser estudado, embora não seja o objeto desta pesquisa.

No presente momento, pretendemos apenas problematizar a chamada sociedade do consumo, bem como o consumo televisivo da criança, para adiante, no terceiro capítulo, analisar o consumo das programações, objeto desta dissertação.

CAPÍTULO 3

TRÊS PROGRAMAS DIFERENTES: TRÊS CONCEPÇÕES DE ENTRETENIMENTO INFANTIL PARA A TELEVISÃO

Para a análise dos programas é necessário retomar algumas questões iniciadas nos capítulos anteriores. A escolha dos programas é fator determinante para compreensão do objetivo deste capítulo que se segue. A ideia inicial era de escolher programações de grande sucesso, que tiveram o público infantil como alvo bem delimitado, possível de traçar um perfil da criança telespectadora na época da programação, por meio da análise dos episódios. Vila Sésamo representaria uma televisão em sua fase mais jovem, ainda em consolidação no país, principalmente no início das produções nacionais, um grande investimento financeiro para a época em questão. Como vimos no primeiro capítulo, uma expansão qualitativa e quantitativa marcou a época de 1970.

A principal força motriz que impulsionou a televisão para crianças foi a descoberta do potencial infantil para definir o que a família consome, sua influência direta sobre os pais, e a necessidade de preencher o tempo desta criança, aproveitando a televisão como divertimento. Para compreender o sentido de infância, nos embasaremos nas discussões dos pesquisadores apresentados no segundo capítulo deste trabalho. Compreendendo, portanto, que a infância e toda a cultura criada em torno desta fase da vida, é uma construção histórica e social muito recente, e que a proteção à criança é uma noção moderna de como deve ser o cuidar e educar da infância atual.

Para tanto, analisaremos adiante, além da produção Vila Sésamo, também a adaptação da obra de Monteiro Lobato, em sua primeira versão pela Rede Globo de Televisão, que até hoje é reconhecidamente uma adaptação televisiva que marcou gerações, tanto por sua riqueza cultural, quanto pela representação deste clássico literário brasileiro.

E, por fim, uma produção da televisão aberta de 1990, que já encontrava concorrentes uma vez que a televisão a cabo era largamente difundida no Brasil, TV Colosso, figura para nós como a representação de um conceito de infância mais pautado na aproximação com o mundo adulto, veremos como isto ocorreu na estrutura da programação.

A proposta para o encerramento deste trabalho é de neste terceiro capítulo sintetizar as mudanças do público alvo infantil entre 1970 e 1990, levando em consideração principalmente as análises das três programações. É importante frisar que, por diversas vezes, estabelecemos contato com a Rede Globo de Televisão. Já era de nosso conhecimento, principalmente usando como fonte algumas teses e dissertações citadas na introdução deste trabalho, que a emissora em questão é conhecida pelo sua pouca abertura para a pesquisa.

Encaminhamos solicitação ao Globo Universidade, divisão da Rede Globo de Televisão responsável pela pesquisa relacionada à emissora, solicitação esta que foi respondida diante da apresentação de termo de responsabilidade assinado pela pesquisadora e também o envio do projeto de pesquisa para análise interna. O processo de contato no início apresentou-se célere, o que não se concretizou meses mais tarde. Enviamos cerca de seis questionários endereçados a atores que participaram das programações em questão, bem como aos diretores e membros da equipe técnica que ainda se encontram no quadro de funcionários da emissora.

Recebemos resposta de apenas dois questionários, relacionados ao programa Sítio do Pica Pau Amarelo. A respeito de possíveis vídeos, figurinos, cenários, entre outros vestígios que pudessem auxiliar na pesquisa, era necessário ser específico (Data, hora e minuto do vídeo, bem como falas dos personagens que gostaríamos de utilizar) para que fossem fornecidos documentos entre outras solicitações. No entanto, não possuíamos estas informações prévias e necessitávamos de um aporte mais amplo. Ainda considerando que a emissora não compreendeu o objetivo desta pesquisa, interromperam o contato sem nos fornecer as informações solicitadas. Quanto a uma provável visita à emissora para busca de mais informações, esta foi descartada via *e-mail* (em momentos distintos) pela funcionária que ficou responsável pelo atendimento.

Diante das dificuldades em definir cenas específicas, uma vez que a análise se pauta no programa como um todo, realizamos uma busca na internet em sites de vídeos antigos, DVDs de especiais, reportagens de acervos de revistas e jornais antigos, *blogs* que têm a temática sobre televisão, entre outros.

Adiante será exposto o resultado da pesquisa bem como a análise de cada programação e suas especificidades. O retorno à história nos permite compreender o sutil movimento da sociedade, as mudanças de valores e as concepções sociais

de determinado período e como estes fatores influenciaram a televisão para a criança hoje.

3.1 Vila Sésamo – (1972-1977)

“Todo dia é dia / Toda hora é hora / De saber que esse mundo é seu / Se você for amigo e companheiro / Com alegria e imaginação / Vivendo e sorrindo / Criando e rindo / Será muito feliz / E todos serão também...” (SOM LIVRE, Faixa 07, 1974)

Era com a melodia de “Alegria da Vida”, dos compositores Paulo Sérgio Valle e Marcos Valle, que o programa entrava no ar diariamente com uma abertura acolhedora que além de trazer os nomes dos atores que participavam do programa e também da equipe técnica, era composta por diversos brinquedos dispostos em estantes, sendo que no meio dos brinquedos também apareciam pequenos pássaros. A câmera seguia lentamente, dentre os brinquedos que formavam a abertura é possível identificar no vídeo disponível no *site* Memória Globo, blocos, peças de encaixe e de xadrez, dominós, trens e carrinhos, bonecos, cataventos e flores, instrumentos musicais como violão e ferramentas de brinquedo.



Figura 10: Abertura de Vila Sésamo (1972-1975) versão brasileira de Sesame Street (1969)⁵⁰

⁵⁰Este é o trecho da abertura em que aparecia o título da programação, nela também podemos observar os brinquedos dispostos na estante como abordado, as imagens eram veiculadas ao som da música Alegria da vida, de melodia calma e harmoniosa, o que despertava ainda mais a atenção das crianças. Esta imagem compõe o acervo do *site* Memória Globo, com acesso em 28/01/2015, disponível em:

<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/infantojuvenis/vila-sesamo/fotos-e-videos.htm>

A câmera aproximava-se e afastava-se diversas vezes enquanto a letra da música era repetida. As técnicas de vídeo e recursos fílmicos eram elementares, a televisão da época ainda não contava com a tecnologia a cores. Porém, a falta das cores era compensada pela criatividade e ambientação lúdica facilmente identificada também na abertura. O principal fato está na apresentação de brinquedos dispostos no cenário, simples e comuns, coisas que as crianças gostam, brincam e se interessam. Basicamente, coisas que compunham e ainda seguem compondo o universo infantil. O trabalho voltado para que o telespectador se reconheça no programa é um dos principais fatores para a permanência de programações infantis, por anos sem interrupção de transmissão e com um público bastante fiel, estes mecanismos de aproximação com o sujeito que assiste televisão fazem parte das particularidades da linguagem televisiva.

O programa Vila Sésamo foi uma versão do famoso *Sesame Street* (1969) da Children's Television Workshop (CTW)⁵¹, que foi um programa reproduzido em diversos países⁵² principalmente por sua inovação quanto ao tratamento da infância, o papel da criança na sociedade, uma preocupação com a segurança da criança e em ensinar hábitos de higiene, saúde e introduzir conteúdos formais escolares, como os números, as letras, as cores e formas.

A versão brasileira de *Sesame Street* foi adaptada pela TV Cultura em parceria com Children's Television Workshop e TV Globo. Teve 150 programas, de 55 minutos cada. Foi veiculado de out. 1972 a mar. 1977. Com índices de audiência⁵³ média entre 15 a 20 pontos (CARNEIRO, 1999, p.31).

⁵¹ “Em 2000 a *Children's Television Workshop (CTW)* foi rebatizada como *Sesame Workshop (SW)*” (SOUZA, 2000, p.108).

⁵² Mais de 40 anos após a sua estreia nos Estados Unidos em 1969, *Sesame Street* foi levado a todo o mundo durante este período, o Brasil foi o primeiro país a coproduzir o programa, em 1972; também neste ano começaram as veiculações no México; em 1973 o programa chegava à Alemanha e ao Canadá; posteriormente para Holanda, França, Kuwait, Espanha, Suécia, Israel, Filipinas, Turquia, Portugal, Noruega, Rússia, República Checa, Polônia, Territórios Palestinos, China, Taiwan, Itália, África do Sul, Egito, Reino Unido, Austrália, Afeganistão, Japão, Bangladesh, França, Camboja, Índia, Indonésia, entre outros, totalizando 120 países e 25 versões locais diferentes, produzidas de acordo com as especificações rígidas da *Sesame Workshop* detentora dos direitos autorais do programa (FORTUNATO, 2007).

⁵³ Uma reportagem da revista *Veja* publicada em 28 de fevereiro de 1973, divulga os resultados dos primeiros meses de IBOPE do programa. Afirma que em Dezembro de 1972, a média de audiência foi de 11,8% e em janeiro subiu para 12,8% no Rio de Janeiro (VEJA, 1973, p.66). Apesar dos produtores afirmarem que o IBOPE não é preocupação da equipe, e sim que a programação de qualidade era o objetivo, sabe-se que a busca por alcançar grandes públicos sempre foi um dos motores da televisão.

Com base nas informações que foram fornecidas pela Rede Globo de Televisão, por meio do seu *site* oficial, projeto Memória Globo, responsável por armazenar a história de todas as produções e reproduções que a empresa veiculou ao longo de seus cinquenta anos de história, tivemos acesso a fotos, pequenos trechos de programas e da ficha técnica da programação.

Vila Sésamo contou com três fases, sendo três momentos de produção e negociação com a detentora dos recursos e as empresas coprodutoras. A primeira fase contou com a aquisição dos direitos por parte da TV Cultura de São Paulo e da Rede Globo de Televisão, neste momento o programa era apresentado simultaneamente pelas duas emissoras e perdurou de 1972 até 1974. Segundo a emissora Rede Globo, a parceria ocorreu em virtude da falta de espaço físico para produzir os episódios.

Produzida pela TV Cultura, a primeira série custou, segundo Petaglia, CR\$ 3.600 mil, ou o equivalente a US\$ 1,5 milhão, dividido entre TV Cultura – que arcou com 30% dos custos – e TV Globo – que financiou os 70% restantes. De acordo com documentação da CTW da época, o orçamento total da primeira série foi de US\$ 1.510 mil divididos entre os itens: custos de produção – US\$ 800 mil (TV Globo), promoção (Xerox) – US\$ 300 mil, uso da *International Library* – US\$ 260 mil, taxa de licenciamento – US\$ 150 mil (SOUZA, 2000, p.112).

Ainda, de acordo com informações de Souza (2000), nesta primeira fase teriam sido produzidos 132 episódios com duração de 54 minutos em média. Apesar da *première* do programa ter ido ao ar no dia 12 de outubro de 1972, apenas a partir do dia 23 do mesmo mês é que as exibições passaram a ser diárias e em dois horários distintos buscando-se atingir um grande público tanto na parte da manhã como no período da tarde. Os episódios foram produzidos em preto e branco, e sua primeira temporada foi até março de 1973, sendo reexibida por mais duas temporadas, de abril de 1973 a outubro de 1973, e de outubro de 1973 até março de 1974.

Ou seja, com um lote de 132 programas de 54 minutos cada, garantiu-se 1 ano e meio de exibição, mesmo que repetida, uma vez que o programa que passava de manhã era o mesmo exibido à tarde.

A partir de 1974 até 1977, - este último foi o ano em que deixou de ser exibido -, a Rede Globo foi a única responsável pela veiculação e produção do programa

Vila Sésamo, a segunda fase foi de 1974 a 1975 e a terceira fase foi de 1975 até 1977.

Os custos com a segunda série também seriam enormes. Sem a participação da TV Cultura, coube a TV Globo arcar sozinha com a produção e os gastos referentes a ela. “O orçamento projetado pela CTW foi de US\$ 1.820 mil dólares” (SOUZA, 2000, p.113).

O Vila Sésamo II estreou em março de 1974, com 160 episódios de 54 minutos e 60 episódios de 30 minutos, formato pelo qual teve que pagar uma taxa de US\$ 50 mil. (...) O que a TV Globo chama de terceira série (ou terceira fase) foi interpretado pelos consultores da CTW como uma renumeração dos episódios de 30 minutos da segunda série, mais cerca de 200 episódios produzidos à revelia da produtora norte-americana, com vinte novos bonecos e outras modificações que infringiam o contrato com a CTW (SOUZA, 2000, p.113).

Os altos custos da série fizeram com que a Rede Globo acabasse, no ano de 1977, por substituir a programação por uma adaptação do Sítio do Pica-pau Amarelo que analisaremos adiante, ainda neste capítulo.

Hoje na TV -	
CANAL QUATRO	
09:30 - Artigo 99	17:30 - Família Dó-Rê-Mi
10:00 - Aula de Francês	18:00 - Bicho do Mato
10:15 - Aula de Inglês	18:45 - Papo Firme
10:30 - Cisco Kid	19:00 - O Primeiro Amor
11:00 - Aquanautas	19:41 - João Saldaña
12:00 - Homem Aranha	19:45 - Jornal Nacional (Cores)
12:30 - Bicho do Mato (Reprise)	20:00 - Seiva de Pedra
13:00 - Hoje (Noticário)	21:00 - Uau, a Companhia
13:30 - O Primeiro Amor (Reprise)	22:00 - O Bofo
14:00 - Sessão das Duas: Urubos e Urubas	22:40 - Jornal Internacional (Cores)
15:00 - Festa Nacional de Criança	23:00 - Mod Squad (Cores)
16:00 - Vila Sésamo (Première)	24:00 - Sessão Coruja: Ana Luísa (Estas Kit e Sammy Davis Jr.)
17:00 - Bip-bip Shows	

NR - Hoje, «Dia da Criança», a TV. 4 estreia programa infantil, que segundo a emissora lhe custou Cr\$ 6 milhões. A pré-estreia é homenagem à data, e, pelo boletim, deverá durar três horas, para lançamento definitivo dia 23, às 16h em programa de 45 minutos. Diariamente, às 10h, será repetido o capítulo do dia anterior.

Figura 11: Diário de Notícias 12/10/1972 página 03⁵⁴ – dia da apresentação do Première do programa Vila Sésamo.

⁵⁴ Como pode ser observado na imagem, o jornal publicou uma nota comentando que segundo informações da emissora lhe custou cerca de 6 milhões de cruzeiros. O programa entraria no ar diariamente no final do mês de outubro de 1972 com episódios de 55 minutos de duração, exibidos diariamente às 16h com repetição do capítulo às 10h da manhã do dia posterior. Era comum nos jornais da época que as programações diárias das emissoras de televisão fosse de conhecimento público. O canal quatro, como podemos ainda analisar na figura, era o canal da TV Globo. Em sua grade, as programações infantis disputam espaço com novelas e jornais, desde essa época já muito procurados pelos telespectadores adultos.



Figura 12: O Estado de S. Paulo, 12 de outubro de 1972⁵⁵. O programa marcou uma geração de brasileiros. O sucesso era tanto que qualquer pessoa alta e desajeitada, homem ou mulher, acabava ganhando o apelido de “Garibaldi” ou ‘Garibalda’ (SACONI, 2012).

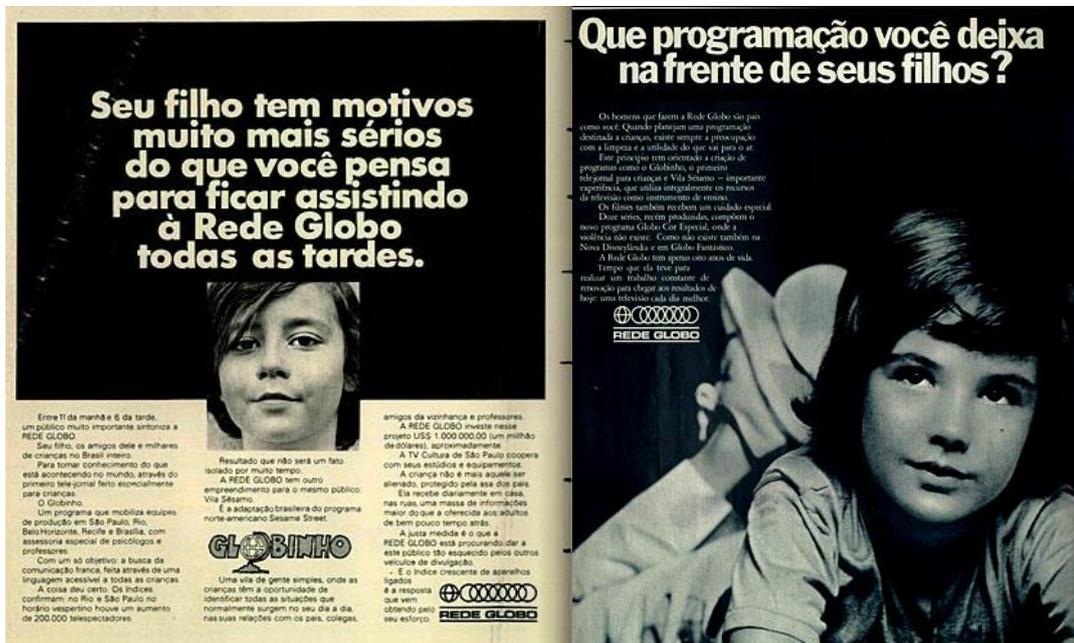


Figura 13: Em 16 de agosto de 1972⁵⁶ (imagem à esquerda), antes da Estreia do programa Vila Sésamo que ocorreu em outubro do mesmo ano, a Rede Globo já fortalecia sua propaganda, na busca da confiança dos pais e seu apoio para garantir a programação. A imagem da direita⁵⁷, que

⁵⁵ Propaganda da *première* de Vila Sésamo, publicada na edição do jornal do dia 12 de outubro de 1972, amplamente divulgada e estreando em momento propício, o dia das crianças; página 44, parte Geral. Disponível no acervo do Estadão: <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19721012-29919-nac-0044-999-44-not> acesso em dezembro de 2014.

⁵⁶ Propaganda publicada na Revista Veja, edição de nº 206, em agosto de 1972, página 18, e trazia os seguintes dizeres sobre a estreia de Vila Sésamo: “Uma vila de gente simples, onde as crianças tem oportunidades de identificar situações que normalmente surgem no seu dia a dia, nas suas relações com os pais, os colegas, amigos da vizinhança e professores. A Rede Globo investe neste projeto US\$ 1.000.000,00 (um milhão de dólares), aproximadamente. A TV Cultura de São Paulo coopera com seus estúdios e equipamentos. A criança não é mais aquele ser alienado, protegido pela asa dos pais. Ela recebe diariamente em casa, nas ruas, uma massa de informações maior do que a oferecida aos adultos de bem pouco tempo atrás”. (VEJA, 1972, p.18). A busca pela aprovação dos pais caracterizou esta promoção do programa, a expectativa gerada em torno de Vila Sésamo era proporcional ao seu orçamento milionário.

⁵⁷ “Que programação você deixa na frente de seus filhos?” este é o título de uma propaganda da Rede Globo que foi veiculada na revista Veja em 23 de maio de 1973, na edição de número 246, página 74. Os dizeres da imagem ainda salientam: “os homens que fazem a Rede Globo são pais

mostra a criança deitada e os dizeres “que programação você deixa na frente de seus filhos?”, foi uma propaganda veiculada em maio de 1973.

A Rede Globo fez um grande investimento em propaganda para promover o programa. Apesar da criança não ser o principal público-alvo de sua programação, direcionar aos pais um conteúdo que deveria ser visto por seus filhos por ser bom para crianças foi a estratégia de *marketing* principal. A propaganda orienta a interpretação de que a própria sociedade e os pais também gostariam que seus filhos tivessem um entretenimento na nova aquisição da casa, a televisão.

A ideia inicial do programa, quando de sua produção nos Estados Unidos, era alcançar as crianças carentes dos Estados Unidos. Este padrão de programa educativo, que o mesmo exportava a outros países também era o padrão norte-americano. Diante disso, recebeu críticas referentes à rigidez com que mantinha a liberação de coproduções e versões locais do programa, uma vez que a detentora dos direitos autorais permitia pouco espaço para inserção de elementos culturais e sociais de cada localidade, acusada inclusive, por ter a intenção de realizar uma espécie de homogeneização da infância, numa ação colonizadora.

Sobretudo, como aporte para suas exigências, os produtores se valiam de resultados de pesquisas, as quais acreditavam que indicavam um caminho a seguir, apontavam as necessidades da infância. No entanto, nas coproduções os aspectos locais foram inseridos entre os quadros que eram dublados, produzidos pela empresa norte-americana, sendo que nos países que apresentavam a versão norte-americana, muitas vezes a realidade local das crianças não era correspondente com a fala do programa infantil.

O Vila Sésamo brasileiro representa o universo cultural paulistano e não poderia contemplar a diversidade de um país de dimensões continentais. Ao mostrar esporadicamente crianças de outros lugares, o programa acaba por representar uma visão estrangeira – ou apenas ‘ilustrativa’ – sobre os vários segmentos do público-alvo (SOUZA, 2000, p.115).

como você. Quando planejam uma programação destinada a crianças, existe sempre a preocupação com a limpeza e a utilidade do que vai para o ar. Este princípio tem orientado a criação de programas como o Globinho, o primeiro telejornal para crianças, e Vila Sésamo – importante experiência, que utiliza recursos da televisão como instrumento de ensino” (VEJA, 1973, p.74). Reforçar a ideia de que a programação é feita de pais para pais, demonstra que a ampliação de horários na grade da emissora destinados à criança e à infância foram exigências dos pais e da sociedade em geral, os gostos e preferências infantis não são explorados nestes dois tipos de propagandas analisados.

Pode-se notar, porém, que as necessidades variadas e distintas do público infantil, - tanto na época de Vila Sésamo e quanto ainda se faz hoje -, foi o principal obstáculo na obtenção de um grande público potencial. Os limites estão presentes em diferentes ordens, como a cultural, a social e a econômica. A escolaridade e o acesso à informação e à tecnologia também são fatores de distinção entre as crianças de locais diversos do Brasil. É fato que estes abismos estão se reduzindo, em algumas questões até sendo transpostos, como é o caso do acesso à escolaridade básica, tornando outro o foco de avaliação neste momento da história: o qualitativo – a qualidade da programação em detrimento da quantidade.

Retornando às reflexões acerca da produção televisiva em questão, ao analisarmos as reportagens sobre o programa Vila Sésamo, veiculadas na Revista Veja da época da exibição (1972-1977), estas demonstram que o programa, além de um grande investimento de *marketing*, como já outrora mencionado neste capítulo, caracterizou-se como uma iniciativa dispendiosa e que precisaria de muito retorno às emissoras coprodutoras. A bandeira levantada antes mesmo da estreia da programação dava conta de que além de muito cara, era também um “presente” para os brasileiros.

Na figura a seguir, podemos visualizar uma reportagem com data do dia 6 de setembro de 1972 – anterior à estreia do programa – na qual, o diretor geral Ademar Guerra, salienta que não havia um só quadro do programa que não estivesse comprometido em veicular um conceito de higiene, história, geografia, matemática, linguagem, seus signos e significados, de correto e incorreto, de bem e de mal, de moral e de convivência em sociedade. De fato, o programa realmente carregaria esta grande carga de conteúdo formal escolar e de conteúdos de socialização básicos, repetidos até a exaustão, justamente pela razão de que as pesquisas psicológicas e pedagógicas, apontavam ser necessário para a apreensão da criança que estivesse assistindo.

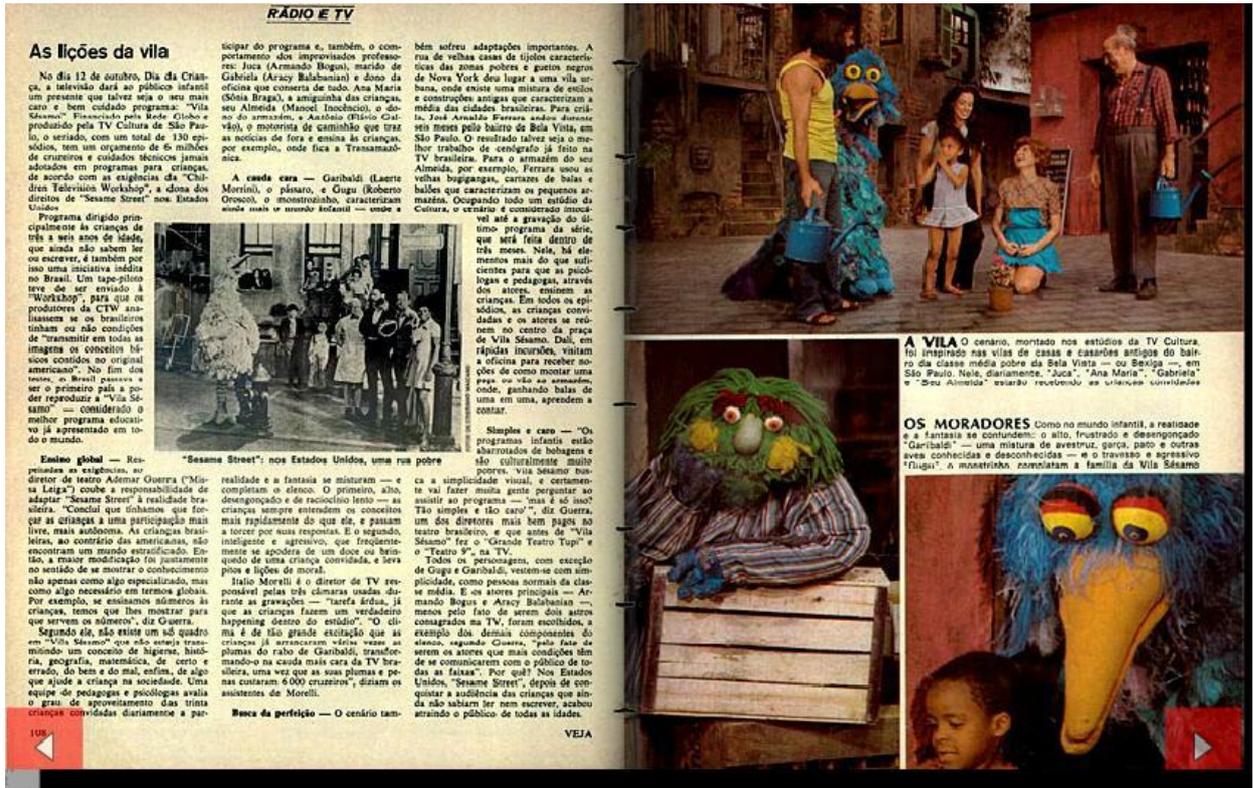


Figura 14: Reportagem da revista Veja⁵⁸ com edição de número 209, de 06 de setembro de 1972, páginas 108 e 109.

Conforme o site Memória Globo, uma das fontes importantes de registro histórico dos programas por nós pesquisados, ao citar curiosidades do programa Vila Sésamo, salienta o fato de que o início da transmissão se deu simultaneamente pela Rede Globo e pela TV Cultura. A produção de Vila Sésamo rendeu muitos prêmios ao elenco e ao programa em si, sendo considerado uma das melhores adaptações de *Sesame Street*.

O objetivo da primeira temporada foi familiarizar as crianças, em fase de pré-alfabetização, com o universo dos números, letras, sons, cores e também dos livros. A mescla de conteúdo educativo com bom humor garantiu à atração diversos prêmios, entre eles o Helena

⁵⁸ Na referida reportagem, Ademar Guerra diz "Concluí que tínhamos que forçar as crianças a uma participação mais livre, mais autônoma. As crianças brasileiras, ao contrário das americanas, não encontram um mundo estratificado, então a maior modificação foi justamente no sentido de se mostrar o conhecimento não apenas como algo especializado, mas como algo necessário em termos globais. Por exemplo, se ensinamos os números para as crianças temos que lhes mostrar para que servem os números" (VEJA, 1972, p.108). Consideramos, no entanto, que as diferenças entre crianças norte-americanas e brasileiras fossem mais complexa do que a citada pelo diretor, devemos levar em consideração os fatores econômicos e sociais que distanciavam e ainda distanciam as infâncias dos dois países. Levar em consideração, ainda, o acesso à tecnologia e conhecimentos culturalmente mais difundidos no país do norte da América.

Silveira, de Melhor Programa Cultural e Melhor Atriz, concedido a Sônia Braga, além do APCA⁵⁹ de Melhor Programa (CMAIS, 2014).

O elenco brasileiro contava com a participação de crianças, adultos e personagens bonecos articulados, fantoches, e consistia em uma vila na qual o espaço de convivência era explorado pelos personagens no desenvolvimento das atividades do programa que como salienta Aracy Balabanian em entrevista ao programa Arquivo 30⁶⁰, da TV Cultura,

O programa tinha uma forma de comercial, cada mensagem tinha um tempo. Tempo como um comercial, 30 segundos. A criança suporta ouvir falar sobre higiene 30 segundos. Era tudo mercadinho, nós tínhamos que fazer como um comercial. As crianças entravam só que elas às vezes te levam para outro caminho, era uma coisa fantástica. (...) as crianças não ensaiavam⁶¹ (ARQUIVO 30, 1999).



Figura 15: Foto do arquivo do acervo Estadão (AE)⁶²

Apesar de sua transmissão ser em preto e branco (figura 15), o programa preocupava-se com as cores dos figurinos e dos bonecos, os elementos visuais e lúdicos, juntamente com os estudos do formato das mensagens, o tempo estipulado,

⁵⁹ Associação Paulista de Críticos de Artes.

⁶⁰ O programa Arquivo 30 foi uma série de reportagens exibidas em razão do aniversário de 30 anos da emissora TV Cultura no ano 2000.

⁶¹ Adiante, no momento da transcrição e análise dos episódios, exploraremos este conceito de programação como um comercial, com tempo determinado.

⁶² Foto do elenco de Vila Sésamo, Milton Gonçalves à direita atuou também como um dos diretores desta coprodução. Imagem disponível no ACERVO ESTADÃO em:

<http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,vila-sesamo-marcou-uma-geracao-de-brasileiros,7197,0.htm>

a conversa com a criança, fizeram parte do conjunto que tornou Vila Sésamo tão singular no universo da televisão para crianças.

A iniciativa de trazer esta programação para o Brasil partiu de Cláudio Petraglia, que era um representante da TV Cultura de São Paulo, porém as exigências da detentora dos direitos do programa eram muitas e só foi possível sua realização com a coprodução entre a TV Cultura e a Rede Globo, esta última emissora que detinha o recurso financeiro, sendo a outra emissora que detinha as melhores instalações e estúdios para realização do projeto. Mesmo depois que somente a Globo tomou frente do projeto, Petraglia continuou no processo de produção, pois, a troca do produtor executivo exigiria a produção de um novo programa piloto, ou seja, o processo para poder transmitir e produzir o programa iniciaria do zero.

Vila Sésamo foi o pioneiro na televisão brasileira quanto à temática educativa, direcionada às crianças, sendo desta forma considerado um clássico da televisão para crianças, e também tornando-se referência concreta à outros programas infantis que foram produzidos no Brasil.

A metodologia de planejamento pedagógico dos educativos brasileiros é estrangeira e chegou ao país através do Vila Sésamo, primeira coprodução internacional do norte-americano *Sesame Street* (SOUZA, 2000, p.13).

É necessário, no entanto, problematizar a ideia de educativo que estava inculcada nos modelos pedagógicos estrangeiros, como no programa em questão. Adriana Maricato de Souza (2000) discute justamente a produção de uma programação que possa ser educativa de fato, e o uso de produções estrangeiras no Brasil, sendo uma das programações analisadas pela pesquisadora o programa Vila Sésamo. A perspectiva de estudos referentes a estas programações estrangeiras é justamente estabelecer parâmetros para futuras produções culturais educativas amparadas nas necessidades sociais do receptor para que este possa agir e transformar o seu meio.

Para Souza (2000), a tentativa da imposição de padrões de determinada cultura, no caso de Vila Sésamo a imposição da cultura norte-americana, gerou diversos conflitos na produção brasileira do clássico, sendo que por vezes a visão do que deveria ser trabalhado e produzido transitava entre a visão dos brasileiros e a

visão dos norte-americanos (SOUZA, 2000, p.116). Muitos elementos da cultura brasileira e especificidades da criança brasileira foram adaptados e modificados do programa original.

De fato o programa norte-americano foi o pioneiro em pesquisas e também em televisão educativa para crianças, inaugurou o uso da televisão como mecanismo para permear a infância, estabelecer modismos, filtrar a cultura e a informação, direcionados para as crianças. Contraditoriamente ao que foi veiculado após o Vila Sésamo (que não possuía propagandas no meio de sua programação, isto era uma norma da produtora norte-americana e que provavelmente foi o motivo do fim da veiculação do mesmo no Brasil em 1977, juntamente com o esgotamento do público), as pesquisas avançaram no entendimento de que a criança, além de sujeito que necessita de entretenimento, também pode render altos retornos ao mercado produtivo, aliado das grandes emissoras de televisão.

Porém, nem todos rendiam louvores aos norte-americanos pelo programa infantil em questão. “Apesar do sucesso em integrar diversão e educação, as críticas ideológicas foram implacáveis” (CARNEIRO, 1999, p.31).

Russos condenam a “Vila Sesamo”

THEODORE SHABAD
Do N. Y. Times

MOSCOU — O programa educacional de televisão norte-americano Vila Sesamo acaba de ser denunciado na União Soviética como “o último exemplo do imperialismo cultural dos Estados Unidos”.

Um jornal do Partido Comunista especializado em assuntos culturais disse que o programa infantil, muito bem aceito em diversos países, é destinado “a vender o sistema de vida dos Estados Unidos ao resto do mundo, especialmente aos países em desenvolvimento”.

nialismo cultural dissimulado”.

“Não sabemos se os idealizadores do programa escolheram o seu título intencionalmente”, escreve o jornal soviético. “A palavra Sesamo tem a sua origem no Oriente e significa “abrir, penetrar”.

“Uma coisa porém é certa: com esse tipo de programa, o imperialismo procura penetrar nos lares de outros povos, mesmo que suas portas e janelas estejam hermeticamente fechadas. A chave-mestra para a penetração é a televisão global”.

O artigo mexicano foi evidentemente destorcido a fim de ajustar-se ao ponto

Figura 16: “Formato do programa recebeu críticas da então União Soviética, “Vila Sésamo é o último exemplo do imperialismo cultural dos Estados Unidos”, escreveu o jornal do Partido Comunista local”. O Estado de S. Paulo, 18/8/1973, (SACONI, 2012)

Na reportagem anteriormente exposta (figura 16), podemos observar as especulações pelo mundo em torno do programa. A julgar que a reportagem é do

jornal *The New York Times*, reproduzida pelo Jornal O Estado de São Paulo, citando a Rússia, podemos concluir que até o programa norte americano esteve dentro da tensão da Guerra Fria. O fato é que a visão homogênea dos problemas que a infância enfrentava gerou diversos descontentamentos, e muitos dos países que coproduziram o programa, acabaram por inserir em sua base mudanças para adaptação às necessidades locais. Porém, estas adaptações tinham limites.

O estabelecimento de critérios para educar as massas partiu da visão de uma elite sobre estratos sociais mais baixos e, a despeito da seriedade da pesquisa, reproduziu os valores desta elite nos mais diversos níveis (SOUZA, 2000, p.82).

Esta elite de que a autora fala, trata-se justamente dos pesquisadores e idealizadores do programa *Sesame Street*, nos faz refletir sobre a necessidade que os demais países apresentavam. Será que realmente os moldes que foram exportados carregavam os conteúdos e supriam as necessidades dos diversos países que reproduziram a linguagem de *Sesame Street*?

Se o programa foi planejado para ser instrutivo – transmitir conteúdos educacionais específicos – ele também difunde o conhecimento básico daquilo que os norte-americanos mais prezam – Linguagem e Matemática através de letras e números – e promove um modelo social específico no espaço público. Todas as crianças em desvantagem (inicialmente as negras e latinas, posteriormente todas as crianças não anglo-saxônicas) deveriam aprender a cultura dominante e se adaptar a ela, o que pode ser observado em vários níveis: conteúdo, concepção educativa, linguagem, ritmo, representação dos personagens, desenrolar da trama, produtos à venda, e exportação do modelo *Sesame Street* para o resto do mundo. Como os demais produtos da indústria cultural, *Sesame Street* desestrutura a(s) cultura(s) do público infantil para substituí-la pela cultura hegemônica (SOUZA, 2000, p.83).

Um exemplo claramente perceptível nos vídeos analisados para composição deste trabalho, é a posição que os adultos do elenco possuem em relação à criança. Geralmente são eles que indicam o que fazer, mesmo que sua fala se aproxime da fala da criança ele está ensinando como deve ser o mundo, quais as regras sociais que a criança necessita para ser aceita como um ser completo. Ela precisa saber ler e escrever, ela precisa saber se comportar em grupo, ela precisa saber conviver com a família e os vizinhos, relacionar-se na escola e nas demais esferas da sociedade

em que é permitido à ela participação. A criança precisa acima de tudo formatar-se às exigências sociais necessárias para que ela seja considerada um cidadão.

No entanto, não podemos apenas vislumbrar o lado imperialista norte-americano que o programa pudesse propagar. Devemos analisar que o marco maior desta produção foi dar a criança um espaço que ela poderia identificar como sendo dela. Há uma grande tendência em deixar de lado a cultura e o grande potencial formativo que programações como Vila Sésamo ofereceram e podem oferecer à criança, principalmente às mais carentes e com menos opções culturais acessíveis. O que devemos compreender ainda, é o fato de que este público infantil existia e possuía suas exigências, era específico e necessitava de coisas peculiares, assim explorar o potencial da criança como consumidora e telespectadora foi uma exigência também econômica de cunho mercadológico.

Ademais, mesmo que as propagandas de produtos não passassem durante a programação, era grande o número de produtos que levavam a marca de Vila Sésamo, e estimulavam o consumo infantil. O próprio programa foi criado e projetado para essa comercialização, a venda para diversos países é um dos motivos de sucesso da CTW.

Souza (2000), pautou grande parte de seu trabalho na análise da conjuntura norte-americana do programa e das implicações no tocante a outras culturas. Ela critica a rigidez do método da *CTW*, que em nome do educar levou a diversos países a “inflexibilidade da cultura norte-americana”, e chega até a levantar suspeitas sobre o interesse quanto aos impactos educacionais do programa, refletindo se a verdadeira intenção era primordialmente gerar lucros (SOUZA, 2000, p.85). Portanto, não se descarta este cunho comercial e também político do programa, como sendo mais uma das estratégias norte-americanas no controle ideológico dos países latino-americanos.

As dificuldades de produzir este programa eram enormes, os altos custos e as exigências contratuais a serem respeitadas de acordo com a matriz norte-americana, detentora dos direitos do programa Vila Sésamo, além do período conturbado no contexto social brasileiro com a ditadura militar, fizeram deste programa um marco na programação infantil brasileira.

As coproduções internacionais são atividades lucrativas geradoras de renda para financiar as atividades educativas para o público norte-

americano (...) fora dos Estados Unidos, o impacto educacional de *Sesame Street* é relativo por várias razões, sendo a mais evidente o fato de que a prioridade é o espetáculo televisivo – que rende dividendos à *CTW* – e não o impacto educacional sobre um público-alvo distante, pouco estudado e sem uma estratégia global de uso da TV para promover a educação (SOUZA, 2000, p.106).

Eram exigidas condições para que pudesse ser coproduzido o grande sucesso *Sesame Street*, dentre elas, a pesquisadora Souza (2000) destaca que a *CTW* era quem estabelecia como seriam as coproduções internacionais; que as versões não podiam ter intervalos comerciais; todo tipo de mudança ou adaptação deveria ter o alto padrão exigido pela *CTW*; a cultura e tradição locais deviam ser refletidos; e por fim que as alterações deveriam ser aprovadas e supervisionadas por um comitê de educadores locais que tivessem contato com a *CTW* (SOUZA, 2000). Porém, a distância geográfica entre o Brasil e os Estados Unidos permitiu certas mudanças que não seguiam à risca o que a *CTW* exigia.

Aracy Balabanian comentou sobre o piloto do programa e as exigências da *CTW*:

Fizemos o piloto do programa, todos os atores tiveram que apresentar seus currículos, porque não era qualquer pessoa que poderia, - nem fazer o piloto -, que poderia fazer Vila Sésamo, porque teria que ter um nível de entendimento, um nível de conhecimento, um nível de compreensão, para poder realizar o programa. Então eu me lembro de que o instituto americano que era proprietário do programa, enfim a criadora do programa, se assustou muito com o meu currículo. Como é que ela vai fazer uma dona de casa? – porque meu papel era uma dona de casa -, e fez Shakespeare e outras coisas? É que eles não sabiam que a gente aqui no Brasil fazia e faz qualquer coisa, e faz com o coração, por isso este espaço tão grande no meu coração por Vila Sésamo (ARQUIVO 30, 1999)

Uma equipe de pesquisa foi direcionada ao programa. Faziam parte, Maria Helena Moraes Rossetti, Margarida Maria Pompéia, Cely Cintra e Sylvia Cavalli (SOUZA, 2000), além da equipe, foram estabelecidos seminários e a avaliação formativa foi aplicada ao episódio piloto. Era elaborado uma espécie de currículo que orientava cada episódio, com os conteúdos que deveriam ser relacionados. Como Salienta Souza (2000), a formação da equipe pedagógica foi aligeirada e superficial, em muitos aspectos como os ligados à produção, onde os contrastes culturais eram evidenciados, os critérios dos profissionais brasileiros prevaleciam sobre os da *CTW*.

A eficácia do programa não foi comprovada na época, pois, “as várias propostas de pesquisas recebidas pela TV Globo e o orçamento de US\$ 200 mil não passaram de promessas vazias para enrolar os consultores *da CTW*” (SOUZA, 2000, p.119). A pouca preocupação com a pesquisa ficou evidenciada na versão brasileira, uma vez que nos Estados Unidos, os números de crianças usados como amostras para verificar a eficácia e o alcance de *Sesame Street* eram bem maiores que a amostra de no máximo 150 crianças da cidade de São Paulo apresentados em grupo no Seminário VI⁶³ (SOUZA, 2000).

Muitos destes problemas de entendimento entre produtores brasileiros e os idealizadores de *Sesame Street*, explica-se pelos fatos que modelos de cultura deslocados e tão distintos como no caso do Brasil e dos Estados Unidos, sofrem modificações em sua maioria pelas dificuldades em compreender as dimensões de cada cultura. Os conteúdos, por vezes, perdiam o seu significado original no Brasil. Desta forma, com essa resignificação dentro do processo social brasileiro é possível conceber o programa Vila Sésamo como distinto em diversas acepções esperadas pela *CTW*.

A seguir transcreveremos pequenos trechos de um episódio de Vila Sésamo que foi ao ar em 1972⁶⁴, as gravações eram da época em que Vila Sésamo era coproduzida pela TV Cultura e a Rede Globo, os episódios eram produzidos nos estúdios da TV Cultura.

O episódio tem sua abertura um pouco diferente da versão com o *jingle* famoso “Alegria da Vida”. Esta abertura é um pouco mais simples, um desenho, primeiramente aparece uma mão com grãos que se espalham pela tela, logo começam a crescer talos de flores e os botões respectivamente, a cada movimento da animação um som pontual marca a melodia, ao final desaparecem as flores e na tela surge o nome do programa, cortando novamente para uma flor sorridente.

A logomarca da *Xerox Corporation* aparece logo em seguida e a mensagem é a seguinte, “a realização de Vila Sésamo é em parte possível graças a colaboração da *Xerox Corporation*”, o agradecimento a patrocinadores não era comum em Vila Sésamo, tanto que a maioria dos investidores desinteressou-se pelo programa ao

⁶³ Este Seminário aconteceu entre os dias 28 e 29 de novembro de 1972, e fazia parte do que era chamado de avaliação formativa, direcionada à produção da segunda série de episódios.

⁶⁴ Obtivemos este e outros dois episódios via contato pela internet, por meio de informações em vídeos de pequenos trechos no *Youtube* de vídeos antigos.

longo dos anos justamente pela política de não fazer publicidade durante a programação, afinal do que vale o patrocínio se não for para divulgar a marca?

Porém, com a marca *Xerox* era diferente, era também uma exigência diante do alto patrocínio que a marca empregava ao *CTW*, que a coprodução tivesse o anúncio institucional da *Xerox*. “por ser uma emissora estatal e não-comercial, a TV Cultura apresentaria restrições à exibição do anúncio institucional da *Xerox*” então o enviado da *CTW* para as negociações avaliou que as condições ideais para a produção se dariam juntando os estúdios e condições físicas da TV Cultura com o financiamento da TV Globo, que passaria a ser a “negociadora dos direitos de Vila Sésamo no Brasil” (SOUZA, 2000, p.110).

A primeira tomada de imagens do episódio corresponde a crianças em diversas situações diferentes; correndo na praia, tomando água em um bebedouro, correndo atrás de um cachorro na praça, escorregando num grande tobogã, brincando em um jardim com muitas flores, brincando em brinquedos de parquinho como gira-gira, balanço, gangorra, brincando de carrinho de mão (uma brincadeira antiga, na qual, duas crianças brincam, uma anda segurando as pernas da outra que está com as mãos no chão), tomando picolé, comendo algodão doce, maçã do amor, pulando corda, brincando de escalada, brincando com barquinho, com bolinhas de sabão, brincando de cabo de guerra, correndo livre num gramado, brincando de roda, alguns aparecem em um carrossel, outros em um carrinho de bate-bate, outras imagens mostram crianças em contato com animais, passarinhos, os quais as crianças alimentam. Este momento de representar diferentes crianças em diferentes momentos é mais um mecanismo de aproximação com o público infantil, a primeira participação do sujeito na interação com o meio televisivo exige uma aproximação pessoal, subjetiva e íntima, reconhecer-se ou identificar-se com alguma fala, objeto, música ou imagem que é veiculado.

As crianças que aparecem têm diferentes idades, desde bebês até crianças maiores aparentando ter aproximadamente 10 a 12 anos de idade. A sequência com as crianças acaba quando aparece uma cena do elenco de Vila Sésamo. Todas as imagens e situações descritas anteriormente tinham como fundo a música “Vila Sésamo”, sétima música do lado B do Lp lançado em 1974, que dizia, “Vila Sésamo é aonde a gente quer ser feliz(...), como o sol sempre a brilhar vamos todos a brincar, nesse lugar encantado, todo mundo vem, pode vir também...”. E já convidava os telespectadores mirins a acompanhar o episódio. A música de abertura

cria um vínculo entre a programação e o espectador muito consistente que se obtiver o êxito esperado é o primeiro passo para o sucesso de determinado programa.

O episódio começa com as crianças brincando, rindo e correndo pela Vila, Seu Almeida (Manoel Inocência), está abrindo sua mercearia, cumprimenta as crianças que estão passando e coloca o quadro com os preços para fora da porta. O ator também pega uma das crianças no colo, dá-lhe um abraço. A afetividade é bastante estimulada em vários momentos dos episódios, a mercearia também é palco de explicações sobre números e palavras, é o momento em que os atores demonstram em que situações da vida cotidiana a criança pode aplicar o conhecimento que o programa está transmitindo.

Juca (Armando Bógus) vem saindo de sua casa, descendo as escadas com sua pasta/maleta de trabalho, também cumprimenta uma criança que passa chamando-a pelo nome. Gabriela (Aracy Balabanian) aparece na sacada chamando Juca e joga para ele um “blusão”, pergunta se ele vai almoçar em casa, Juca diz que sim e vira-se para uma câmera. Neste momento, o ator interage como se a criança que estivesse assistindo o programa pudesse contracenar com ele. Diz “oi” para a câmera que representa o telespectador. Chama Gabriela (Aracy Balabanian) e aponta para câmera e diz “Olha quem está aí”. Gabriela desce as escadas depressa, os dois estão sorrindo, conversam com a criança que está em casa através da câmera. “Oi. Tudo bem?”. A câmera começa a afastar-se como se a criança que estivesse em casa vendo a televisão estivesse indo embora. No mesmo instante a fisionomia dos atores muda, eles ficam tristes. Juca diz “Ei, ei, não precisa ficar tão longe assim, vem perto de mim”, Gabriela também reforça a mensagem, “não fica longe, vem” (e faz gestos com as mãos chamando a câmera). Neste momento, a câmera começa a se aproximar do rosto dos atores novamente, eles ficam felizes. Juca pergunta para as crianças de casa se elas querem ver uma pessoa que conhece muito bem a diferença entre perto e longe.

A noção de espaço é o conteúdo deste início de episódio do programa. Neste momento uma animação com uma menina chamada Maria Xereta, que se intitula a menina mais linda que os telespectadores já viram, diz que sabe a diferença entre perto e longe e longe e perto, nisso um desenho de um monstro com pés enormes, com uma boca bem grande, com um corpo arredondado e grandes pintas por todo o corpo aparece. Maria Xereta que está mais ao longe no vídeo diz: “ agora estou

longe daquele mostro”, a menina dá alguns passos para frente em direção ao monstro e diz: “agora estou perto do monstro”. Dá mais alguns passos a frente e fica mais próxima ao monstro, no próximo passo a menininha pisa no enorme pé do monstro, que grita de dor e engole a menina, que apenas com a cabeça para fora da enorme boca do monstro diz “agora estou mais perto do que eu queria”. Além de trabalhar com a noção espacial, este episódio também recria em uma ação imaginária de perigo, uma noção real de que é melhor ficar longe de algumas coisas.

Sobre o uso destes quadros com bonecos, Oliveira (2014) nos ajuda a refletir qual a intenção do uso de bonecos para ensinar crianças,

O simples ato de propor que os bonecos substituam o homem, animais ou outros seres no ato de contar histórias, pode se configurar como uma armadilha perigosa, apenas substituir o homem para contar história não justifica o uso de bonecos em um vídeo ou animação, (OLIVEIRA, 2014, p. 385).

Portanto, o uso dos bonecos precisa ser algo estudado, juntamente com o conteúdo e com qual é o objetivo que se pretende com determinada história. Em Vila Sésamo, os bonecos quando apareciam sozinhos nos quadros que já vinham prontos dos Estados Unidos, eram dublados e geralmente completavam o sentido da história contada pelos atores do programa Vila Sésamo. Mesmo que a história começasse a ser contada por bonecos, sempre o adulto seria o sujeito que aponta a verdade, o caminho certo, o correto.

O boneco é um objeto “mágico” que se configura em dois níveis, no primeiro nível durante sua criação, ele suga seu autor para dentro de seu núcleo e imerso no universo do boneco, o autor se liberta da realidade podendo criar livre de boa parte de seus conceitos e pré-conceitos. No segundo nível, o espectador da história contada a partir do universo do boneco se liberta da realidade, principalmente por não estar diante de atores humanos e se torna mais acessível, principalmente no que tange ao universo fantástico. [...] É neste ponto que podemos explicar a diferença entre o uso de um boneco em detrimento à atores para contar uma história, primeiramente, o boneco é um objeto, que está condicionado a uma atuação lúdica, seu uso em uma animação ou mesmo em um vídeo rompe de imediato com a realidade e amplia a aceitação do público dentro das regras da ficção. (OLIVEIRA, 2014, p.386).

Era, pois, um diálogo com a fantasia, de forma lúdica, um elemento de aproximação da criança, de encantamento. A criança que assistia identificava no

Garibaldo, por exemplo, um amigo de idade inferior, um brincalhão; identificava em Aracy Balabanian, que fazia a doceira Gabriela, uma mãe carinhosa e atenciosa. Os bonecos podiam ter erros e não precisavam ser infalíveis. Este último elemento também ajuda a criança a se encontrar na história.

Continuando o episódio sobre longe e perto, e aumentando a discussão sobre bonecos, aparece então o boneco Funga-funga, que diz “oi” ao pessoal de casa e pergunta novamente o que é perto e o que é longe. No cenário, apenas o boneco ao centro, sem elementos de decoração ou auxiliares para que ele desenvolva a história.

O boneco se aproxima da tela da câmera e diz “viram isto é perto”, em interação com a criança que assiste, mesmo que ele não pudesse ouvir a criança lhe respondendo, a criança tem a tendência de participar respondendo o que os personagens estão lhe propondo, neste caso não fica apática. Este recurso foi muito utilizado em Vila Sésamo. Continuando, Funga-funga pede que prestem atenção, vira de costas e se distancia da câmera, ficando seu tamanho bem menor e ao longe na tela, fala como se estivesse gritando, tal qual estivesse longe, “estão vendo isso é longe, longe”. O boneco começa a fazer o caminho novamente, e depois repete de novo, sua voz vai ficando cansada e ofegante pelas repetidas idas e voltas entre o longe e o perto. Ele questiona a câmera, direcionando-se ao público, “entenderam? Não entenderam? Está bem eu vou explicar de novo”. Começa novamente a percorrer o caminho perto e longe, após repetir mais algumas vezes ele pergunta novamente, “Já entenderam agora? Não entenderam? Ahhh” e desmaia de cansaço.

A repetição é exaustiva, pois, a ideia dos pesquisadores era de que a criança apenas pudesse compreender assuntos que fossem rápidos, e repetidos incansavelmente. A tela da televisão é um elemento muito explorado pela programação, ela escurece, aparecem então pontos luminosos que ao se acenderem também correspondem a um som que forma uma sequência. Este recurso é recorrente na troca de quadros e a sequência muda, ora alterando a velocidade, ora alterando a figura, ora produzindo sons rápidos e lentos.

No próximo quadro o cenário também é composto apenas dos personagens que contracenam, sem outros elementos. Este tem um boneco chamado Caco, um sapo, e uma menina. Caco diz que está perto de Aninha (nomeia a criança, isto dá uma identidade à criança que participa, para a criança de casa agora a Menina é Aninha, passa a ser alguém conhecido), vai mais perto da criança e diz “posso ficar

mais perto ainda”, chegando mais perto da criança, todo o momento o personagem reforça a ideia de estar perto da menina, diz então que pode ficar mais perto ainda dela, e encosta na criança, e pergunta para ela, “você gostou?”, a criança responde que sim e pede para que Caco continue. Caco então fala “mais pertinho?” e dá um beijinho na bochecha da criança, ela então pede para que ele dê outro beijinho, ele pede a criança que lhe dê um beijinho também, Caco então começa a se afastar, e pergunta se a menina gostaria que ele se afastasse, então ele conclui que é melhor ficar juntinho.

No final deste último quadro descrito, a afetividade entre o boneco e a menina demonstra que o boneco é alguém que se pode confiar, carinhoso, atencioso, ele ensina também à criança de casa a identificar que quem se importa com ela, e esta sempre “pertinho” é alguém de confiança. Então ela relaciona estas informações com os familiares mais próximos, este é o vínculo de afetividade que se pretende estabelecer.

Cada quadro destes até aqui descritos tinham duração média de um até três minutos. Traziam mensagens curtas para que a criança assimilasse com mais facilidade, e, ao mesmo tempo, repetiam o conceito diversas vezes para fixação. Estes conceitos eram pensados por uma equipe pedagógica e de pesquisadores, que focalizavam no desenvolvimento da criança e principalmente na faixa etária pré-escolar. Cada quadro era cronometrado, e usava de artifícios de *marketing*, como músicas, a dinâmica da imagem, o lúdico dos bonecos, as animações até mesmo a entonação de voz dos atores, para ensinar um determinado conteúdo.



Figura 17: A professora Ana Maria e seus alunos, juntamente com Garibaldo, o pássaro atrapalhado⁶⁵. Diferentemente da versão norte-americana em que o *big bird* era amarelo, no Brasil ele assumiu novas cores e uma nova personalidade também foi formulada para que ele atingisse êxito entre as crianças brasileiras.

O ator Laerte Morrone foi o ator responsável por dar vida a Garibaldo,

Foi a coisa mais importante em tantos anos de profissão. Eu não consegui superar a importância do Garibaldo, talvez porque não era Laerte Morrone. Era o Garibaldo que estava ali. Era o “bichão” que estava ali, era aquele pássaro desengonçado. Ele era tudo para criança, porque realmente a criança precisava de alguém para ensinar, para educar, para chamar atenção, para brincar, porque normalmente a criança estava para o adulto e não tinha para quem ela devia estar. Ela passava a se dirigir ao Garibaldo como se ele fosse uma criança abaixo do nível dela. Então ela se sentia feliz por poder educar o Garibaldo. As crianças adoravam o Garibaldo. Lógico que não era só o Garibaldo, adoravam aquela Vila Sésamo que era completa com Aracy Balabanian, Armando Bógus, que Deus o tenha; José Roberto, que Deus o tenha; Orozco (ARQUIVO 30, 1999).

Nota-se na fala do ator, sua predileção e nostalgia com relação ao trabalho desempenhado em Vila Sésamo, porém, cabe a nós também analisar que esta necessidade de representar alguém que entendesse menos que a criança, que fosse desajeitado e atrapalhado, para além de trazer humor à narrativa, demonstrava a criança que ela também pode repassar os conhecimentos que possui, na medida em que os domina, pois ela também contém o conhecimento que já lhe foi repassado.

⁶⁵ Imagem retirada de reportagem feita por Marcelo Marthe à Revista Veja. O título da reportagem, - “é o Garibaldo, filho” – explora justamente a nostalgia dos adultos que eram crianças na época do Vila Sésamo de 1972, e que na ocasião da versão mais recente da TV Cultura datada de 2007, realizou um comparativo entre os programas. Ainda de acordo com a reportagem, o Vila Sésamo de 1970 sofria “patrulha” constante e tanto a esquerda, quanto os censores do regime, tachavam o programa de “americanizado” (VEJA, edição 2032, 2007). Americanizado ou não, fato é que o programa angariou fãs no Brasil e que a estratégia de pesquisar pedagógica e psicologicamente o universo infantil rendeu à marca Sésamo grandes frutos ao longo dos anos. Disponível em versão online: http://veja.abril.com.br/311007/p_132.shtml



Figura 18: O elenco adulto de Vila Sésamo: Milton Gonçalves (Professor Leão), Aracy Balabanian (Gabriela), Armando Bógus (Juca), Manoel Inocêncio (Seu Almeida), Sônia Braga (Ana Maria), Laerte Morrone (Garibaldo)⁶⁶.

Laerte Morrone salientou ainda em entrevista concedida a TV Cultura no Arquivo 30 (1999), sobre a relação estabelecida entre os atores e o público-alvo do programa e a falta que a cor da televisão preto e branco causava no impacto da programação,

O programa era feito para faixa etária de 3 a 6 anos, mas de 3 a 6 anos passou pra pessoa de 3 a 10, de 3 a 20, de 3 a 40, de 3 a 50, de 3 a 80, tinha gente de 80 anos assistindo todos os dias e se você vir o programa hoje, ele era de uma simplicidade, era pobrezinho como ele só, com uma sonoplastia tão pobre, porque não tínhamos elementos, não tinha cor, não tinha nada. A se tivesse cor o que era Vila Sésamo..., era de uma beleza o nosso Vila Sésamo, a cor que a gente sentia durante a gravação..., a falta de cor a gente transformava na nossa excitação como ator, dando mais de si para compensar a falta do colorido (ARQUIVO 30, 1999).

Garibaldo (Laerte Morrone), também era um instrumento de ligação entre os adultos e as crianças. Em um trecho de um episódio exibido no programa Arquivo 30 (1999), o grande pássaro desengonçado canta uma canção sobre os erros que faz

⁶⁶ Uma mãe bondosa, um pai atencioso e carinhoso, um tio/avô que era engraçado e amoroso, uma professora muito legal e divertida, e ainda os bonecos que deixavam o programa mais harmonioso e reforçavam os ensinamentos destes adultos – cada personagem tinha em seu perfil algo relacionado à família e à felicidade, compreensão e considerava a criança como importante em seu espaço. Foto do arquivo Globo, disponível no site Memória Globo, acesso em 22/01/2015.

<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/infantojuvenis/vila-sesamo/fotos-e-videos.htm>

parte da Faixa 6 do LP do Vila Sésamo, a qual salienta que, “todos tem seus errinhos, todos tem, papai, mamãe, você seus irmãozinhos e eu também, até o vizinho, o vovô e a vovó podem errar porque depois vão aprender”. Repete e cita situações em que podemos errar e que devemos tentar novamente, que errar é necessariamente um problema. “Quando se esquece um dedo ao contar, comece de novo não tem problema, quando você esbarra num copo e derruba não tem importância se você conversar, a mamãe não vai se importar”, entre outras situações. Trabalha neste sentido a autoconfiança, os medos das crianças.

Em outro trecho, Garibaldo está segurando uma letra T maiúscula grande como se fosse um guarda-chuva, barulhos de trovões e raios como se uma tempestade estivesse por chegar, são ouvidos no cenário. Estes barulhos todos, o assustam e ele fica embaixo da aba do T. Juca passa e ao ver a cena chama Garibaldo, e pergunta com autoridade “o que é que você está fazendo com isso Garibaldo?”. Garibaldo meio desentendido fala “o quê? Com o meu guarda-chuva? Ué pode chover e eu não quero me molhar”. Juca olha para o céu e diz que não está chovendo. Garibaldo fala que então vai guardar o guarda-chuva. Juca diz que isto não é um guarda-chuva, e que são duas barras iguaizinhas, só que a de cima está muito cansada (mostra as barras com as mãos), então ela fica sempre deitada, em cima da outra coitada que fica sempre carregando. Tal qual a letra T maiúscula.

Enquanto o diálogo entre Juca e Garibaldo ocorre, as crianças estão brincando em torno deles. O cenário do Vila Sésamo é acolhedor, não há carros ou perigos que impeçam as crianças de correr e pular, não há também uma orientação prévia para a participação no programa, não são realizados ensaios com a criança. Estão então brincando pelo cenário até o momento em que começam espontaneamente interagir com os atores, elas ficam brincando e algumas parecem até não prestar atenção no que está acontecendo.



Figura 19: Foto do elenco de Vila Sésamo; as crianças que contracenavam com os atores eram alunos de escolas públicas⁶⁷. Ao passo que as cenas são expostas e acontecem com fluidez a criança entra no clima e responde as perguntas, chega perto dos adultos, participa das histórias de forma espontânea.

Na continuação do episódio, Garibaldi não conhece a letra T. Juca então diz que a letra T está em quase todo lugar, em um monte de palavras. Começa então a dizer palavras com T. Juca diz Tufão, logo em seguida uma criança pulando em sua frente levanta a mão e diz tempestade, a outra grita temporal, tempo, terra. Elas falam espontaneamente, desordenadas, ambas ao mesmo tempo, como se fosse uma brincadeira.

Juca então pergunta a Garibaldi se ele entendeu, ele sorri e diz que sim que agora entendeu. E vai saindo deixando a letra T com Juca. Porém, correndo de volta, ele se lembra de seu guarda-chuva e pede que Juca o devolva. Juca faz uma cara de que não acredita, as crianças começam a rir de Garibaldi. Neste momento, Garibaldi faz o papel da criança menor, as outras tentam ensiná-lo. Elas sabem e ele não. Este também era um artifício do programa, ensinar a criança sem dizer que ela está aprendendo.

Logo em seguida já entrava um quadro de animação, reforçando a ideia apresentada pelos atores, neste caso a letra T. Um tigre apresenta a letra, como uma letra muito importante do alfabeto porque é de tigre. Fala outras palavras como tomate, taxi, tubarão, tormenta, tempestade. Nisso um tubarão aparece e começa a elaborar frases com as palavras faladas.

Recorrentemente o artifício de tela era utilizado na passagem dos quadros. Cada momento apresentam-se de diferentes formas, por vezes são bolinhas com

⁶⁷ Imagem do site: http://profisabelaguair.blogspot.com.br/2014/08/anos-70_6.html

som que, neste episódio analisado, aparecem alternando os sons (alto, baixo, forte, fraco, rápido, lento). O estímulo visual e auditivo era muito utilizado nos quadros do programa infantil Vila Sésamo, isto se devia justamente ao mecanismo para chamar a atenção das crianças, sons agudos, imagens e figuras que despertassem a curiosidade também eram recorrentes.

O próximo quadro também fala da letra T, porém agora os personagens Juca e Seu Almeida dialogam sobre um doce que está à venda na mercearia, em formato de letra T maiúsculo e t minúsculo, explorando a diferença das duas maneiras que a letra T se apresenta na escrita. O tempo todo há crianças por perto, elas correm, algumas prestam atenção na conversa entre Juca e Seu Almeida, então Juca distribui o doce em formato de letra T para as crianças, que se aglomeram ao seu redor para receber a guloseima.

Uma vez mais entra um quadro de animação em que um homem fala sobre o T maiúsculo e minúsculo apenas mostrando qual é a diferença entre as duas grafias do T. Novamente surge o quadro com bolinhas que aparecem no ritmo do som. Tudo muito rápido, porém o assunto continuava a ser o mesmo. A repetição estabelece um ritmo à programação, não há tempo para outras coisas, a rapidez da televisão exige que os telespectadores concentrem-se nela.

Outros conteúdos trabalhados versavam sobre as relações entre as pessoas, nos mais diversos locais da sociedade, dentre as temáticas abordadas estão também as diferenças e as funções que cada um desempenha, tanto na família, quanto nos demais locais que a criança frequenta (escola, parque, vizinhança).

A relação dos atores do elenco com as crianças também é de cuidado. Em trecho exibido pelo programa Arquivo 30 no ano de 1999, Gabriela (Aracy Balabanian) está em sua cozinha, quando a professora Ana Maria (Sônia Braga) chega com algumas crianças. Gabriela pergunta a Ana Maria sobre os cadernos que ela pôs em cima da mesa, e pergunta como foi o dia com os seus alunos. Ana Maria responde que pediu para que eles desenhassem o que os pais deles fazem. Nisso a atriz que interpreta a professora dirige-se às crianças e propõe: “vamos fazer uma coisa, eu pergunto pra vocês e vocês me respondem”, as crianças estão atentas ao que ela diz.

Ela vai mostrando os desenhos dos cadernos e pergunta o que cada personagem desenhado está fazendo. As crianças começam a responder, sem ordem, ao mesmo tempo. Motorista de ônibus, mecânico, marceneiro. E ao longo da

conversa com as crianças ela orienta sobre as profissões, que elas são diferentes e cada uma é importante por algum motivo, explicando estes motivos especiais para as crianças. Gabriela também tem uma profissão, ela é doceira, e no episódio que estamos analisando ela está com uma encomenda de quindins. As atrizes convidam as crianças para ajudarem colocar em forminhas os doces. As crianças que estão participando do programa são bastante curiosas, querem mexer nos objetos da mesa. Porém, como Gabriela acabou de tirar a forma de doce do forno, elas também orientam que está quente, que é preciso ter cuidado.

Neste pequeno trecho que durou pouco mais de um minuto, podemos analisar o mecanismo do programa nitidamente. Pequenos trechos abordando algum assunto específico, no entanto, o conteúdo permeia o episódio inteiro. Envolvimento das crianças no assunto de forma natural – planejada pelos atores e diretores da programação, mas, sem prévio aviso ou ensaio por parte das crianças, que participam como se fosse uma aula, porém, de forma descontraída e lúdica. São orientadas também quanto à cuidados pessoais de higiene e saúde, assim como aos riscos a que estão expostas diariamente, como situações de perigo na rua e em casa.

Os quadros que vinham da CTW, como os diálogos entre os bonecos articulados Enio e Beto, eram cuidadosamente dublados e reproduzidos ao longo dos episódios, intercalados com os quadros produzidos no Brasil. Enio e Beto eram muito diferentes um do outro, enquanto um fazia o papel do mais bagunceiro e desatento, o outro era a imagem da pessoa que corrige que ensina as coisas, que orienta. Em muitos destes quadros acontecem coisas absurdas – como quando Beto diminui o volume da fala de Enio com o botão de volume do rádio -, mas os fundamentos das discussões e diálogos sempre estão pautados em um dos conteúdos abordados pela programação dentre eles: – perto, longe, alto, baixo, grande, pequeno -, e perguntas, como e por que acontecem determinadas coisas no mundo.



Figura 20: Enio e Beto: eles também ensinavam divertindo⁶⁸.

No outro episódio que tivemos acesso, a abertura é a mesma com crianças brincando e se divertindo ao som da música “Vila Sésamo” – “Vila Sésamo aonde a gente quer ser feliz”. Tem início com Juca olhando em torno da vila, quando bate em uma porta, e uma voz de criança pergunta antes de abrir “quem é” e abrindo a porta cumprimenta Juca que pergunta “você é o Cezar, né?” ele acena com a cabeça afirmativamente. Juca convida Cezar para passear na vila e conhecer os moradores do local, apresenta Cezar a outras crianças, apresenta à Gabriela que está cuidando dos passarinhos, apresenta Seu Almeida e sua mercearia e neste momento Cezar ganha uma bala de Seu Almeida como boas vindas à Vila Sésamo. Apresenta ainda a Ana Maria que está com as crianças e também se apresentam à Cezar, cumprimentando ele com um aperto de mão. Gabriela dá um grande abraço, chama o menino de “novo amigo”, conta a ele que viu a mãe e o pai dele chegando, os irmãos, os móveis e o cachorro.

Neste momento, as crianças estão aprendendo como são os cumprimentos dados às outras pessoas, como devem ser tratados os novos moradores do bairro ou o novo aluno da escola. Há a necessidade de ensinar a lidar com o novo, numa exigência para que a criança aos poucos sinta que o mundo não gira apenas ao seu redor, e que as outras pessoas também são importantes.

A criança é tratada com amor e os adultos fazem o papel de guias orientando sobre os mais diversos assuntos, desde educacionais até os relacionados à higiene, saúde e normas de condutas sociais. A infância neste período histórico do programa em questão apresentava a necessidade da instrução e cuidado, porém, devemos salientar que o Brasil da década de 1970 ainda possuía grande parte da população

⁶⁸ O cenário geralmente era uma casa, como uma casa de bonecas. Dependendo da temática os personagens apareciam ou no quarto em suas camas simulando que estavam indo dormir, ou na sala e na cozinha. Imagem disponível em:

http://trocandoemmiudos2009.blogspot.com.br/2009_11_12_archive.html acesso em 15 de fev. 2015.

na região rural, sem acesso a televisão. As crianças então começavam a trabalhar cedo ajudando a família, dificilmente estudavam ou progrediam em seus estudos, algumas recebiam uma educação elementar em escolas comunitárias, porém o trabalho exigia a responsabilidade prematuramente.

Já as crianças que moravam na área urbana, ainda enfrentavam dificuldades no acesso à educação. A pobreza que a migração para os grandes centros concentrava, também atingiu a infância, em especial no atendimento às necessidades básicas para o bom desenvolvimento educacional das mesmas. Enquanto a escola ainda é tida como um luxo pouco alcançado pelos mais pobres, a televisão já se dissemina como um entretenimento barato, de livre acesso, e que ainda, pode suprir algumas lacunas sociais.

Consumir a televisão foi uma prerrogativa alimentada e que fundamentou inclusive o fetiche pelo meio de comunicação. Esta é relação que discutimos no primeiro capítulo deste trabalho, de amor e comoção nacional pela tecnologia. Consumir a televisão também foi algo construído ao longo da história por questões sociais e econômicas relacionadas à nossa sociedade.

A relação com os produtos de consumo, apesar de diminuta, uma vez que era prerrogativa da detentora dos direitos autorizar ou não as parcerias financeiras, e, ainda pelo programa prezar por não transmitir comerciais e propagandas, foi realizada uma propaganda como podemos analisar nas figuras a seguir:



Figura 21: Sabão em pó é coisa de criança? Pode até não ser, mas é um produto que vende para as mães! Se as crianças pedirem determinada marca, pois ela tem algo relacionado ao seu programa favorito, vende muito mais⁶⁹.

No Sítio do Pica-Pau Amarelo de 1977, também podemos vislumbrar momentos em que alimentos ou produtos que não são destinados diretamente à crianças são relacionados ao programa, como aconteceu em Vila Sésamo com o sabão em pó Viva.

Cada caixa de sabão em pó (Figura 22) trazia em seu verso um pedaço da Vila Sésamo, ou algum personagem. Na reportagem apresentada na Figura 21, podemos encontrar a frase “fica igualzinho ao da televisão”, indicando que a criança poderia brincar e aproximar-se dos personagens que ela gosta de assistir na TV.

⁶⁹ “Vila Sésamo Viva - Zé Carioca 1113 – 1973,” Fonte: <http://minhasbonecasebrinquedos.blogspot.com.br/2014/08/vila-sesamo.html>



Figura 22: Alguns dos personagens que vinham impressos nas caixas de sabão em pó Viva, e chaveiros da turma do Vila Sésamo. A televisão para criança e sua programação consumível, tanto na hora em que se assiste, quanto em produtos que são vendidos com o nome da marca criada pelo programa⁷⁰.

Os produtos de consumo gerados pelos programas de televisão ou que se utilizam da logomarca do mesmo, acarretam em um processo de identificação⁷¹ pessoal do espectador com a programação. A rotina diária de apresentação dos capítulos e episódios também reforça esse vínculo de familiaridade com a televisão. As linguagens midiática e a publicitária encontram-se em um local comum de interesse ideológico e que quando o endereço final é a faixa etária da infância ainda causam discussões e debates quanto à influência positiva ou negativa, quando esta é atrelada a programas infantis, desenhos e séries destinadas às crianças.

⁷⁰ Imagens retiradas do Blog *Minhas bonecas e brinquedos*, publicadas em agosto de 2014, por Gisele Terezinha. Disponíveis em: <http://minhasbonecassebrinquedos.blogspot.com.br/2014/08/vila-sesamo.html>

⁷¹ Este processo também é legitimado pelas chamadas e comerciais, promovendo a programação, chamadas diárias divulgando trechos que serão transmitindo e convidando o público para a exibição, são por nós considerados iniciativas de *marketing* comercial – estratégias para vender produtos.

A trilha sonora dos programas também é considerada, neste trabalho, como um produto de consumo legitimador da audiência. O fato de que as músicas do programa poderiam ser ouvidas fora do horário de exibição do mesmo, a qualquer momento que a criança que tivesse acesso ao vinil quisesse, participou do sucesso da programação. Ademais, como citado nos capítulos anteriores, a sociedade brasileira, eminentemente oral, com proximidade íntima dos meios de comunicação como rádio e televisão, tem em sua configuração grande importância reservada à música.



Figura 23: Capa do LP do Vila Sésamo: Artista: Trio Soneca e Orquestra e Coro Som Livre; Título: Vila Sésamo; Ano: 1974; Gravadora/Fabricante/Selo: Som Livre; Formato: LP/12 polegadas; Nº série: 403.6035⁷².

⁷² Na capa do LP está o elenco do programa, bem mais brasileiro do que no início da veiculação – quando ainda era devido à sua produção com a TV Cultura, e ainda continha em seu *script* as músicas originais do *Sesame Street* -, a canção mais famosa foi “Alegria da Vida”.

Tabela 2 Lista de músicas do LP de Vila Sésamo – 1974⁷³.

LADO A	LADO B
1. Abecedário - Trio Soneca	1. Funga Funga - Trio Soneca
2. Querer e poder - Trio Soneca	2. Partes do corpo - Trio Soneca
3. Gugu (Gugu) - Trio Soneca	3. Adição-Subtração - Trio Soneca
4. Os Bichos - Trio Soneca	4. Imaginação - Trio Soneca
5. Diferença - Trio Soneca	5. Garibaldi - Trio Soneca
6. Classificação - Trio Soneca	6. Pequenos erros - Trio Soneca
7. Alegria da vida– Orquestra e coral Som Livre	7. Vila Sésamo - Suzana Machado Ribeiro

Quanto à música do LP, lado B, faixa 1, Funga-Funga, o *Blog Farofafá*⁷⁴, da Carta Capital, traz um artigo de Pedro Alexandre Sanches, com curiosidades sobre as músicas infantis que marcaram a televisão. Dentre elas, duas são do LP de Vila Sésamo, “Funga-Funga (1974) a cançoneta de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle apelam para a empatia pelo monstro Funga-Funga – ou seja, pelo diferente e desconhecido” (SANCHES, 2013). O autor ainda identifica outras peculiaridades, como na faixa 3, do lado A,

“Gugu” (1974) – o rabugento e ranzinza monstrinho que vivia num barril reclamava da vida, mas não deixava de abrir o jogo: “Eu gosto de dizer que não preciso de ninguém/ mas quem é que consegue viver sem/ gostar de alguém?”(SANCHES, 2013).

Destacamos ainda a música de abertura, *Alegria da Vida*, citada logo no início deste capítulo, e a música *Pequenos Erros*, que é cantada por Garibaldi em um trecho analisado anteriormente. A letra destas canções transmite um universo de sonho, de felicidade, de ausência do medo e da dor, que circundavam o ambiente de Vila Sésamo. Curiosamente, o programa foi exibido num dos períodos de maior repressão e censura dos vinte e um anos de ditadura.

A respeito do forte apelo à afetividade, tanto nas músicas quanto nos diálogos entre os personagens do programa Vila Sésamo, podemos analisar uma reportagem

⁷³ As músicas como demonstram seus títulos dispostos no LP de 1974, apresentam perspectivas educativas voltadas ao conhecimento escolar formal, como relação numérica, partes do corpo, alfabeto entre outros conteúdos. Outro enfoque fica a cargo da educação com relação ao comportamento da criança, sobre seus pequenos erros que podem ser cometidos diariamente e como resolvê-los com a ajuda de um adulto, sobre a imaginação, sobre as diferenças e sobre a persistência e a necessidade de não desistir diante das dificuldades.

⁷⁴Matéria intitulada, **Rádio farofa: música de criança**. Disponível em:

<http://farofafa.cartacapital.com.br/2013/10/13/radio-farofa-musica-de-crianca/>

de 1972 da Revista Amiga (Figura 23), que salienta que o programa ensina a amar, além de ensinar os conteúdos práticos pré-escolares e também de higiene e saúde, exaltando o fato de que o programa em si é uma iniciativa muito cuidadosa nos diálogos, na abordagem dos temas, e também na afetividade com que cada personagem adulto representa seu papel, atuando também na esfera psicossocial.



Figura 24: Os personagens do programa Vila Sésamo⁷⁵ contracenando com as crianças. À esquerda, Sônia Braga a professora Ana Maria, cujas aulas sempre eram expositivas e se utilizava dos elementos dispostos na Vila sem a imagem de uma sala de aula formal.

Sônia Braga – a professora de Vila Sésamo -, em entrevista ao programa Roda Viva, em 29 de dezembro de 1997⁷⁶, com Matinas Suzuki, fala sobre sua carreira e sobre o que já fez e tem saudade, segundo ela,

⁷⁵ Reportagem publicada na Revista Amiga, MATÉRIA DA REVISTA AMIGA Nº 128 - 1972 - BLOCH EDITORES. A principal ênfase da reportagem gira em torno do caráter educativo do programa e principalmente pela sensibilidade e cuidado com a criança e a infância.

⁷⁶ Neste dia, estiveram presentes na entrevista também o jornalista Gabriel Prioli, da *Gazeta Mercantil*, do *Jornal da Tarde*, e diretor da TV PUC, de São Paulo; o cineasta Guilherme de Almeida Prado; o jornalista Sérgio D'Ávila, editor do Caderno Ilustrado da *Folha de S. Paulo*; a jornalista Sílvia Popovic, apresentadora da Rede Bandeirantes de Televisão; a jornalista Regina Echeverria, repórter da revista *Caras*; a jornalista Cynthia de Almeida, diretora de jornalismo da Editora Azul; o escritor e jornalista Dagomir Marquesi, da revista *Vip Exame*; e o repórter Cunha Júnior, do programa *Metrópolis*, aqui na TV Cultura de São Paulo. A entrevista foi ao ar em 1997 e está disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/210/entrevistados/sonia_braga_1997.htm.

E a juventude, a coisa do *Vila Sésamo*, foi maravilhosa. Foi um tempo em que eu acho que a televisão tinha o maior carinho pelas crianças brasileiras. O objetivo desse programa era de ensinar, era ensinar a escrever, a ler, sobre comportamento. Então, eu sinto falta, hoje, na televisão brasileira, com todo amor que eu tenho por criança.... Sobre os programas para adultos, e tudo isso, não me incomoda muito não, mas eu sinto a falta do *Vila Sésamo*, de um programa educativo, entendeu? Embora tenha sido trazido dos Estados Unidos, mas não importa, se a gente traz e é bom (RODA VIVA, 1997).

Após esta breve explanação e reflexão sobre aspectos relativos ao programa Vila Sésamo, lembraremos alguns tópicos relacionados ao programa Sítio do Pica Pau Amarelo, de 1977 a 1986, programa este que substituiu na grade da Rede Globo a iniciativa educativa de Vila Sésamo e veio também para suprir esta necessidade do público infantil. Salientamos que pelo tempo reduzido disponibilizado para pesquisa, diante da riqueza do objeto em questão da análise, nos preocupamos principalmente em oferecer uma visão geral do programa e específica quanto ao trato com a infância e a linguagem de cada programa em questão.

3.2 Sítio do Pica-Pau Amarelo – (1977-1986)

Em 1977, iniciavam as transmissões do programa Sítio do Pica Pau Amarelo, em sua 1ª versão na Rede Globo de Televisão. Vinha substituir o então programa de grande sucesso Vila Sésamo. A intenção era produzir um programa de televisão em formato de novela infantil, na qual as histórias eram divididas em capítulos e episódios, nos quais os personagens contracenavam com animais falantes, elementos culturais folclóricos como Saci-Pererê, Curupira, Mula sem cabeça entre outros, tudo isso envolto em muita fantasia e faz de conta. Considerado, “um dos mais conceituados programas da televisão brasileira, Sítio do Pica Pau Amarelo é uma série adaptada da obra homônima de Monteiro Lobato” (MEMÓRIA GLOBO).

A Rede Globo caracteriza este programa infantil como um programa de dramaturgia, uma telenovela infantil, em formato de série: modalidade seriado dividido em histórias. Assim como o programa Vila Sésamo, também o Sítio precisou de parcerias financeiras, para ser veiculado com sucesso. As mesmas foram estabelecidas com a TVE (TV Educativa) e o Ministério da Educação e da Cultura.

Sobre a complexidade que é transformar uma história literária em produto televisivo, Padovini⁷⁷ (2006) assevera que,

O encontro da televisão, enquanto mediadora dos sentidos de um texto estimula uma leitura sobre esses sentidos, principalmente quando se compreende a função estética e o valor cultural dessa mediação (PADOVINI, 2006, p.16).

A TV Tupi, pioneira na programação infantil, como citamos nos capítulos anteriores, foi a primeira emissora a transmitir uma adaptação da obra de Monteiro Lobato que foi exibida a partir de 1952 (Figura 25), “A obra escolhida foi ‘Reinações de Narizinho’, uma teatralização adaptada e dirigida pelo casal Júlio Gouveia e Tatiana Belink. Essas produções permaneceram no ar até 1963” (PADOVINI, 2006, p.25).



Figura 25: Os personagens da primeira veiculação televisiva da obra de Monteiro Lobato, Sítio do Pica Pau Amarelo, TV TUPI de São Paulo, 1952-1963⁷⁸.

Nesta época, 1952, o programa começava com o apresentador escolhendo um livro da estante e lendo o seu título, assim a história se iniciava. Quando o episódio se encerrava, o narrador aparecia com o livro em mãos, reforçando o convite de que a história teria continuidade no outro dia. Padovini (2006) salienta

⁷⁷ Em sua dissertação de Mestrado TV, LOBATO E O ATO DA LEITURA: A mediação dos sentidos através a narrativa ficcional da TV brasileira, Padovini (2006) discute justamente as mediações entre a literatura e a produção de um programa televisivo homônimo à obra. Sua vasta bibliografia e estudo aprofundado apresentado em seu trabalho nos ajudaram na compreensão do movimento de incorporação da literatura pela televisão. Apesar do autor supracitado ter utilizado como objeto um recorte do Sítio do Pica Pau Amarelo de 2001, suas reflexões acerca da televisão e da literatura nos foram válidas.

⁷⁸ Imagem do site O Mundo Mágico de Lobato. Disponível em: <http://omundomagicodelobato.com/anos60/oprograma.htm>

que este era um grande mecanismo de estimular a curiosidade e garantir a audiência, além do ato do narrador aparecer lendo, ia ao encontro com a “postura educadora coerente com a de Monteiro Lobato, cujo projeto literário já indicava uma preocupação com a formação de leitores” (PADOVINI, 2006, p.27).

Ademais, este momento histórico da televisão, caracterizava-se por escassos recursos técnicos e poucos patrocínios, Tatiana Belinky e Júlio Gouveia são considerados por diversos pesquisadores como cruciais para que iniciativas educativas tenham ocorrido nesta época, pois, não era o lucro que os movia, mas sim o uso da televisão como um meio educacional de alto potencial, diante da necessidade de estimular a leitura e a instrução, principalmente voltada às crianças.

A audiência atingia 70 a 80 por cento, de uma audiência que contava em 1955 com cerca de 15 mil aparelhos receptores na cidade de São Paulo, segundo dados da época. Em 1963, quando o programa encerrou suas atividades, o Brasil já contava com 1 milhão e 500 mil receptores. Com a ausência do vídeo tape, a produção dessa primeira adaptação televisiva do texto de Lobato ficou restrita à cidade de São Paulo. Na verdade, a audiência da televisão nos anos 50 significava uma alta posição econômica, um *status* social decorrente do preço do receptor (PADOVINI, 2006, p.27).

De acordo com Cardoso (2008), a adaptação do Sítio do Pica Pau Amarelo da TV Tupi, teve um total de 360 episódios. Ainda segundo a autora, outras emissoras de televisão se aventurariam a produzir o Sítio. Em 1964, a TV Cultura de São Paulo também produziu a série, que “foi exibida sem sucesso durante seis meses com produção de Lúcia Lambertini que voltou a interpretar a Emília” (CARDOSO, 2008, p.60). Em 1967, com patrocínio do Bolo Pullman, o Sítio iria ao ar pela TV Bandeirantes, neste momento, retornaram à produção o casal Júlio Gouveia e Tatiana Belinky e os atores da primeira adaptação.

As condições de trabalho não eram as mesmas da TV Tupi, e Júlio teve sua liberdade de criação limitada e interrompida por intervalos comerciais, o que era contrário a sua concepção de adaptação televisiva. “Seu descontentamento chegou a atingir o elenco e, após três meses, todos os atores foram trocados. Esta série ficou no ar por três anos” (CARDOSO, 2008, p.62).

A produção da primeira versão da Rede Globo, em 1977, diferenciou-se em diversos aspectos das produções anteriores das TVs Tupi, Cultura e Bandeirantes. O aspecto mais notório é a evolução tecnológica da televisão brasileira desde a primeira adaptação da TV Tupi, na qual os programas tinham de ser feitos ao vivo, e

a fidedignidade à obra literária era uma grande marca. Para Cardoso (2008), o roteiro da primeira adaptação para televisão em uma época com muitas dificuldades técnicas, tinha a importância primária no roteiro, na história que era contada, superando a estética.



Figura 26: O Sítio e o retrato do Brasil rural⁷⁹. Locação rural da versão da Rede Globo de 1977 – 1986 em Barra de Guaratiba, na zona oeste do Rio de Janeiro.

O momento histórico também era distinto, desde 1964 o país enfrentava a ditadura militar e o desenvolvimento das mídias de comunicação de massa evoluiu, a rigor, justamente pelo patrocínio do Governo. O *videotape* já permitia a gravação dos episódios, que depois poderiam chegar a um número maior de telespectadores, aumentando assim também a vida útil do programa, tornando ainda as produções para o público infantil mais rentáveis.

Quanto à relação de consumo e de propaganda na versão de 1978, se fazia de maneira muito próxima à prática da venda/*merchandising* existente desde a adaptação dos anos cinquenta, pois, nesta época, já existiam as propagandas no meio da história, feitas pelos próprios personagens, ainda que não tivessem as pausas para intervalos comerciais,

[...] durante os diálogos ou cenas com atores fixos eram introduzidas divulgações de produtos como vitaminas, bolos, Biotônico Fontoura e Kibon, esta, patrocinadora da série a partir de 1953.[...] Outro patrocinador era o Complexo Puritas, que produzia uma espécie de chocolate maltado para ser consumido misturado ao leite. Para divulgar este produto, as crianças apareciam na cozinha de Tia

⁷⁹ Fonte site Mundo das Novelas. Disponível em: <http://www.mundonovelas.com.br/2010/10/sitio-do-picapau-amarelo-vamos-recordar.html>

Nastácia, na hora do lanche, bebendo o maltado Puritas (CARDOSO, 2008, p.72).

A sociedade na década de 1950 já levava muito em consideração, na hora das compras, os gostos e preferências da criança. Ainda que pareça anacrônico e precoce esta afirmação, o sucesso dos produtos que são anunciados nos programas infantis não vem de hoje. Portanto, os produtores da televisão e também os responsáveis pela venda de diversos produtos voltados para casa e para o consumo da família e da criança, conseqüentemente, valeram-se da programação infantil para aumentarem as suas vendas.

Brinquedos, cadernos, álbuns de figurinhas, materiais escolares e diversos outros itens acabaram por reproduzir a marca do programa. O mercado de consumo infantil foi e continua sendo um grande parceiro das produções televisivas para crianças. Sobre o Sítio de 1977 poucos registros de produtos comercializados restam para análise, conseguimos a foto de uma boneca do personagem Cuca, na figura a seguir.



Figura 27: Boneca da Cuca 1980⁸⁰.

⁸⁰ Fonte: <http://edasuaepoca.blogspot.com/2012/11/1980-boneca-cuca-do-sitio-do-picapau.html#ixzz3HMqeVTLW>

A *Estrela*, - uma grande indústria de brinquedos - também explorou o sucesso de outros programas televisivos e associou seus produtos à grade das programações infantis. As discussões acerca do consumo infantil dão conta de que os brinquedos produzidos a partir de programações televisivas fazem muito sucesso e esgotam-se rapidamente nas prateleiras. O mercado infantil também se orienta conforme as preferências infantis do momento, determinando qual seria o próximo grande sucesso de vendas, pois, as determinações não são unilaterais, uma vez que a criança também impõe, de certa forma, suas preferências na programação.

O brinquedo mencionado do personagem Cuca, foi um brinquedo avançado para a época, com capacidade para gravar pequenas frases e reproduzi-las depois. A criança que aparece na caixa está feliz e interagindo com o brinquedo, o que certamente deixa a brincadeira mais real e divertida. Outro ponto é a possibilidade de reproduzir as falas da própria Cuca, brincar de Sítio do Pica Pau Amarelo, tornar-se parte do Sítio. O brinquedo funciona então como objeto legitimador da relação entre telespectador e produto televisivo.



Figura 28: à esquerda boneca Emília produzida pela Indústria de Brinquedos Estrela⁸¹ em 1980, à direita boneca Emília de 1982.

Emília, a personagem chave do Sítio, também teve suas versões para brinquedos. O apelo neste caso é duplo, tanto serve para legitimar a programação, quanto para a ampliação do universo de fantasia do programa, uma vez que a

⁸¹ Imagens retiradas do site de venda de brinquedos raros e antigos, estas bonecas apresentam características da Emília colorida da versão do Sítio que foi ao ar entre 1977 e 1986. Disponível em: <http://www.brinquedosraros.com.br/loja.php>

criança exercitava o seu “faz de conta”, como a Narizinho com a sua boneca de pano⁸², a dualidade está entre assistir o programa e brincar reproduzindo o programa em casa, poder ser a Narizinho no seu faz de conta individual. O brinquedo é um instrumento que permite essa transposição da realidade, como uma via para o mundo imaginário da fantasia.

Outro viés comercial da programação tem relação direta com a trilha sonora criada para o programa. Dori Caymmi, compositor e intérprete de importantes canções do cenário musical brasileiro, foi o responsável por indicar os nomes dos compositores e intérpretes das músicas que compuseram a trilha do Sítio de 1977. De acordo com Padovini (2006),

Na produção da trilha sonora da vinheta que acompanha o programa infantil “O Sítio do Picapau Amarelo”, a produção da primeira versão adotou um compositor que resume até hoje a cultura sincrética do Brasil. Com uma linguagem própria de alegoria poética, o compositor Gilberto Gil penetrou no espírito da série, com a capacidade e o talento próprios de um artista do gênero. A música de abertura caracterizou-se pela sua leveza sonora. Seus refrões acentuam o nome do lugar imaginado por Lobato. Atitude similar aparece na logomarca que escreve a palavra “Sítio” ampliada. Observa-se um ritmo apressado, imitando uma marcha alegre de criança que caminha despreocupada. O alegre andante da melodia marca o espectador como um convite à brincadeira e ao faz-de-conta. Enquanto se desenrola a vinheta, a trilha sonora cuida de harmonizar cantos de pássaros mesclados com flautas doces (PADOVINI, 2006, p.126).

A música de abertura composta por Gilberto Gil sintetizou tão bem o significado do Sítio e da obra de Monteiro Lobato, que foi mantida nas demais versões que a Rede Globo veio a produzir. “Assim como a logomarca que assina o nome do programa, a música de Gil tornou-se um símbolo do produto televisivo” (PADOVINI, 2006, p.128).

O ritmo empregado na primeira versão da canção tema de abertura, remete a um contexto rural mais presente, com um compasso mais lento. Não será objeto desta dissertação a análise musicológica de forma mais intrínseca, devido ao tempo, aos objetivos propostos e a exigência maior de critérios necessários para esta

⁸² A título de informação, encontra-se disponível no Blog da colecionadora Ana Caldato, o seu acervo de bonecas Emília antigas, muito interessante para análise das peças e percepção dos detalhes ricos dos brinquedos que representavam sua época, porém, como não perfaz objeto deste trabalho, apenas deixamos como sugestão. Blog e fotos disponíveis em: <http://anacaldatto.blogspot.com.br/search/label/Boneca%20Emilia>

abordagem. Porém, consideramos de extrema importância situar a música e seu contexto de aproximação e identificação com o produto televisivo.

Ainda, mediante análise de pequenos trechos e vinhetas das canções, é possível perceber o trabalho lúdico intenso que foi executado pela produção artística, como apontam os dados fornecidos pelo próprio Dori Caymmi em entrevista concedida para esta pesquisa.

Com a versão da Rede Globo, além de diversas novidades técnicas e uma maior preocupação com a equipe que produziria a programação, vieram também as cores vivas e chamativas da boneca Emília, os cenários e os personagens mais elaborados, formando um programa inovador técnica e esteticamente falando, que diferenciou a versão de 1977 das adaptações anteriores.

Na versão global de 1977, Emília torna-se uma boneca com uma roupa feita de diferentes retalhos multicoloridos assim como os cabelos, fugindo completamente da concepção da Emília lobatiana⁸³ (CARDOSO, 2008, p.75).

A exuberância nas cores tem explicação lógica. Naquele período, a cor havia chegado à televisão brasileira na década de 1970, “esta nova Emília servia quase como um ajuste das cores em nossa TV” (CARDOSO, 2008, p.76).

Conforme o site Memória Globo, o Sítio “unia entretenimento a um conteúdo de informação e instrução”, porém não era o objetivo do programa conter uma linguagem didática⁸⁴. A exibição era diária e os capítulos contavam com cerca de 30 minutos de duração. “O conteúdo rural, característica da produção de Monteiro Lobato, foi conservado, permitindo criar uma ligação maior das crianças com a natureza” (MEMÓRIA GLOBO).

Esta adaptação foi realizada por Paulo Afonso Grisolli (até junho de 1977) e Wilson Rocha, com direção geral de Geraldo Casé e supervisão de Edwaldo Pacote. Após a saída de Paulo Afonso Grisolli, Benedito Ruy Barbosa passou a ser o responsável pelos capítulos seguintes (MEMÓRIA GLOBO). Com a mudança de redator as histórias passaram a ter 20 capítulos. A primeira versão do Sítio do Pica

⁸³ A característica da Emília dos livros de Monteiro Lobato, a qual a autora se refere, era uma boneca simples, de cabelos pretos de lã, presos com uma fita branca com tranças.

⁸⁴ Mais adiante, na exposição das respostas dos questionários pelos atores do Sítio, veremos que essa preocupação com a didática estava presente no momento da gravação com a equipe, porém não era parte do planejamento com os atores. A preocupação era ser fiel a obra de Lobato, com os adereços técnicos possibilitados pela mídia televisiva.

Pau Amarelo da Rede Globo foi exibida de março de 1977 até fim de janeiro de 1986.

Geraldo Casé, que durante toda a veiculação desta versão foi o diretor geral, concedeu uma entrevista⁸⁵ pouco antes de morrer em 2008, na ocasião do lançamento em DVD dos episódios da história “Memórias da Emília” que inicialmente foi exibida em 1978, ano II da produção do Sítio. Na entrevista, o ex-diretor falou sobre o processo de produção, sobre como era o planejamento e resume os nove anos da série.

Toda loucura é um sonho no começo, nada que o homem fez no mundo teve início de outra maneira. Mas já tantos sonhos se realizaram, que não temos direito de duvidar de nenhum. Esta é uma das frases de Monteiro Lobato que para nós define o Sítio do Pica Pau Amarelo que foi produzido no período de 1977 a 1986 pela TV Globo, e, durante os primeiros anos com a coprodução da antiga TVE, o qual tive a felicidade e o orgulho de dirigir durante uma década (MEMÓRIAS ..., 2008).

Para Casé, a equipe como um todo mergulhou na obra de Monteiro Lobato, tal qual o Visconde de Sabugosa mergulhou na biblioteca de Dona Benta. Salienta que todos passaram a transitar nos sonhos e nas fantasias, com a intimidade como se fossem eles também um de seus personagens.

Produzir o Sítio naquela época era um desafio que só poderia ser enfrentado com uma gente muito iluminada. [...] O Sítio do Pica Pau Amarelo, há 31 anos atrás, era antes de tudo, uma tentativa de fazer um novo caminho na televisão para programas infantis, tanto é que a ideia era fazer o que nós conversávamos no início, uma novela para criança, mas que tivesse os ingredientes educacionais, os ingredientes de entretenimento e que não fugisse da cultura brasileira e do conteúdo da obra de Monteiro Lobato (MEMÓRIAS ..., 2008).

Ao analisar a fala do ex-diretor, pode-se perceber que o desafio imposto para a equipe era enorme, tendo em vista a complexidade da obra de Monteiro Lobato. Adaptar para televisão diante de tantos elementos distintos da literatura e ainda assim manter o conteúdo da obra foi o grande desafio.

Para Geraldo Casé, e para toda a equipe, a maior preocupação era “manter toda a respiração” da obra de Monteiro Lobato. Segundo seu depoimento, o principal

⁸⁵ Esta entrevista está disponível nos Bônus do DVD “Memórias da Emília” lançado em 2008 pela Som Livre e Globo Marcas.

para fazer uma adaptação do Sítio era conhecer muito bem a obra literária de Lobato. Cada episódio era pensado para que tivesse começo, meio e fim, para que a obra fosse exposta como de direito. Os recursos técnicos escassos também foram motivos de lembrança do ex-diretor em sua fala, “obviamente que o Sítio daquela época era um Sítio com outra linguagem, não só por falta de recursos técnicos, era uma maneira de fazer televisão diferente” (MEMÓRIAS..., 2008).

Ao definir o personagem da Emília, Geraldo Casé demonstra como foi importante para o sucesso do programa explorar o potencial desse personagem, entendê-lo,

A Emília é o próprio Monteiro Lobato, ela diz assim: Eu sou a independência ou morte; Ela é tudo; ela não tem coração, logo ela não chora, mas pode chorar se ela quiser. Mas toda a constituição do perfil psicológico da Emília é de uma riqueza muito grande. Ela pode fazer o que bem entender, porque ela pode fazer “faz de conta”, ela pode fazer “pirilimpim”, ela pode fazer o que ela quiser. Então o Monteiro Lobato criou um personagem que sendo uma boneca ao mesmo tempo tinha todos os componentes de uma criança, embora nunca fosse uma criança. A Emília nunca é uma criança, ela tem todas as birras da criança, mas ela não é criança. É uma pessoa que tem um raciocínio muito brilhante, muito esfuizante, então ela é a representação do Monteiro Lobato (MEMÓRIAS..., 2008).



Figura 29: A Emília, na História Memórias de Emília, reproduzida trinta anos depois em DVD pela Globo Marcas e Som Livre.

Ainda com relação à adaptação do personagem Emília dos livros de Monteiro Lobato para as telas da televisão, Cardoso (2011) assevera que o momento histórico está diretamente relacionado com às maneiras e direcionamentos do personagem. Segundo a autora,

A adaptação televisiva das obras de Monteiro Lobato acontece em um momento de grandes transformações políticas e econômicas no Brasil. Conceituando sócio-historicamente a situação econômica brasileira, entendemos que a implantação da indústria automobilística gerava empregos e dava sustentabilidade para a propaganda, que começava a ganhar espaço no cenário nacional. Ressaltamos que a figura de Emília aparece na Televisão quando os meios de entretenimento precisavam carregar uma mensagem educativa em seus roteiros para dar bons exemplos e ensinar lições às crianças (CARDOSO, 2011, p.60 – 61).

Ainda que tivessem o intuito de ensinar lições como citado anteriormente, o aspecto mágico não poderia deixar de ser analisado. Para Geraldo Casé, o “mágico” no Sítio era que cada um respeitava o lado da história do outro, havia uma cumplicidade entre os personagens, cada um se comportava de acordo com um intenso estudo. Sendo assim, na visão do diretor, o que se formou foi um grupo de trabalho árduo, que resultou em nove anos no ar, de segunda a sexta. Geraldo Casé cita ainda, o trabalho de Aoni Campos, que segundo ele, quanto à linguística do roteiro, foi essencial para enriquecer o programa e deixar ele ainda mais próximo da obra de Monteiro Lobato. Houve também críticas com relação a esta proximidade tão fidedigna com o texto escrito. O Sítio de 1977 para os moldes modernos do século XXI tem linguagem pouco dinâmica e até cansativa, principalmente pela escassez de recursos técnicos e também por acontecer anteriormente às práticas mais voltadas a uma aceleração da mídia, no intuito de dinamizar e estabelecer uma relação de maior rapidez na construção do programa.

As histórias continuam o aspecto mágico e aventureiro, e muito desse sucesso também foi atribuído ao elenco do programa na interpretação deste ambiente. No sítio da Rede Globo, Dona Benta era interpretada pela atriz Zilka Sallaberry (1917-2005); Lúcia, a neta de Dona Benta, que era apelidada de Narizinho inicialmente foi interpretada pela atriz Rosana Garcia e depois foi substituída por haver crescido e não mais comportar o personagem; Tia Nastácia era interpretada por Jacyra Sampaio (1922-1998). As aventuras não seriam as mesmas se não fosse a personagem da Emília que teve três intérpretes ao longo dos nove anos de exibição, foram elas, Dirce Migliaccio (no período de 1977-1978), Reny de Oliveira (de 1978 a 1983) e Suzana Abranches (ente 1983 e 1986);

Durante as férias escolares, o Sítio ganha mais um habitante, Pedrinho, neto de Dona Benta que morava na cidade com seus pais, era o elo entre o rural e o

urbano, e foi interpretado por Júlio Cezar (entre 1977 e 1980), Marcelo José Patelli (1981-1984) e Daniel Lobo (1985-1986).

Os demais personagens são: Saci, interpretado por Romeu Evaristo; Visconde de Sabugosa, era o genial André Valli (1945-2008); A bruxa Cuca, que era um jacaré, foi interpretado por duas atrizes, Dorinha Durval e Stella Freitas; Tio Barnabé por Samuel Santos (1922-1993); Zé Carneiro pelo ator Tônico Pereira; Garnizé era interpretado por Canarinho (1927-2014); João Perfeito era o ator Ivan Senna(1936-2009); Seu Elias eram os atores Germano Filho (1933-1998) e Francisco Nagen;

Em janeiro de 1978, depois de quase um ano vivendo a personagem Emília, Dirce Migliaccio foi substituída por Reny de Oliveira, que interpretou a boneca até 1983. Ainda em 1978, Stela Freitas passou a interpretar a Cuca, no lugar de Dorinha Durval (MEMÓRIA GLOBO).

Encaminhamos à divisão de pesquisa do Globo Universidade questionários para os atores que ainda compõem o quadro de colaboradores da emissora e que participaram do Sítio de 1977, obtivemos respostas de Rosana Garcia, a Narizinho de 1977 a 1980, que saiu do elenco quando estava muito crescida para continuar interpretando o personagem de Lobato, e de Romeu Evaristo, que interpretou o Saci, durante toda a primeira versão do clássico. Grande parte das respostas dos atores está pautada na nostalgia e apresenta uma visão romântica do programa em si e de sua produção, valorizando os aspectos positivos apontados pelos atores.

Rosana Garcia ao ser questionada sobre a repercussão de seu trabalho na época relembra um sítio que era inovador e também muito reconhecido pelo público.

O trabalho foi muito bem aceito pelo público. As pessoas ficavam encantadas e isso refletia nas ruas muito positivamente. As pessoas me abordavam sempre, elogiando o trabalho e muito felizes por estarem assistindo um projeto tão maravilhoso. Para mim, participar desse projeto foi muito especial. Pois a obra de Monteiro Lobato é linda (GARCIA, 2014)⁸⁶.

Reforçando o depoimento do diretor geral do Programa Geraldo Casé na entrevista divulgada no DVD Memórias de Emília em 2008, a respeito do elenco, Rosana Garcia também cita a cumplicidade entre os atores, uma relação de família,

⁸⁶ GARCIA, Rosana. [Abril, 2014]. Entrevista concedida à Francielle Gonçalves via correspondência eletrônica, 2014.

nas palavras da atriz: “nossa relação (do elenco) foi ficando cada vez mais forte. Ficávamos mais tempo no trabalho, do que na nossa própria casa. Então ficamos todos muito íntimos e amigos”. Por sua vez, para Romeu Evaristo, “havia um clima de doação de personagem para personagem. Isso se refletia na representação de cada um” (EVARISTO, 2014)⁸⁷.

Sobre se os atores participavam dos planejamentos dos episódios, a resposta de ambos foi de que não havia efetiva participação dos atores no planejamento. O que ocorria, segundo eles, era o acompanhamento de pedagogos no estúdio de gravação, explicando como era para ser feita a cena para que a história fosse transmitida da forma correta. A conversa e a orientação pedagógica serviam para orientar e direcionar o trabalho dos atores, explicando o significado de cada episódio, e também com relação às falas e gestos que deveriam ser feitos para que o trabalho atingisse os objetivos de manter de fato a fidelidade à obra de Monteiro Lobato.

Tanto Rosana Garcia, quanto Romeu Evaristo, ainda hoje são reconhecidos pelos seus personagens do Sítio de 1977. Rosana conta que até hoje é reconhecida por adultos que eram crianças na época do Sítio e também por crianças que conheceram a versão pelos seus pais, “Depois que lançaram alguns DVDs daquela época, os pais saudosos mostraram para seus filhos, e o sucesso foi imediato” (GARCIA, 2014).

Romeu Evaristo, que representava o Saci-Pererê, conta que ainda é muito reconhecido pelo seu trabalho na primeira versão do Sítio na Rede Globo. Em resposta ao questionário enviado por nós à Rede Globo, o ator salientou com humor: “Sou parado todos os dias. Pedem para tirar fotos, me apresentam aos filhos com ‘esse é o Saci do papai ou da mamãe’ e eu brinco dizendo que estou virando Tio Barnabé” (EVARISTO, 2014).

Sobre o reconhecimento do público na época de exibição do programa, Romeu Evaristo afirma que era muito reconhecido, e que as crianças e pessoas que o paravam costumavam o chamar de “meu saci”, com uma familiaridade e intimidade grande, que, segundo o ator, se dava pelo fato de que todos gostariam de participar daquele cenário do sonho. Romeu ainda relembra as perguntas mais frequentes

⁸⁷ EVARISTO, Romeu. [Abril, 2014]. Entrevista concedida à Francielle Gonçalves via correspondência eletrônica, 2014.

feitas pelos seus fãs, por exemplo, aonde ele escondia a perna para fazer o Saci, e onde estava a carapuça vermelha do personagem.

Rosana complementa o que foi expresso por Romeu Evaristo quanto à proximidade do público. Segundo ela o público infantil era apaixonado pelo Sítio, e a atriz conta em suas respostas ao questionário que as crianças sonhavam em poder ser Narizinho ou o Pedrinho, imaginavam e queriam fazer parte daquelas histórias fantásticas e lúdicas que os personagens viviam. Para Romeu Evaristo, o Sítio está vivo até hoje principalmente por este grande sucesso e repercussão da adaptação da obra literária para a televisão.

O Sítio era de uma aproximação tão grande com o público infantil que, quando tocava a música, a criançada corria para casa para assistir. As crianças ficavam encantadas na frente da TV. Acabava bola, brincadeira de boneca, etc. Era um momento mágico da literatura viva na televisão brasileira. Era o assunto no colégio e na rua. Por isso está vivo até hoje. (EVARISTO, 2014).

Rosana trabalhou no Sítio por cinco anos, desde que tinha nove anos de idade, e em 1980, ano em que teve de ser substituída, em grande parte devido à sua idade, ela e o personagem de Julio César que fazia o Pedrinho, já estavam na adolescência, e as histórias de Lobato eram feitas para personagens crianças. O fato de ser uma criança e trabalhar na televisão também foi questionado à atriz, quais eram os conflitos e momentos marcantes para ela.

Em 2011, a atriz Rosana Garcia, concedeu uma entrevista ao programa *Vídeo Show*⁸⁸ lembrando seus anos como Narizinho, ela conta que tinha noção que gostaria de continuar sendo atriz, e que ainda fica muito feliz quando as pessoas a reconhecem como Narizinho salientando que este foi um trabalho muito marcante e especial em sua vida, e que não deixou a infância de lado enquanto trabalhava, pelo contrário, foi muito feliz convivendo com a natureza e se divertindo. Rosana disse que,

Todos os momentos foram marcantes para mim. Aproveitei muito minha infância, vivenciando aquelas histórias incríveis, com os personagens mais variados, com os animais, as árvores frutíferas...Enfim, foi uma época mágica da minha infância. [...] Comecei na TV muito pequena (5 anos) mas no Sítio já tinha 9. Sempre entendi que o que fazia era um trabalho. Mas lógico que me

⁸⁸ Entrevista disponível em: <http://globo.com/rede-globo/video-show/v/rosana-garcia-lembra-de-quando-interpretava-a-narizinho-do-sitio/1460438/>

divertia muito com todas as aventuras que gravávamos. Então era trabalho, porém muito divertido (GARCIA, 2014).

Romeu Evaristo cita que a risada do Saci, uma gargalhada característica, não fazia parte do personagem em si, foi criada por ele e imitada pelos demais personagens que fizeram o Saci nas outras versões mais recentes. Ao ser questionado sobre os momentos e histórias mais marcantes interpretadas por ele no programa, Romeu cita as séries “A Sacizada”, “A Morte do Visconde”, “O Anjinho da Asa Quebrada”, “O Minotauro” e “A Cuca Vai Pegar”, como as que ele mais gostou de participar e que mais o marcaram. Dentre os motivos que fizeram o ator escolher algumas histórias ele cita que, “A Sacizada porque era o julgamento do Saci e isso foi mágico e marcante”, cita ainda a morte do Visconde, “pela dor da perda do Visconde”, ainda reflete sobre o sentimento que cada episódio despertou nele como sujeito: “O Anjinho porque vinha do céu e trazia o lúdico da infância. O Minotauro, pela trajetória literária. A Cuca era o medo e a vontade de vê-la em cada criança”.

Para o ator, fazer o Saci foi marcante em sua carreira, especial, único. “Foi um personagem rico, grandioso, marcante e extremamente brasileiro que ficou no universo de várias gerações”. E complementa citando momentos em que ele é abordado nas ruas por adultos que comentam que ele é o ídolo da infância deles. Para Romeu, continuar depois de 30 anos no subconsciente de várias pessoas por um personagem que desenvolveu em sua carreira é muito gratificante.

Sobre a importância educativa da primeira versão do Sítio da Rede Globo, o ator se diz suspeito para falar, pois considera que esta é a versão mais próxima da obra de Monteiro Lobato, e se tornou um clássico da televisão brasileira, e para ele isto faz do Sítio de 1977 um clássico televisivo eterno. O ator afirma que já conhecia a obra de Monteiro Lobato antes de sua atuação como personagem do Sítio, e que na época era uma obra imperdível para a criançada. O ator ainda reforça que seu desejo era de que esta versão do Sítio fosse reprisada para que as novas gerações pudessem conhecê-lo também.

Para Rosana Garcia, a leitura da obra de Monteiro Lobato a ajudou a compor o personagem. Considera ainda esta versão do Sítio a mais completa, que possuiu mais histórias à disposição e conseguiu reunir o maior número de elementos da obra literária. Segundo a atriz, ela chegou a ser reconhecida até no exterior por seu personagem, o Sítio atingiu um grande sucesso. Outra característica questionada

aos atores eram as músicas que compunham os seus personagens, e como isto influenciava na interpretação. Rosana respondeu que a música tema veio mais tarde, e que ela não a utilizava nas gravações, mas que até hoje ela escuta a música e relembra de seu personagem.

Ainda analisando o viés musical do programa, em depoimento via telefone⁸⁹, Dori Caymmi, compositor e cantor, asseverou sobre como foi o processo e o trabalho na escolha dos compositores e na realização da trilha sonora do Programa Infantil Sítio do Pica-Pau Amarelo em sua primeira versão.

Segundo ele, a produção para a Rede Globo ocorreu liderada pela gravadora Som Livre, por Guto Graça Melo e João Araújo, sendo que ele, Dori, trabalhou diretamente na escolha dos compositores e também em algumas composições. Dentre os nomes citados por Caymmi, dos compositores da trilha original estão Gilberto Gil, Ivan Lins, João Bosco e Aldir Blanc, cantores e compositores da música Popular Brasileira- MPB. De autoria dele, ele citou as músicas tema do personagem Pedrinho e também o tema da Jaboticaba.

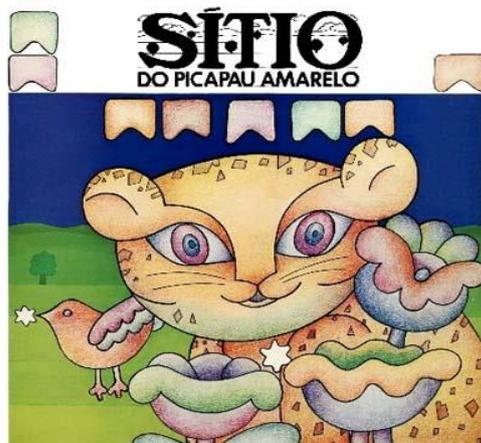


Figura 30: Capa do primeiro LP do Sítio do Pica Pau Amarelo 1977⁹⁰.

Tabela 3 Faixas do Primeiro LP do Sítio do Pica Pau Amarelo⁹¹

1 - Narizinho - <i>Lucinha Lins</i>	7 - Sítio Do Picapau Amarelo - <i>Gilberto Gil</i>
2 - "Ploquet Pluft Nhoque" (Jaboticaba)	8 - Pedrinho - <i>Aquarius</i>
3 - Peixe - <i>Doces Bárbaros</i>	9 - Arraial Dos Tucanos - <i>Ronaldo Malta</i>

⁸⁹ Contato realizado no dia 23 de setembro de 2013, as 11 horas e 33 minutos da manhã, com duração aproximada de 22 minutos.

⁹⁰ Descrição do LP e compositores de todas as músicas disponíveis no site: http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI03787

⁹¹ Fonte Blog INFANTV. Disponível em: http://www.infantv.com.br/t_sitiop2.htm

4 - Saci - <i>Papo De Anjo</i>	10 - Tia Nastácia - <i>Dorival Caymmi</i>
5 - Visconde De Sabugosa - <i>João Bosco</i>	11 - Passaredo - <i>MPB4</i>
6 - Dona Benta - <i>José Luís</i>	12 - Emília - <i>Sérgio Ricardo</i>
	13 - Tio Barnabé - <i>Marlui Miranda e Jards Macalé</i>

Sobre a música de abertura do programa, Caymmi cita uma curiosidade, o fato foi que na primeira vez que Gilberto Gil apresentou a música para o diretor José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, a música apresentada implicava em um ritmo próximo ao Reggae, isto não agradou muito ao diretor, que pediu que inserissem uma percussão brasileira, o que Caymmi chamou de próximo ao hoje conhecido como Samba-reggae, ritmo que ele disse particularmente não gostar. Segundo Caymmi ele pessoalmente quem convidou Gilberto Gil para participar da composição.

Padovini (2006), ao fazer uma análise pautada na Teoria da Recepção⁹², também destaca a posição de aproximação com a natureza já na abertura do programa,



Figura 31⁹³: Fragmento da abertura do Sítio do Pica Pau Amarelo 1977.

⁹² Teoria da Recepção, de raiz alemã, que se desenvolveu com os estudos de Hans Robert Jauss. Esta teoria caracteriza a necessidade de se estabelecer a dimensão histórica da receptividade de uma obra, para que se possa compreender sua matriz produtiva. A leitura, nesse contexto, é parte integrante da ação de um leitor. Sua ação baseia-se na busca das pistas interpretativas pertinentes ao texto (PADOVINI, 2006, p.120).

⁹³ Fonte: Memória Globo; disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/infantojuvenis/sitio-do-picapau-amarelo-1-versao.htm>

O nome do programa vem sob a forma de uma logomarca e caracteriza-se por uma fonte branca em caixa alta, estilo bold arredondada. As letras já montadas com o nome completo do programa acentuam a palavra “sítio”, que aparece maior, na proporção dois para um em relação ao conjunto “Picapau Amarelo”. Isso já demonstra o sentido que o produtor dessas imagens pretende atribuir ao programa: uma narrativa que deve levar o espectador para um lugar diferente do urbano, pois “sítio” é antagônico a cidade (PADOVINI, 2006, p.121-122).

A música tema da abertura reforça ainda mais as características do programa e da obra de Monteiro Lobato daquilo que se queria transmitir nesta adaptação da obra literária para televisão. Segundo Caymmi, todos os esforços, tanto dos compositores, dos diretores da Som Livre e também do Programa na Rede Globo, incluindo aí os esforços do próprio Caymmi, eram de que as composições expressassem um comprometimento com a música brasileira. No depoimento o compositor fala em uma produção nacional com cara de nacional.

Citou outros nomes importantes na produção do programa e na idealização não somente da trilha, mas do conjunto que significou a releitura para televisão da obra do grande escritor Monteiro Lobato. Dentre os nomes citou Edwaldo Pacote, Geraldo Casé, o cenógrafo Arlindo Rodrigues, os escritores e adaptadores da obra entre eles, Benedito Rui Barbosa, Paulo Afonso Grisolli, e, segundo Caymmi, o que mais se destacou foi o trabalho das adaptações de Monteiro Lobato.

Neste depoimento, Dori asseverou o seu comprometimento com a música brasileira e com o que é do Brasil, e enfatizou que gostou muito do resultado do primeiro disco. Ao ser questionado sobre a possibilidade de utilizar a trilha para pensar a programação, se a mesma apresentava uma representatividade do programa que era veiculado na televisão, Caymmi disse ser absolutamente possível a utilização tanto das letras como das histórias das composições, pois foram muito fiéis ao propósito do escritor Monteiro Lobato, principalmente pelo que ele chamou de “Orientação Nacional” que direcionava tanto a produção artística musical como a produção cenográfica do programa. Sobre a trilha sonora, ainda caracterizou como bem embasada, com uma preocupação nacionalista, que, segundo ele, se perdeu ao longo das décadas com a entrada de músicas e ritmos internacionais tanto nas produções seguintes do Sítio como de um modo geral no quadro da música brasileira.

No segundo disco, idealizado por ele, Caymmi teve uma participação mais direta, a maior parte das canções era relacionada aos personagens, neste trabalho os personagens falavam textos que eram integrados na música. Na conversa com a pesquisadora ele citou o tema da personagem Cuca, lembrando este trabalho lúdico realizado nas canções.



Figura 32: LP de 1979 teve maior participação de Dori Caymmi⁹⁴. Emília é o personagem de capa deste LP, é também o personagem símbolo do programa.

Tabela 4 Músicas do LP do Sítio do Pica Pau Amarelo volume 2, 1979⁹⁵.

Lado A	Lado B
01 – Sítio do Picapau Amarelo – Gilberto Gil	01 – Sítio do Picapau Amarelo Espacial – Gilberto Gil
02 – Tema do Quindim – Dori Caymmi e Geraldo Casé	02 – A Cuca Te Pega – Dori Caymmi e Geraldo Casé
03 – Jabuti – Dori Caymmi e Paulo Afonso Grisolli	03 – Tema de Iara – Dori Caymmi
04 – Tema do Rabicó – Dori Caymmi e Geraldo Casé	04 – Tá quente, tá frio – Dori Caymmi e Chiaroni
05 – Os Piratas do Capitão Gancho – Dori Caymmi e Wilson Rocha	05 – Tema do Malazarte e Zé Carneiro – Canarinho e A. Brumatti
	06 – Sítio do Pica-Pau Amarelo – Gilberto Gil

Para ele, principalmente a primeira versão do Sítio, pode ser considerada um marco histórico, e o autor Monteiro Lobato também, tomado por ele como um escritor genuinamente brasileiro, que relatava as raízes do Brasil, e que por vezes

⁹⁴ Fonte Site O Mundo Mágico de Lobato.

Disponível em: <http://omundomagicodelobato.com/anos70/trilhasonora.htm>

⁹⁵ Fonte: <http://osreformados.com/index.php?topic=53075.0>

foi rotulado de racista⁹⁶, mas, que segundo Caymmi, sabia expressar a razão de ser do brasileiro, a cultura, música.

Sobre o que ele pensa no que tange ao que mudou nas outras versões do Sítio, respondeu que ele mesmo se desligou da programação quando percebeu a mudança de intencionalidade no programa, o excesso do que ele chamou de “invenção” sobre a obra de Monteiro Lobato, descaracterizando a essência do autor. Para este movimento de mudança na linguagem da programação, Caymmi deu sua explicação ao analisar que Casé brilhante e competentíssimo, esgotou as histórias de Monteiro Lobato, sendo assim, para não repetir-se e cumprir o objetivo da televisão (ter um produto que seja considerado vendável), foram criando histórias que segundo ele foi um dos motivos do afastamento da proposta inicial.

Uma mudança citada por ele foi a interpretação *pop* das suas músicas e de outras composições nas versões seguintes, que para ele não vieram a somar no programa, mas auxiliaram a descaracterizar mais ainda, sendo considerado por ele ainda uma desvalorização da música brasileira. Atentando para elementos internacionais inseridos, citou outros intérpretes das músicas, como o grupo *Pato Fu* e também *Cássia Eller*, e a própria troca nos ritmos que ele pessoalmente desaprovou.

Atualmente Caymmi mora nos Estados Unidos, esta distância geográfica o fez ficar mais distante da última versão. Porém, ele citou que a primeira versão a qual teve contato direto, foi fiel ao autor Monteiro Lobato, realmente quanto à qualidade, inclusive. Foi irônico, dizendo que sua memória já era falha, mas que foi um momento muito significativo. Segundo o mesmo, o trabalho era pensado em conjunto, tornando a obra completa. Para ele, a primeira versão do Sítio será sempre um marco na história da televisão.

Sobre a trilha sonora ainda seria lançado mais um LP em 1983 (ver figura 33) com uma trilha complementar escrita por Ricardo Vilas⁹⁷, que continha músicas sobre situações vivenciadas nas histórias, sendo algumas, *Cuca biruta*, *Mãe Natureza*, *Faz de Conta*, *Voa Foguete*, *o Burro Falante*, *Cruzoé*, entre outras. A música foi um componente muito importante na legitimidade e na construção do

⁹⁶ Há uma profusão de debates nos últimos anos sobre o racismo presente na obra lobatiana. Não foi o intuito desta pesquisa abordar tal tema, embora consideramos que o tema é necessário e complexo.

⁹⁷ Sobre o músico Ricardo Vilas, conferir tese Alexandre Felipe Fiuza, “*ENTRE UM SAMBA E UM FADO: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*” Tese de Doutorado em História – Universidade Estadual Paulista – UNESP, Assis, 2006.

programa Sítio do Pica Pau Amarelo, de 1977 a 1986, grande parte do seu sucesso se deve às músicas alusivas aos personagens e também aos intérpretes e compositores que foram escalados para que as músicas fossem um grande sucesso.

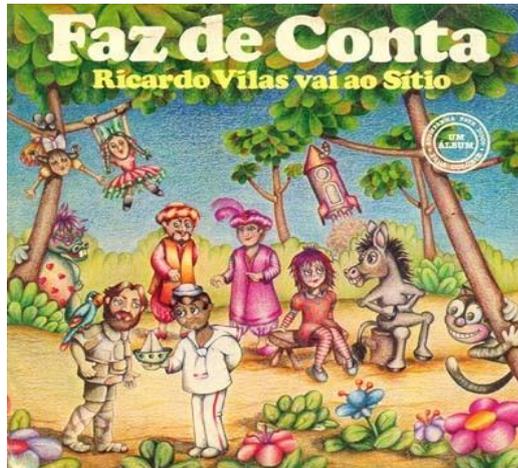


Figura 33: Capa do LP da trilha complementar de 1983⁹⁸.

Para a continuação das análises que compõem este capítulo, utilizaremos alguns trechos de episódios que estão disponíveis na internet, em sites de memória sobre a televisão como *InfanTV*, *Memória Globo*, *O mundo mágico de Lobato*, entre outros que já foram citados ao longo deste trabalho.

Como explicitado na introdução desta dissertação, o DVD lançado pela Rede Globo, em 2008, dos episódios da história Memórias de Emília também será utilizado como objeto de análise da programação, uma vez que a produção não sofreu alterações na gravação em nova mídia.

⁹⁸ Imagem do *site* O mundo Mágico de Lobato, disponível em: <http://omundomagicodelobato.com/anos70/trilhasonora/1983.htm>



Figura 34: Capa do DVD duplo Memórias de Emília, com duração aproximada de 5 h e 44 min⁹⁹.

Em 1978, a abertura consistia em um livro (vide Figura 35) no qual apareciam partes dos programas ao som da música de abertura, tema do Sítio, cantada por Gilberto Gil. Ao apresentar o nome da história aparece a figura da boneca Emília e diversas lembranças de aventuras que o pessoal do Sítio já havia vivenciado até o momento, após pouco mais de 1 (um) ano de exibição.



Figura 35: Momento da abertura do programa.

⁹⁹ Figura disponível em: <http://hannabarberashowparte2.blogspot.com.br/2011/02/sitio-do-picapau-amarelo-memorias-de.html>. Além da foto da capa este site conta com artigo e fotos de pedaços da gravação.

No total, a história “Memórias de Emília” foi dividida em dois DVDs. A música de abertura cantada por Gilberto Gil aparece em diversos momentos dentro da história de forma instrumental, mais lenta do que a tocada na abertura, ajudando a compor o universo do Sítio, servindo como pano de fundo para várias aventuras. A linguagem dos personagens, em geral, é muito próxima da literária, assim como a dinâmica do texto. No início do episódio de número 1(um) da história, os adultos do Sítio conversam na cozinha, tudo é muito simples, os personagens possuem vícios linguísticos, traços fortes da língua falada e também de jargões populares e típicos de moradores do interior da época, homem simples sem estudo.

No primeiro momento, já identificamos uma propaganda incluída na fala da personagem Tia Nastácia. Mexendo em seus armários reclama da falta de “Maizena” (uma marca de produto alimentício a base de amido de milho) para fazer seu bolo. Zé Carneiro, personagem de Tonico Pereira, é um homem simples que faz pequenos trabalhos para Dona Benta no Sítio do Pica Pau Amarelo. Foi solicitado a Zé Carneiro, por Tia Nastácia, que trouxesse alguns produtos da venda que fica na vila próxima do Sítio. Porém, uma vez que o pedido foi feito oralmente, Zé Carneiro esqueceu-se de trazer a “Maizena” solicitada pela cozinheira. Tia Nastácia fica muito nervosa e Dona Benta repete uma frase que será dita outras vezes ao longo dos episódios da História Memórias de Emília: “Quando for assim peça pra eu escrever, Nastácia, quanto está escrito ninguém esquece!”.



Figura 36: à esquerda Tia Nastácia na cozinha, nota-se que é uma cozinha simples de casa do interior com panelas grandes, Nastácia está fazendo um bolo. Neste episódio as crianças já iniciam as cenas pedindo pelo quitute. Ainda na cozinha está Tio Barnabé conversando com Tia Nastácia. Na imagem à direita, temos Dona Benta e Narizinho, sentadas na sala da casa do Sítio.

As crianças aparecem a seguir nas cenas, falando sobre memória e esquecimento. Emília e Narizinho caminham pela mata procurando o “vidro azul” que Narizinho escondeu na brincadeira, mas agora não consegue encontrar. Este é o estopim para que as duas comecem a refletir sobre a falta de memória e o esquecimento que sofremos, com o tempo e com as coisas que acontecem no dia-a-dia. A história é dinâmica, e várias situações acontecem ao mesmo tempo, o que obriga o telespectador a prestar atenção e estabelecer interações entre os fatos. É um exercício muito enriquecedor que dinamiza a linguagem televisiva. Os episódios sempre se encerram num momento crítico da história, ou em algum evento sendo esperado, este mecanismo amplia a curiosidade do espectador e garante que a audiência para o próximo episódio seja efetiva.

Continuando a história, em outra parte do Sítio, perto do ribeirão, Pedrinho e Tio Barnabé estão pescando, neste momento é possível perceber que Pedrinho encontrou o “vidro azul” e está com ele, pois encheu de minhocas para a pescaria. Tio Barnabé não dá importância ao vidro, mas Pedrinho salienta que “este vidro tem história” e começa a lembrar as peripécias que a turma do Sítio já realizaram com o tal vidro. Com a lembrança, Pedrinho acha melhor levar o objeto para casa. Ao falar que o vidro, algo inanimado, um objeto aparentemente sem valor monetário significativo, percebemos que a mensagem que quer se passar é de que algumas coisas são importantes por seu valor sentimental, pela história que carregam consigo, pelas coisas que já realizaram ou vivenciaram e os momentos ao qual elas remetem. A criança que Pedrinho representa, apesar de ser travesso e aventureiro, é responsável e identifica que algo de tanto valor, mesmo que sentimental para alguém, não pode ser deixado de qualquer jeito.

Enquanto o fato acontece no ribeirão, Visconde também lembra o “vidro azul” na casa de Dona Benta, e está triste por Narizinho e Emília o terem perdido. As duas então começam a acusar-se na tentativa de nomear um culpado pelo sumiço. Narizinho ao admitir que estavam brincando e que se esqueceu onde colocou, ouve a seguinte frase da boneca Emília: “Que fizesse um mapa marcando, que nem os piratas fazem com os tesouros. Escrevendo nunca se esquece!”. Repete-se então o mesmo sentido da frase de Dona Benta à Tia Nastácia, apontando a importância da escrita na vida das pessoas.

Até o momento podemos destacar a preciosidade com que o programa tratava a comunicação para transmitir valores como o cuidado com os objetos do outro, respeito aos demais, valor histórico presente nos objetos, e também as relações entre brincadeira e responsabilidade.

A criança para quem esta linguagem se destina, é alguém capaz de compreender seu local no mundo, e precisa ser orientada sobre questões morais e de convivência em sociedade. A linguagem midiática utilizada no Sítio era muito rica em detalhes e aproximava-se muito da obra literária de Lobato, por vezes sendo até demasiadamente literária. O folclore e as crenças populares brasileiras também perfaziam as temáticas abordadas, e exaltavam as coisas referentes ao Brasil, ao que é nacional, como salientou o próprio Dori Caymmi em sua entrevista citada anteriormente.

Em outro ponto desta história, Narizinho acusa Emília de não escrever tudo o que acontece, sendo assim, ela também poderia se equivocar e até mesmo esquecer de coisas que eles fizeram e vivenciaram. Emília começa a responder a uma bateria de perguntas feitas por Narizinho para provar que não se esquece de nada, sendo que a menina se impressiona com a boa memória da Boneca. Porém, a boneca falha em uma das respostas e Narizinho aproveita para deixá-la preocupada, dizendo que é melhor ela começar a escrever antes que esqueça tudo o que já fez.

O estímulo pela escrita e pela leitura é necessária em uma cultura eminentemente oral, pois enriquece as relações e amplia a visão de mundo de determinadas populações. A tentativa de estabelecer um vínculo entre leitores e escritores reforça o potencial da literatura, trechos que estimulam a escrita em programações voltadas para crianças são importantes meios de estabelecer uma cultura de leitura e escrita nos futuros adultos.

Retornando ao cenário da cozinha Zé Carneiro traz o produto solicitado à Tia Nastácia, que aparece em destaque no vídeo juntamente com a caixa do produto “Maizena” também em destaque. As tentativas de *marketing* sempre fizeram parte das programações infantis, e produtos alimentícios obtiveram em sua maioria boas vendas relacionadas a programas que têm crianças e famílias como telespectadoras.

Os diálogos acerca dos esquecimentos são recorrentes nos episódios, e configuram a importância que a nossa memória exerce na nossa vida. O segundo episódio começa com as crianças planejando como poderiam escrever as histórias

que vivenciaram juntas no Sítio. Então Dona Benta às faz entender que cada um terá uma visão diferente de cada fato, e Pedrinho complementa a fala de Dona Benta salientando que seria a mesma história, contada de maneiras diferentes.

Neste momento, o que é oferecido às crianças de casa, é um diálogo em família para solucionar um problema, sendo que ainda podemos identificar o estímulo a tolerância das diferentes facetas das histórias, respeitar a visão do outro e principalmente a ideia de que a família é o espaço de diálogo, na qual todos têm o direito de falar e o dever de ouvir.

Emília então defende que seria melhor que uma só pessoa contasse todas as histórias e resolve que quem tem que escrever as Memórias é ela mesma. O egoísmo de Emília é uma das características da personagem, porém, outra especialidade do personagem Emília é o faz de conta, elemento pelo qual as crianças conseguem vivenciar tantas histórias mágicas e fantasiosas, como um vidro falante, ou uma viagem à Lua e ao fundo do mar. É um personagem contraditório e carrega consigo toda a magia da obra de Lobato.

Jargões populares da época¹⁰⁰ também são muito utilizados pelos personagens. Pedrinho diz: “Ela tá prosa!”, sobre Emília querer escrever suas Memórias. Ainda completa: “verdade pura da dura”, representando a linguagem poética mantida pela linguagem televisiva, bem como gírias e modismos da época característicos. Adiante Emília fala “não adianta chorar o leite derramado”, outro ditado popular, assim como a expressão “nunca vi mais gorda”.

A ficção é o elemento principal dos episódios do Sítio, e permite que as viagens e aventuras possam acontecer. Emília é personagem crucial, responsável pelo elo entre o mundo mágico, o “faz de conta” e o real, este último representado pelo elenco adulto do Sítio. O pó de pirlimpimpim ficaria tão famoso que anos mais tarde a Globo elaboraria dois especiais musicais levando o nome do objeto capaz de permitir às crianças do Sítio tantas aventuras inimagináveis.

As facetas de Emília representam diferentes personalidades dos sujeitos, ora ela é egocêntrica e egoísta, ora é bondosa e justa, ora inventa mentiras, ora conta a verdade. O personagem é complexo como mencionado anteriormente pelo diretor Geral Geraldo Casé na entrevista para o DVD em questão.

¹⁰⁰ A versão pós 1986 também buscou inserir as marcas do presente, tanto na linguagem, como no enredo e no ambiente. Contudo, o resultado não foi o mesmo da 1ª versão.



Figura 37: Elenco do Sítio¹⁰¹, da esquerda para direita: Samuel Santos (Tio Barnabé); Júlio Cesar (Pedrinho); Zilka Sallaberry (Dona Benta); Rosana Garcia (Narizinho); Tonico Pereira (Zé Carneiro); Jacyra Sampaio (Tia Nastácia); André Valli (Visconde); Canarinho (Garnizé); e a frente estão Reny de Oliveira (Emília) e Nelson Camargo (Zé Bento);

Muitos personagens interagem com o elenco do Sítio, e isto ocorre em diversas histórias não somente na descrita anteriormente. Nesta história em especial, por se tratar das Memórias da Emília, pequenos trechos dos outros episódios vivenciados pelas crianças e pela Emília são lembrados, e aparecem no formato *flash back*, em pequenos fragmentos de histórias anteriores.

Quando Emília ganhou vida e aprendeu a falar, quando fizeram o Visconde, quando o anjinho chegou ao Sítio, quando eles foram para o Reino das Águas Claras, quando o Jabuti foi levar um recado para o Sítio, a história do Peter Pan e do Pequeno Polegar, dos besouros da Emília, entre outras histórias são lembradas.

O figurino é exuberante, colorido e bem característico do universo rural, quando está relacionado às fantasias das crianças e do faz de conta, sua exuberância é ainda maior, os detalhes são ricos e deixam o cenário mais convidativo ao telespectador, para imaginar e vivenciar a história.

¹⁰¹ Imagem de reportagem da Revista Veja (2014), matéria de março de 2014, quando da morte de Canarinho. Fonte <http://veja.abril.com.br/blog/temporadas/falecimentos/notas-de-falecimento-marco-2014/>

Dona Benta em seu papel de adulta principal do Sítio, não representa apenas a avó que conta histórias e ouve e dá atenção às crianças, é além disso é a figura materna que resolve os conflitos quando necessário e está numa posição superior à das crianças e da Emília. Ela desaprova e orienta quando necessário, mas também embarca nas aventuras dos netos. Já Pedrinho e Narizinho são a representação da infância em contato com a natureza, das férias felizes na companhia da avó, em contato com animais e com brincadeiras simples, folclóricas e tradicionais, vivendo aventuras de faz de conta, imaginárias e reais, ouvindo as histórias que Dona Benta conta em sua biblioteca. O Sítio representa ainda esta grande parte do Brasil rural, da fala com vícios de linguagem e regionalismos, do matuto homem do campo de pouco estudo.

Cuca é a bruxa que é má, mas não põe tanto medo assim, pois é atrapalhada e seus planos nunca dão certo. Ainda assim as bruxas das histórias que acontecem no Sítio representam a maldade do mundo, das pessoas que querem levar vantagem sobre os outros. É uma forma de preparar a criança para situações reais que ela pode enfrentar de medo e de dilemas entre justiça e bondade, certo e errado.

Zé Bento, um personagem que lembra muito Monteiro Lobato fisicamente, é a representação do escritor na história e aparece para orientar e auxiliar nos acontecimentos do Sítio. Neste episódio em questão, da história Memórias de Emília, ele auxilia a boneca a continuar escrevendo suas memórias, no momento em que ela briga com Visconde. Emília impaciente diz “quem vai ao vento perde o acento”, no momento em que Zé Bento reflete sobre Visconde ter ficado magoado.

As relações e conflitos vão se resolvendo na história, Emília cede pouco, é teimosa e sua palavra tem que sempre ser a última. No momento em que aparece pensando, a boneca coloca os dois dedos indicadores na cabeça, se concentra e fecha os olhos. Inventa palavras, junções que não são usuais, como a palavra “descapituladas”, referindo-se às suas memórias que não teriam capítulos. Inventa ainda ações como o “Borboletograma” para responder uma carta do Príncipe Escamado trazida pelo Jabuti carteiro, coisas fantásticas como escrever com uma flor em uma asa de borboleta. E filosofa quando deixa escapar que tem segredos guardados que as crianças não sabem, “há segredos na vida da gente que é melhor não contar”, diz a boneca.

As coisas maravilhosas que acontecem no Sítio impressionam Dona Benta que quase não acredita no poder de imaginação de seus netos, suas brincadeiras e aventuras. Tio Barnabé é outro adulto que vivencia as histórias junto com as crianças, está mais relacionado com a questão cultural e o folclore. Pedrinho, além de representar a infância, também é um personagem cheio de coragem e desejo de aventura, desprovido de medos e sempre fiel aos seus amigos do Sítio.

Há momentos nas aventuras em que as crianças refletem de onde as coisas vêm de fato, como no exemplo onde Narizinho explica para Emília de onde vem os besouros, dizendo que os besouros vêm de um ovo que é posto na terra ou num tronco de árvore seco, esse ovo então vira larva e essa larva vira ninfa e depois de muito tempo vira besouro – as noções de ciências e de processo na vida das pessoas e dos animais e a relação entre eles é muito importante para fortalecer o caráter educativo do programa.

A primeira história¹⁰² “O Picapau Amarelo”, começou com a seguinte premissa,

“Longe, muito longe dos edifícios altos e das cidades grandes, num lugar em que não há máquinas ruidosas para demolir o velho e construir o novo em nome de uma febre que se chama progresso; num pedaço de terra, em que a paz e o sossego ainda são muito mais importantes do que um arranha-céu ou do que qualquer aparelho de conforto, no ramal desconhecido de uma velha ferrovia esquecida junto a um povoado tranquilo e pacato existe um sítio que só mesmo a imaginação de um homem genial poderia ter criado. É lá que a prodigiosa Tia Nastácia cuida das flores com o mesmo carinho que prepara os bolinhos mais deliciosos do mundo; é lá, que numa casinha simples vive Dona Benta Encerrabodes de Oliveira, a mais feliz das vovós e sua neta Lúcia, a menina do narizinho arrebitado – Narizinho como todos a chamam - e Emília, uma boneca toda desengonçada feita de retalhos pelas mãos da boa Tia Nastácia. Emília é desengonçada sim, mas é a boneca de que Narizinho mais gosta e este lugar tão feliz, tem um nome encantado. É lá O SÍTIO DO PICA PAU AMARELO”(O MUNDO MÁGICO...).

Foi nos primeiros 70 capítulos¹⁰³ que foram veiculados o início da história do Sítio, quando Emília de uma boneca de pano ganha vida, quando Pedrinho ainda está em sua casa na cidade, Narizinho e Emília vão para o Reino das Águas Claras, Emília começa a falar sem parar depois de tomar a pílula falante, e quando eles lutam com piratas e fazem o Visconde com uma espiga de milho para ser o boneco

¹⁰² Ver lista das Histórias nos Anexos deste trabalho.

¹⁰³ Fonte *site* O mundo mágico de Lobato.

de Pedrinho. As aventuras começam a ser produzidas em episódios sequenciais a partir da segunda história.

Outro DVD com as histórias antigas do Sítio produzido entre 1977 e 1986, foi lançado em 2009 e também retratou uma história contada no Sítio de 1978, “O Minotauro”. Esta história apresentava muitas cenas noturnas, com músicas de suspense, muitas crianças ficaram assustadas, mesmo assim é uma das histórias mais lembradas do Sítio. O medo era algo bastante presente quando se tratavam de determinados episódios do Sítio, as bruxas, os personagens antigos e lendários, traziam fascínio, mas também, remetiam aos medos e angústias das crianças que assistiam estes episódios.

Disponibilizados alguns trechos desta história na internet¹⁰⁴, podemos analisar que Dona Benta tem diálogos com as crianças explicando coisas complexas como a diferença entre tragédia e comédia, com aspectos técnicos e históricos com uma linguagem muito próxima à leitura da obra de Lobato. Ao mesmo tempo em que uma fala bastante erudita de Dona Benta com as crianças explica o que é o teatro e do seu surgimento há muitos anos, Tio Barnabé contrapõe esta versão clássica de Dona Benta, às histórias que ele conta sobre o Caipora, o Saci-Pererê, e demais figuras folclóricas brasileiras, enriquecendo e estimulando a curiosidade das crianças para os dois tipos de histórias, tanto as folclóricas brasileiras, quanto os contos e fábulas considerados clássicos antigos e mais universais.

¹⁰⁴ Tivemos acesso ao canal do *Youtube* Pica pau amarelo, de Cristian Passos, que contem alguns episódios em partes do Sítio na versão que estamos estudando, além das aberturas dos programas, o *Sítio* conta em geral com colaboração das pessoas que possuem algum trecho do Sítio com a finalidade de preservar a memória deste programa tão importante para a televisão brasileira. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCaQIzs5vSvwArcfR8ByYr2w>

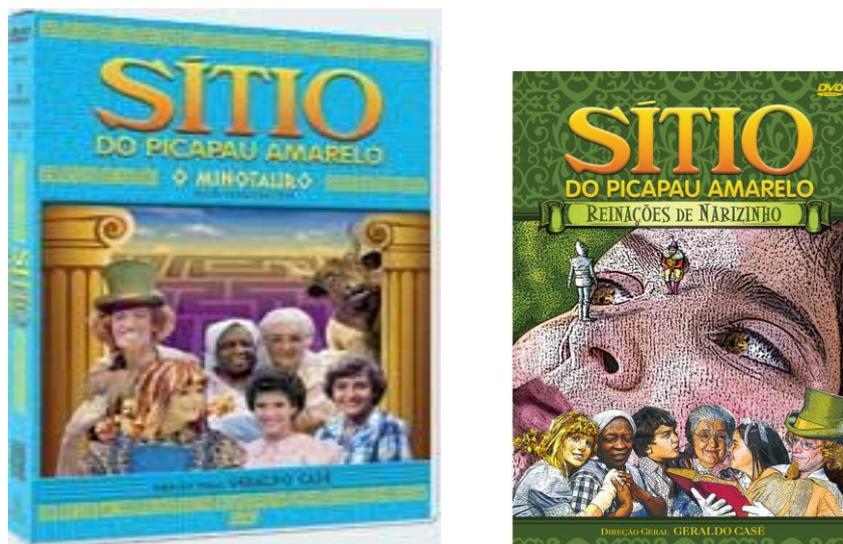


Figura 38: À esquerda Capa do DVD O Minotauro¹⁰⁵ – 1978. À direita, DVD lançado em 2010 – Reinações de Narizinho¹⁰⁶ – 1982.

Outro episódio analisado por nós foi o de número 161, do ano IV da adaptação de Monteiro Lobato para a televisão. Esta história marcou a saída de Julio César e Rosana Garcia dos papéis de Pedrinho e Narizinho. *A Máscara do Futuro* inicia com a música de Gilberto Gil de abertura juntamente com rufar de tambores e imagens de desenhos infantis coloridos representando as personagens, apresentam-se neste momento também o nome dos atores e atrizes que trabalham neste episódio, e os diretores do programa. Um clima de suspense toma conta quando a máscara aparece nominando assim a história que seria contada adiante.

As crianças (Narizinho e Pedrinho) e Emília iniciam o episódio sentadas aparecem apenas suas pernas balançando. Pedrinho representa então o momento em que está vivendo, início da fase adulta, podemos perceber com a frase que o ator menciona quando Emília surge com uma nova aventura: “tempo é dinheiro, você nunca viu a vovó falar não, é?”. Emília fica nervosa com Pedrinho e sai com Narizinho.

¹⁰⁵ “O material que está disponibilizado em DVD é um compacto de 300 minutos dos 20 capítulos, provavelmente o que sobrou nos arquivos da Globo que costumava até os anos 80 desgravar sua programação para reaproveitamento de vídeo. Não somente a Globo, esta era uma prática de todos os canais brasileiros” (VEJA, 2011), Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/temporadas/tag/o-sitio-do-picapau-amarelo/>

¹⁰⁶ DVD lançado em 2010, com episódios de 1982, duração de aproximadamente 2 horas, não teve tanta divulgação como os outros dois lançamentos do ano de 1978; desde então a Globo parou de relançar episódios da série de 1977-1986.

Fonte <http://redeglobo.globo.com/novidades/noticia/2010/08/globo-marcas-lanca-em-dvd-serie-classica-reinacoes-de-narizinho.html>

A todo momento as diferenças das crianças são exaltadas, Pedrinho cresceu e Narizinho também, eles não têm mais os mesmos interesses que tinham antigamente, as brincadeiras já não são tão divertidas, e o principal sinal apresentado é o esquecimento de algumas aventuras vividas por eles.

A expressão “naquele tempo” é utilizada para que a ideia de crescimento e de tempo que já passou seja exaltada. Dona Benta não compreende as mudanças nos seus netos, Tia Nastácia também percebe, pois está consertando uma calça de Pedrinho que não serve mais. Depois que Emília encontra a máscara no fundo do ribeirão, Visconde prova a máscara em seu rosto e descobre que ela não é uma máscara comum.

Emília coloca a máscara e olha para as crianças, que aparecem no futuro, casando e usando roupas de adulto, já não se lembram mais das coisas do Sítio e nem de Emília, a infância passa o que fica são apenas lembranças vagas e abstratas. Trabalhar este momento psicológico da infância e dos elementos da aproximação com o universo adulto e os problemas e desafios que esta criança irá enfrentar, o diálogo e as reflexões sobre a temática da infância são muito importantes.

Como o Sítio durou quase uma década em sua primeira versão, foi necessária a substituição¹⁰⁷ de alguns personagens, dentre eles Narizinho, Emília e Pedrinho, os protagonistas das histórias fantásticas de faz de conta.



Figura 39: Novos rostos para os mesmos personagens uma exigência em razão do tempo.

Júlio César e Rosana Garcia deixaram o elenco do programa na última história levada ao ar em 1980 – que teve 30 capítulos e se chamou *A Máscara do Futuro*. Os dois estavam muito crescidos para os papéis de Pedrinho e Narizinho. Para escolher seus substitutos, a TV Globo promoveu uma campanha e recebeu cerca de 7.000 cartas de crianças de todo o país. Depois de dezenas de entrevistas

¹⁰⁷ Na foto a seguir podemos perceber que os atores que substituíram os atores iniciais eram mais jovens. Fonte: <http://omundomagicodelobato.com/anos70/fotos.htm>

e testes, Daniele Cristina Rodrigues e Marcelo José Patelli foram os escolhidos e, no ano seguinte, já integravam o elenco da série (MEMÓRIA GLOBO).



Figura 40: O ator Julio Cesar crescendo no episódio *A Mascara do Futuro* e ao lado, junto de Visconde e Dona Benta, os novos atores que fizeram Pedrinho e Narizinho com a saída de Julio Cesar e Rosana Garcia¹⁰⁸.

Após esta mudança ainda outros atores interpretariam Narizinho, Pedrinho e Emília até o fim da produção do programa em 1986. Izabela Bicalho e Gabriela Senra interpretaram Narizinho em 1983 e 1985 respectivamente. Daniel Lobo fez o Pedrinho em 1985, e Suzana Abranches foi Emília a partir de 1983.

As aberturas do programa também foram se renovando, uma das características em que permaneceu foi a palavra “Sítio” em caixa alta em destaque perante as demais palavras, abaixo, sempre havia a indicação do ano em que se encontrava a produção. No site Memória Globo, podemos ver algumas aberturas e as modificações que tiveram ao longo dos anos, houve uma alternância entre imagens reais e desenhos animados, relação com livro e leitura, gravuras e fotos dos atores, a música de abertura também sofreu mudanças, entre elas, de batida e ritmo mais acelerado, arranjo e vozes incluindo crianças cantando o refrão.

Técnicas de efeitos especiais foram utilizadas pela produção do Sítio do Picapau Amarelo, como o chromakey – recurso que permite que a imagem captada por uma câmera possa ser inserida sobre outra, criando-se a impressão de primeiro plano e fundo. Assim, podiam aparecer na tela personagens de tamanhos diferentes (MEMÓRIA GLOBO).

O programa era exibido diariamente de segunda à sexta, à tarde, e reprisado nas manhãs, no período de 1977 a 1986. Dez anos depois, “Em julho de 1996, o programa infantil TV Colosso (1993) passou a reprisar diariamente alguns dos melhores episódios do Sítio do Pica Pau Amarelo. Antes disso, em outubro de 1994,

¹⁰⁸ Imagens disponíveis no site Memória Globo, do acervo de imagem da Rede Globo.

a TVE reapresentou algumas histórias da série” (MEMÓRIA GLOBO). O programa foi vendido a diversos países, dentre eles, Chile, Colômbia, Guatemala, Itália, Nicarágua, Paraguai e Portugal, ainda Angola que adquiriu o programa em 1979. Neste mesmo ano, a Unesco elegeu o programa como um dos melhores do mundo destinados à crianças.

Apesar do caráter educativo (próximo à linguagem formal da escola) não ser a finalidade primeira desta iniciativa, o Sítio cumpriu com a visão de iniciativa educativa informal, além de entreter e suprir a lacuna de diversão na televisão para crianças, também foi uma oportunidade de ampliação do interesse pela obra literária de Monteiro Lobato. Caracterizou-se como um clássico da televisão brasileira para crianças uma vez que explorava a capacidade lúdica e de imaginação.

O potencial da obra de Lobato é explorado até hoje tanto pelo trabalho lúdico e literário com os livros produzidos pelo autor, como pelas obras televisivas de adaptação. O grande sucesso deve-se principalmente pelo fato de algumas das questões tratadas na obra manterem-se atuais frente à nossa sociedade, mesmo que modificando a linguagem, a essência da obra mantém-se no universo infantil imaginário. É importante uma reflexão crítica sobre sua obra, considerando seu momento histórico de criação, o que também pode ser utilizado como instrumento educativo e de modo a exemplificar as concepções sociais de determinado tempo histórico.

Ademais, o Sítio como programa infantil, ampliou significativamente a concepção de mundo da criança, oferecendo a ela diversos conhecimentos culturais e históricos da humanidade, de forma lúdica e didática, sem ambientar-se ou remeter-se à educação escolar formal. Adiante, analisaremos aspectos do último trabalho proposto nesta dissertação, uma iniciativa diferenciada dos programas descritos anteriormente, em um momento diverso da infância e da televisão, o programa TV Colosso que foi ao ar na década de 1990.

3.3 TV Colosso – (1993-1997)

Nos anos de 1990 o entretenimento para crianças sofreu modificações principalmente com a entrada das televisões pagas, a cabo e por assinatura no mercado Brasileiro. Com o fim do programa *Xou da Xuxa*, em 1992, a Rede Globo

buscou um programa que suprisse as necessidades de atender o público infantil nas manhãs da programação (INFANTV).



Figura 41: Logo do Programa imitava as aberturas de jornais na televisão¹⁰⁹.

A direção geral do programa era de José Bonifácio de Oliveira, Boninho (1993) e de Mário Meirelles (1995); produzido por Marcelo Paranhos (1993); Mário Rogério Ambrósio (1996). A exibição foi de 19/04/1993 – 03/01/1997¹¹⁰, sempre nas manhãs da programação com início às 8 horas, segunda a sábado.

O programa matinal TV Colosso¹¹¹ era feito com humor e sátira. Como uma emissora de televisão comandada por cachorros, eles faziam a abertura à programação matinal que era composta por séries e desenhos animados (sendo estes em sua maioria programações estrangeiras), e ainda, apresentavam quadros próprios. A intenção clara expressa na linguagem utilizada na programação, não era ensinar ou preparar a criança para o ambiente escolar, como em Vila Sésamo, nem era estimular a leitura, a criatividade e imaginação, e discutir sobre folclore e fantasia, como no Sítio do Pica Pau Amarelo. Apresentava-se como um programa de entretenimento, mais próximo ao humorístico, e servia ainda de programa de fundo para a exibição de desenhos da grande indústria internacional do segmento, os desenhos norte-americanos.

¹⁰⁹ Imagem disponível no site InfanTV : <http://www.infantv.com.br/tvcolosso.htm>.

¹¹⁰ “Em 1995, TV Colosso passou a diversificar os esquetes diários, abrindo mão do cenário exclusivo das dependências da televisão, mas mantendo o tom de comédia. Segundo o redator final do programa na época, Mauro Wilson, o programa passou a ter um tom mais infantil e ganhou em agilidade, assumindo um humor rasgado, quase pastelão. Nesse momento, a direção-geral do programa estava a cargo de Mário Meirelles, também responsável pela direção ao lado de Roberto Vaz. A gerência de produção era de Flávio Goldenberg e a direção de produção, de Carlos Henrique de Cerqueira Leite. TV Colosso pertencia ao Núcleo J.B. de Oliveira (Boninho). Aos sábados, o programa exibia os melhores momentos da semana” (MEMÓRIA GLOBO).

¹¹¹ Chamada de estreia do programa mencionando os desenhos que fariam parte da programação, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LNxq3X2g6Ew>

TV Colosso utilizava bonecos manipulados manualmente ou de forma eletrônica. O cast de bonecos era composto por 28 fantoches, sendo 25 cachorros e três pulgas. Os cachorros interpretavam vários papéis, somando 50 personagens. A ideia central era mostrar os cachorros em um ambiente televisivo, do presidente ao *office-boy*, todos vivendo a correria diária de colocar uma programação no ar. O programa misturava quadros especiais protagonizados pelos cachorros e apresentação de desenhos animados, e tinha como maior estrela a apresentadora Priscila, uma carismática *sheepdog*. A linguagem era ágil, comum às histórias em quadrinhos, e privilegiava o humor (MEMÓRIA GLOBO).

A televisão torna-se então objeto/tema da curiosidade infantil. Saem de cena os livros, as primeiras noções de alfabetização com letras e números, e a preocupação com a higiene e saúde da criança. Em 1993, no início da *TV Colosso*, o Brasil se encontra em uma situação totalmente diversa da vivenciada pelos dois programas analisados anteriormente. O país ampliou o acesso à educação, porém o acesso ainda não era universalizado.

A entrada da TV à Cabo e de canais estrangeiros, trouxe maiores desafios e ampliou o mercado para os desenhos animados norte-americanos. O público-alvo continuava sendo a criança, mas a infância teve algumas mudanças nesses quase 10 anos que separam *TV Colosso* do *Sítio do Pica Pau Amarelo* de 1986.

Os bonecos¹¹² deste programa não interagiam mais com humanos em cena (apenas esporadicamente em especiais de dias da criança, Natal, entre outros momentos específicos), porém, imitavam as ações humanas e viviam como tais, eram produtores da televisão, apresentadores, repórteres. A intenção não era dotar de realidade o programa, mas fazer humor, com uma pitada de sarcasmo (neste programa frases de duplo sentido faziam parte do diálogo entre os personagens, em alguns casos os trocadilhos não se remetiam ao universo infantil, mas sim, ao mundo adulto, com temas de fundo como sexualidade, violência e diminuição do outro sujeito).

Os bonecos utilizados eram do tipo bonecos de luva ou fantoches, além dos bonecos maiores que precisavam que alguém vestisse a fantasia completa.

¹¹² “Elenco Manipuladores de bonecos: Airton Aranha; André Vagon; Cacá Sena; Charlene Brito; Cláudia Raduzewski; Érica Tucherman; Gabriel Bezerra; Jefferson Antônio; Joana Correa; Julice de Paula; Luiz Carlos Nen; Mário de Ballentti; Milton Carvalho; Otávio Ferreira; Paulo Adriane; Quiá Rodrigues; Renato Coelho; Renato Spinelli; Vandriani Lazarini. Dubladores: Carlos Seidl; Garcia Júnior; Guilherme Briggs; Hamilton Ricardo; Hércules Fernando; Isis Koschdoski; Márcio Simões; Marco Antônio Costa; Marco Ribeiro; Mário Jorge; Mauro Ramos; Mônica Rossi; Reynaldo Buzzoni; Sheila da Silva e Sousa; Sheila Dorfman” (MEMÓRIA GLOBO).

Bonecos de luva ou fantoches - São os mais simples e com pouco uso no cinema, dentre os maiores sucessos deste tipo de uso, podemos citar o filme “The Muppets Movie” (1979, direção de James Frawley) e todas as suas sequências. Os bonecos de luva são feitos para serem acoplados às mãos e manipulados diretamente, o nível de detalhamento e realismo é baixo pois este tipo de boneco não permite muita manipulação, em geral ficam limitados à quantidade de dedos do manipulador. Um outro bom exemplo de uso deste tipo de bonecos foi a série infantil brasileira “TV Colosso” produzida pela Rede Globo entre os anos de 1993 e 1996, a série contava com vários tipos de bonecos antropomórficos de cachorros que trabalhavam em uma emissora de TV. No seriado existiam vários tipos de bonecos, de luva à animatronics (OLIVEIRA, 2014, p.388).

A abertura do programa mostrava vários cachorros correndo de um lado para o outro, como se estivessem se organizando para algum evento e sendo embelezados (tosados, secados com secador, vestidos com roupas para *pet* e laços). Ao som a música “Eu não largo o osso” cantada pelas Paquitas, que falava em exposição de cachorros e sobre ganhar um prêmio com seu cão por ele ser bonito e educado.

Os quadros próprios eram também relacionados ao universo televisivo. Novelas, seriados, telejornais, entre outros produtos televisivos eram reproduzidos com a temática do mundo animal canino.

Um dos exemplos foram as novelas “Os filhos da Cadela”, “Os Vegetais não Mentem”, “Inimigos para Sempre”, que tinham uma linguagem bem dramática e exagerada para ampliar seu caráter humorístico. O tema norteador era sempre relacionado ao mundo dos cachorros que tinham comportamentos humanizados, casavam, traiam, tinham relacionamentos de amizade, usavam roupas, acessórios e portavam-se como humanos.

Alguns desenhos que compuseram a programação ao longo dos cinco anos que o programa foi exibido diariamente, foram: Teddy Ruxpin, Super Mário Bros, Scooby-doo, Peter Pan e os Piratas, As Tartarugas Ninja, Spiff e Hércules, He-man, Tiny Toon, O mágico de Oz, Príncipe Valente, Mr. Bogus, Perdido nas Estrelas (desenho inspirado em Macaulay Culkin, e seu personagem Kevin em Esqueceram de mim), Onde está Wally?, Taz Mania, Wildget, Capitão Planta, Mickey e Donald, Popeye, entre outros que se revezaram ao longo dos anos de veiculação do

programa.

T6 - O ESTADO DE S. PAULO TELEJORNAL DOMINGO, 25 DE SETEMBRO DE 1994

CARTOON

Confira a trilha dos desenhos animados

EMBARRECAL

Os Simpsons já brilham em vários horários e dias na Globo. O novo *Ratman*, parece, se acertou domingo de manhã no SBT — pelo menos por enquanto. Quem é o de desenhos animados já sabe o quanto é complicado acompanhá-los na TV. Explica-se: ou eles vivem mudando de canal, ou não passam naquele mesma hora e dia de sempre. Por exemplo, se as emissoras precisam adiantar a sua programação, tiram um cartoon do ar. Por isso, preferem agrupá-los num só programa infantil, sem especificar muito bem qual a seqüência deles, ou horário certo de transmissão. Mas com a grade abaixo, é possível seguir a trilha deles. Resta torcer para que a emissora não resolva consertar a programação tirando do ar o seu cartoon preferido.

SEGUNDA-FEIRA	TERÇA-FEIRA	QUARTA-FEIRA	QUINTA-FEIRA	SEXTA-FEIRA	SABADO
9h às 12h30: TV Colosso com: Gump, o Feiticeiro Trapalhão As Tartarugas Ninja Ialaspin Capitão Planeta Os Flintstones Tico e Teco e sua Turma X-Man	9h às 12h30: TV Colosso com: Gump, o Feiticeiro Trapalhão As Tartarugas Ninja Ialaspin Capitão Planeta Os Flintstones Tico e Teco e sua Turma X-Man	9h às 12h30: TV Colosso com: Gump, o Feiticeiro Trapalhão As Tartarugas Ninja Ialaspin Capitão Planeta Os Flintstones Tico e Teco e sua Turma X-Man	9h às 12h30: TV Colosso com: Gump, o Feiticeiro Trapalhão As Tartarugas Ninja Ialaspin Capitão Planeta Os Flintstones Tico e Teco e sua Turma X-Man	9h às 12h30: TV Colosso com: Gump, o Feiticeiro Trapalhão As Tartarugas Ninja Ialaspin Capitão Planeta Os Flintstones Tico e Teco e sua Turma X-Man	GLOBO 9h às 10h: O Xian Park, com Darkwing Duck Tico e Teco MANCHETE 11h30: Animada 7h30: Cyberzap 20h: Wirespector

O ESTADO DE S. PAULO: PÁGINAS DA EDIÇÃO DE 25 DE SETEMBRO DE 1994 - PAG. 272

Figura 42: Reportagem do Jornal O Estado de São Paulo, 1994, sobre a trilha dos desenhos animados¹¹³ nas manhãs da TV Globo.

No dia das crianças de 1995 a turma da TV Colosso contracenou com os atores que faziam o seriado infanto-juvenil *Malhação*. O programa especial¹¹⁴ iniciou com uma paródia da música *Tempos Modernos* de Lulu Santos, que falava de Priscila e de como ela precisava malhar para perder uns quilos e ficar “fininha”. Contracenaram com os bonecos da TV Colosso neste episódio ainda, Nerso da Capitinga (Pedro Bismarck), os Trapalhões (Didi e Dedé), os Humoristas do Casseta e Planeta (Marcelo Madureira e Helio de la Peña), e diversas atrações musicais como Xuxa, Sandy e Junior, Latino e os corais Curumins de Belo Horizonte e os Rouxinóis de Divinópolis. Nesta ocasião, de programa especial, a TV Colosso era apresentada como um programa de auditório, e a plateia era formada por muitas crianças. As atrações musicais eram intercaladas com trechos de diálogo entre os bonecos.

¹¹³ Entre os desenhos estavam, X-Man, Tico e Teco, Gump o feiticeiro trapalhão, Os Flintstones, Capitão Planeta. A reportagem ainda comenta sobre a dificuldade em acompanhar um determinado desenho na televisão, pelo fato de não haver uma ordem na programação e que diariamente poderiam ser substituídos por outros eventos esporádicos o que dificultava também sua continuidade.

¹¹⁴ Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DLUIWRbahLw>



Figura 43: Capas dos LPs do programa TV Colosso, os bonecos de cachorros e seu humor.

O primeiro LP do programa foi lançado em 1993. Logo no ano seguinte, foi lançado o LP da TV Colosso 2, dirigido por Aramis Barros, contando com as vozes do elenco e alguns artistas convidados, coordenação geral da Mixer Produções artísticas do Rio de Janeiro e Som Livre. A figura da capa leva um desenho com o nome de Criadores e Criaturas e data de 1994, continha um pôster junto com o LP.

Tabela 5 Músicas que compunham o segundo LP de TV Colosso¹¹⁵

Lado A	Lado B
Parmesão & Provolone – Hique e Nico	No mato sem cachorro – Sérgio Reis
Thunderdog Boogie – Thunderbirde e os devotos de N. S. Aparecida	O supercão – Marcos Valle
Walter Gaité – Tatiana e Gabriela	Bullborg – Skowa
Bob Dog – Eduardo Dusek	Deixa eu me apaixonar – Priscila
Capashow – Banda Mel	“Rap” do cachorro – Fernando Figueiredo
Sol de Rara Magia – Nico Rezende e Priscila	Tema de Daniel – Daniel
Pri Dance – Laura Finnochiari, Priscila, Gilmar e Daniel	Em minha companhia – Peggy Sunshine e Capachete
Pagode do Gilmar – Grupo Raça	Eu sou Gilmar (Tem que ter malandragem) – Nequinho da Beija-Flor e os 3 Gilmares

A música “O Supercão” de Marcos Valle, por exemplo falava sobre os devaneios de Gilmar, o cão que se achava super, “super atrapalhado”, a música o

¹¹⁵Em sua maioria remetiam à situações fantásticas, sucesso na televisão, qualidades dos personagens – estas nem sempre eram exemplos a serem seguidos (malandragem, por exemplo).

descreve como “o supercão, um passáro sem asa que não sai do chão”, e rima com outras palavras terminadas em “ão”, como “bobo não”, “chão”, “algodão”, “supercão”. Todas as músicas denotam um mundo canino divertido, porém, sempre relacionado ao contexto humanizado do programa.



Figura 44: Alguns dos personagens do programa¹¹⁶ – da esquerda para direita, Gilmar, Priscila, Walter Gaité, JF, Capachão.

No comparativo com as outras duas programações analisadas neste trabalho, TV Colosso, contraditoriamente, apesar de ser a produção mais recente, tem poucos estudos e pesquisas que direcionem à uma análise mais profunda das relações existentes no programa. Em grande parte, esta falta de interesse acadêmico com relação à determinada produção, aponta que iniciativas com menor grau de comparação à educação formal, e ainda, uma quantidade reduzida de conteúdos formais ainda é pouco relevante nas análises qualitativas.

Diante de um formato televisivo diverso, como a programação TV Colosso, cabe a análise do teor educativo informal e principalmente da relação que esta programação em especial tinha com a emissora de origem. A sátira humorística e divertida que o programa relacionava à grade televisiva e o interior da empresa de televisão, trazia um conteúdo de aproximação com o público, em especial com as crianças. Entender como a televisão funciona é fascinante e despertar esta curiosidade nas pessoas e principalmente nas crianças, faz parte também de uma estratégia de estabelecer uma relação próxima, de intimidade e confiança, com o público consumidor de determinados segmentos televisivos.

¹¹⁶ Imagens disponíveis no site do blog InfanTV, <http://www.infantv.com.br/tvcolosso.htm>

Para nós, houve uma dificuldade muito grande em conseguir material para análise, textos, vídeos e reportagens, que se dedicassem exclusivamente ao programa. Sendo assim, nos valem de pequenos trechos nos quais esta iniciativa televisiva é citada, contamos com o *site* Memória Globo, o *blog* InfanTV e algumas reportagens de jornais e revistas. Os vídeos disponíveis configuram apenas trechos curtos da programação, ou recortes de momentos pontuais.

Ressaltamos aqui, que nas poucas vezes que conseguimos contato com a Globo através do Globo Universidade, não nos foi disponibilizado nenhum material solicitado¹¹⁷ referente à TV Colosso.



Figura 45: A emissora TV Colosso era retratada por esta imagem¹¹⁸, ao fundo podemos identificar a palavra TV Colosso no letreiro que lembra o famoso Letreiro de Hollywood.

O desenho fantasioso da estrutura da emissora e também seus estúdios nos quais são feitas as chamadas para os desenhos e séries transmitidas entre os quadros próprios, são coloridos e lembram desenhos animados, porém, retratam características próximas do ambiente de uma emissora de televisão real. Fama e sucesso são assuntos recorrentes e polêmicos quando direcionados ao público infantil. A fantasia, neste caso, parte de uma situação imaginária em que cachorros falam e trabalham como pessoas, têm comportamentos humanizados, usam roupas e carregam uma série de outras características humanas, este formato aproxima-se do gênero literário das fábulas.

¹¹⁷ Havíamos solicitado entrevista com o diretor do programa, trechos de vídeos e informações técnicas. Recebemos a resposta de que o *site* Memória Globo seria o nosso acesso aos programas.

¹¹⁸ Trecho de vídeo disponível no *site* Memória Globo.

Neste programa, os apresentadores caninos cantam, dançam, são repórteres, atrizes, operadores de câmeras e vídeo, cozinheiros, entre outras profissões apresentadas às crianças. As ações exageradas e engraçadas são exploradas para relatar situações reais vivenciadas em uma emissora de televisão e também situações de programas de televisão famosos de outras emissoras estrangeiras de sucesso.

Em vídeo disponível na internet no canal TV e infância¹¹⁹, trechos do programa especial sobre a chegada do verão, em que aparecem o chefe JF e o Cachorro Capachão, este último é um “puxa saco” do patrão, está sempre por perto, “bom dia chefinho querido”, e é assim que começa o programa, todos se cumprimentam desejando um bom dia.

Em seguida, JF fala que eles precisam preparar um programa especial de verão para contar a todos quantas coisas boas podem ser feitas no verão. Os personagens passam o trabalho para o outro e assim por diante. O descomprometimento com o trabalho e a ideia de que cada um faz apenas o que é pago para ser feito e ainda os personagens que agradam o chefe para obter vantagem, compõem uma visão de sociedade, uma ideologia que é repassada deliberadamente para as crianças de forma crítica tornando-se um ambiente de debate sobre a realidade, que, anteriormente a 1990 não era tão difundida. Esta ideia expressa o que citamos nos capítulos anteriores referentes à infantilização da sociedade na época da ditadura militar, e, com a abertura política, também a mudança no tratamento de diversos assuntos relacionados aos sujeitos e a maneira de relacionar-se com a sociedade, ampliando e abordando assuntos anteriormente silenciados.

Os personagens têm algumas características controversas, por exemplo, o personagem Paulo Paulada era um boneco sem paciência que fazia a segurança da emissora e vivia com um cassetete na mão para bater nos outros. Ainda contracenavam Canini, as três pulgas que sabotavam a emissora, Walter Gaité, o apresentador do telejornal canino, Borges, o assistente de vídeo, Capachão o puxa saco do chefe JF, Gilmar o faz tudo da emissora e por vezes se transformava no

¹¹⁹ O canal TV e Infância é uma conta do Youtube, na qual pequenos trechos de programas infantis antigos são reproduzidos, utilizaremos alguns vídeos para exemplificar a análise do programa em questão. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCwE2AZcQxEgaD2UkLDtca2Q> acesso em novembro/2014.

Super Cão, Priscila a apresentadora que gostava muito do sucesso e de aparecer na televisão.

Discutindo ainda a questão da ideologia, os momentos relacionados ao sucesso e a fama, distorcem a relação de importância que as crianças estabelecem entre os acontecimentos e fatos aos quais ela se expõe em sociedade. JF, o personagem chefe da emissora TV Colosso, é quem delega as funções entre os empregados da televisão. Alguns reclamam das decisões do chefe, e apresentam por vezes comportamentos agressivos e exaltados, esbravejando e gritando. O chefe, no entanto, é uma pessoa firme e calma, que pondera os ânimos dos cachorros que trabalham na emissora, corresponde a figura de um mediador de conflitos mas que aproxima-se muito de uma figura paternal e maternal na vida da criança.

Outro exemplo controverso se concretiza na fala dos personagens, mais precisamente quando estão falando do verão, exaltam em diversos quadros o quanto precisam ficar bonitos, magros e bronzeados para aproveitar o verão. Estas determinações de beleza nos padrões sociais que não dizem respeito à totalidade da população pode ser um fator de segregação e também de constrangimento para as crianças. Não fica claro, no entanto, se a forma com que os personagens apresentam as situações anteriormente expostas configura-se de fato como uma crítica direta ao pensamento alienado de consenso social – magro, bonito, bronzeado. Esta dificuldade determinar o discurso, demonstra o quanto às frases de duplo sentido são instrumentos ideológicos de difícil compreensão, principalmente para crianças que possuem experiências linguísticas diminuídas em relação aos adultos.

O programa em si configura-se como uma iniciativa humorística, que se valia do duplo sentido para trabalhar o humor, porém cabe a análise da capacidade infantil para entender as mensagens humorísticas e compreender o contexto histórico e cultural de tal proposição.

Outras questões como o consumo, a necessidade de ter para ser, eram abordado no programa sem uma problematização adequada, ou contextualização, pode comprometer a mensagem se não for abordada ou mediada por outras esferas sociais, por adultos, os pais, por exemplo.

Alguns cachorros têm sotaques exagerados de determinadas regiões do país, porém com predominância de paulistanos e cariocas. O próprio viés da linguística de

alguns personagens remete à preconceitos regionais, não contemplados em uma programação que é exibida em todo o território nacional. A pluralidade das personalidades dos cachorros é um dos mecanismos para aproximação com o público, uma vez que cada um procura no personagem uma característica própria e pessoal e psicológica de familiaridade.

Consideramos que o foco do nosso trabalho concentrou-se nas produções Vila Sésamo e Sítio do Pica Pau Amarelo, e que TV Colosso funcionou como um contraponto para apontar as mudanças no contexto histórico da programação para crianças no Brasil. As mudanças essenciais na linguagem dos três programas, pode ser compreendido quando analisamos o uso da ironia, do humor, da acidez crítica que vai marcar o programa TV Colosso, se tornando comum pós-1990. A crítica social chega aos desenhos de forma explícita, principalmente abordando assuntos como a exploração do homem pelo homem, o autoritarismo que alguns pais e professores exercem nas crianças, a pouca paciência adulta, a situação econômica do país, questões raciais, entre tantos outros assuntos que remetem à antigas feridas abertas e lacunas históricas na sociedade.

Esta crítica social e política de certa forma chega aos programas infantis por meio da abertura para os desenhos estrangeiros com a chegada da TV a cabo no Brasil, e é amplamente aceita pelas crianças telespectadoras. Podemos citar como exemplo o desenho *Os Simpsons*, uma família com problemas e conflitos reais, destacados exponencialmente a fim de, forma irônica e humorada, abordar temas até então pouco discutidos publicamente, como uso de drogas, alienação no trabalho, riqueza às custas dos outros, relacionamentos extraconjugais, comportamento diverso do aceito socialmente nos mais diferentes locais como a escola e o trabalho, entre outras críticas. Elencamos um desenho mais atual, que configura-se como crítica em diferentes aspectos, o também norte-americano, *Bob Esponja*, que trata questões ambientais como o lixo radioativo que é jogado deliberadamente nos oceanos, sobre a exploração laboral sofrida em redes alimentícias e também sobre a banalização da fantasia e da imaginação na sociedade atual, uma vez que a figura de Lula Molusco critica abertamente a postura do protagonista Bob Esponja em imaginar e sonhar, apontando sempre que a vida é ruim, difícil e que ele deveria ser triste.

Estes e outros exemplos de mudanças nas concepções e conceitos das programações infantis expressam de certa forma, as mudanças sociais que a

infância enfrenta ao longo dos últimos 50 anos pós-inserção tecnológica na sociedade. O fato é que ao problematizar assuntos delicados em desenhos, as emissoras e produtoras tem uma responsabilidade social maior, ao passo que é necessário garantir que a mensagem chegue ao receptor da programação, ensinar a ler as mídias emerge principalmente da necessidade de trabalhar este olhar crítico social que é tendência na programação infantil.

3.4 Síntese das mudanças do público alvo infantil de 1970 para 1990.

Para concluir este capítulo, como síntese, buscamos permear as mudanças do público infantil nestes mais de 30 anos que separam as três programações analisadas.

Apesar das fontes serem as mais diversas, muitas vezes fragmentadas, constituírem-se de vídeos, *blogs*, *sites* e arquivos de jornais e de revistas, o que poderia tornar o trabalho difuso, também se apresentou bastante valioso à problematização por nós proposta. Jornais e revistas da época reforçaram a importância das programações, contextualizando as reportagens no momento da programação, bem como o jogo de interesses subscrito nas suas produções. A forte ligação com o consumo e com a produção, e a relação entre significado e significante dentro do contexto imaginário das programações, também são oriundas de um intenso trabalho programático de pesquisa e assessoria aos atores e demais responsáveis por realizar um programa infantil.

Vila Sésamo se apresentou a iniciativa mais próxima de um saber escolar formal, porém não continha como determinante o compromisso com a formação, apenas com disseminação da informação – quase um modismo datado da expansão televisiva. Uma quantidade significativa de pesquisas com o programa foram verificadas, asseverando as potencialidades e também o caráter inovador e brilhante do produto televisivo em questão.

Diversos questionamentos ainda restam insanáveis, principalmente pelas limitações inerentes à pesquisa. Ainda assim, foi possível estabelecer a relação com a criança da década de 1970, em sua grande parte ainda a margem da sociedade, buscando encontrar o seu lugar de direito, num momento em que também a escola

vê-se em necessidade de ampliação e expansão do acesso, para abarcar uma maior quantidade de crianças. Ainda assim, é possível observar a inserção das crianças como determinantes do consumo doméstico, e principalmente o mercado alimentício voltado também às mães.

A televisão e seus programadores, aprenderam a explorar o imaginário das pessoas, e com este potencial também se configurou como um importante meio para difusão de cultura e de educação. No entanto, a leitura crítica da linguagem televisiva não foi adquirida naturalmente pelo público ao longo dos anos, o que culminou no mínimo um nulo olhar crítico para as concepções ideológicas e filosóficas difundidas, garantindo a multiplicação dos interesses das empresas detentoras das emissoras, das empresas de produtos consumíveis e da publicidade.

O papel dos educadores da atualidade está em salientar o potencial dessas mídias, valer-se de sua linguagem diversa e repleta de possibilidades para agregar conhecimento de mundo e senso crítico aos seus alunos, uma espécie de ensinar a interpretar e a compreender o universo midiático moderno no qual eles nasceram imersos.

O segundo programa observado, o Sítio do Pica Pau Amarelo, que compreendeu a parte final da década de 1970 e a metade da década de 1980, foi caracterizado por manter a linguagem literária, sendo esta muito preservada pelos escritores responsáveis pela adaptação. A programação trouxe ainda conteúdos com um grande potencial para informar, educar e estimular a criança telespectadora. Outro fator importante de sucesso, foi o aumento do número de lares com acesso à televisão, e a expansão para um número maior de cidades brasileiras.

A repercussão na Rede Globo foi tão consistente, que as versões anteriores a esta pouco ou quase nunca são lembradas, apenas *sites* e *blogs* de memória sobre a obra de Lobato adaptada para televisão, e outros poucos espaços citam as versões de 1950 e 1960 – que representavam a obra de Monteiro Lobato em sua acepção mais fidedigna.

Quase dez anos se passaram entre as programações do Sítio do Pica Pau Amarelo e as primeiras veiculações do programa TV Colosso. As mudanças são nítidas. De um lado a primazia pelo homem do campo e suas verdades e histórias, um riacho e um sítio, bonecas de pano e pouca ou quase nenhuma tecnologia presente. De outro, uma emissora de televisão moderna, com suas câmeras e emaranhados de cabos, fios e botões, que permitem que a televisão aconteça. O

humor ganha espaço ao passo que o folclore e as histórias clássicas são deixadas de lado.

Questões de saúde e higiene ainda são tratadas pelos personagens, porém o foco mudou, o que outrora era tido principalmente como uma utilidade pública, “o cuidar de crianças”, na década de 1990 era parte de apenas pequenos trechos, o que realmente era transmitido era a sátira bem humorada, noções de sucesso, de beleza, de consumo, estas últimas sim mais presentes no programa mais recente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A infância e a televisão se encontraram em um determinado momento da história. Não foi por acaso. A criança, desde que começou a ser compreendida como um ser em desenvolvimento e que necessita de atenção e cuidado, tornou-se foco de muitos setores da sociedade. A televisão e a cultura híbrida que ela apresentou à vida dos sujeitos do século XX, também deixou seu legado à história da infância.

Nosso principal objetivo era permear, ao longo dos trinta anos entre as programações infantis escolhidas, a concepção de infância e de sociedade que a mídia apresentava, quem era seu público-alvo e, de forma mais subjetiva, o imaginário social construído envolto a esta cultura midiática.

Não obstante, ao adentrar na história da televisão brasileira, foi possível perceber que a criança foi um público “descoberto” pela televisão, num primeiro momento pela necessidade de transmitir conhecimento básico e lições de moral e comportamento.

Ao tornar-se público-alvo fiel e periódico, a criança também foi reconhecida como consumidora em potencial – e neste caso a palavra potencial remete ao fato de que a criança em si não possui os meios para adquirir os produtos, mas, possui a persuasão no lar, é envolvida nas aquisições da família e seus pedidos são ponderados-, tornou-se ainda, contraditoriamente, público exigente.

Então, “fazer TV para criança”, não foi tão fácil na prática. Quando sua opinião foi elevada ao status de importante, esta mesma criança começou a exigir ainda mais da mídia. Afinal, o que seria de um programa de televisão se ele não tivesse espectadores que se identificassem pessoalmente com ele?

O próprio fato de que a criança foi deixando de lado a televisão para entreter-se com outras mídias, e principalmente, o fato de que a programação para infância na televisão aberta está hoje relegada a programas esporádicos, cheios de estrangeirismos, pouco educativos e formativos, para nós significa uma mudança no sentido de infância.

A linguagem da televisão e a maneira com que os programadores vislumbram hoje a pesquisa e o contato com o público como determinantes para a elaboração da pauta televisiva, também é significativo para a compreensão dos movimentos que a sociedade efetuou ao longo dos anos. O dinamismo e o fascínio transformaram-se e adquiriram mecanismos mais efetivos. A familiaridade tornou-se intrínseca, uma vez

que as novas gerações já nascem imersas no ambiente midiático, e, conseqüentemente exigirão mais da escola e de outros espaços sociais, uma integração e diálogo com estes mecanismos e principalmente com o gênero televisivo, fílmico, musical e com a conectividade da *internet*.

Esta mudança faz os produtores e pesquisadores televisivos visualizarem que a criança gosta mais de programas que não foram pensados propriamente para ela. E uma vez que estes programas direcionados exclusivamente ao público infantil, em seu histórico apresentado neste trabalho, compõem iniciativas pouco lucrativas e muito onerosas para as emissoras, deixaram de ser interessantes financeiramente para a mídia televisiva.

Disputar com o videogame, com a grande indústria estrangeira de filmes e desenhos, com a *internet*, *tablet*, aparelho celular, o computador e outros equipamentos eletrônicos, modificou também a forma de produzir a televisão. Um sentimento de participar e pontualmente um olhar para o que acontece atrás das câmeras na produção de um programa, começaram a ser explorados como mecanismos de manter o fetiche pela televisão.

Outro ponto importante de análise da pesquisa culminou na certeza de que a manutenção da televisão como aparelho de destaque na casa ainda ocorre no Brasil, e muito disto deve-se ao sentimento nutrido para com este invento que passa de geração em geração. Dos que nasceram sem ela e passaram a conviver ainda na adolescência ou até na vida adulta, e a carregaram consigo como objeto de desejo e conquista pessoal, aos filhos da vida moderna, que têm na televisão uma companheira desde a mais tenra idade.

Vila Sésamo foi um programa que apesar de produzido num contexto totalmente diverso do vivenciado no Brasil, por volta de 1970, estreou em um momento de ascensão da televisão, com maior número de lares com acesso, bem como maior público. Seus quadros curtos e assuntos repetidos à exaustão podem parecer tolos para uma criança de hoje, que tem muito mais acesso ao mundo, à tecnologia e aos conhecimentos historicamente adquiridos que uma criança da década de 1970, porém seu caráter inovador era justamente mostrar para a sociedade da época a importância em educar, cuidar e direcionar as crianças para que fossem adultos mais esclarecidos.

Ensinava os números, as letras, ensinava o cuidado com a higiene e normas de comportamento e gentileza. Ainda trazia conteúdos relacionados à organização e

limpeza, ao entendimento do funcionamento da sociedade e também as questões emocionais enfrentadas pelas crianças na faixa etária alvo do programa que inicialmente era de 3 a 6 anos, idade pré-escolar.

Emblematicamente, pode ser analisada como um dos símbolos do imperialismo norte-americano, uma vez que em diversos países sua transmissão era literalmente como no seriado original, e não era compatível com as necessidades culturais locais. Ora, em outros países como é o caso do Brasil, México e Portugal, sem falar nos outros citados anteriormente neste trabalho, as adaptações de texto e personagens permitiram enriquecer a iniciativa norte-americana, resultando em grande sucesso de audiência e marcando a infância desta geração, nestes determinados países.

Por outro lado, nossa análise deve ser mediada pelo que argumentamos sobre a ausência de passividade absoluta no telespectador. Ou seja, o que vejo, não é exatamente o que a criança via, sentia, interpretava, usava, etc. Aproximamo-nos desta linguagem televisiva por excertos fragmentados, fotos, músicas, entrevistas. A compreensão primordial para nosso trabalho é a contribuição do olhar histórico para as mudanças na linguagem e na concepção de infância e sociedade.

Compreender o movimento dialético da história nos permite entender as facetas e caminhos tomados pela história da educação informal diante da prevalência da mídias tecnológicas em nossas vidas. Prestar atenção em coisas do dia-a-dia como uma programação televisiva diária, permite que entendamos movimentos maiores da nossa sociedade e a totalidade das divergências e convergências de pensamento.

A programação infantil vem desaparecendo ao longo dos últimos dez anos na televisão aberta. Grande parte se deve aos altos custos destas produções – o que desde a época das programações analisadas já era um grande obstáculo – mas também às mudanças que o público infantil passou e segue passando. Ser criança hoje é muito mais relacionado com a época “do não poder fazer”, das ações limitadas pelos adultos, do que com um momento de desenvolvimento e aprendizado contínuo e precioso para construção da subjetividade humana.

Este trabalho nos mostrou justamente isto. Que a mudança no cenário social e econômico, permitiu o maior acesso das crianças aos meios de comunicação. Estes meios, porém, não foram idealizados com o intuito de educar formalmente em sua primeira instância, mas sim com o de divertir, vender, informar, fornecer lazer

barato e massivo. As classes sociais mais expostas à rede aberta de televisão são principalmente crianças com menor poder aquisitivo. Mas o quadro vem se alternando com a expansão e o barateamento do acesso à televisão paga. O mundo infantil apresenta hoje outros meios tecnológicos como pontes entre a vida individual do sujeito e o mundo como um todo. A *internet* e os meios de interação com a grande rede, como tablets, celulares com acesso à *internet*, computadores portáteis – configuram-se com uma expansão também relacionada à dependência digital.

Entender a história e o processo de inserção destas mídias em nossas vidas e na infância, de maneira especial, é compreender também o movimento da história capaz de vislumbrar também a mudança na forma que o homem se relaciona e reproduz sua vida.

Toda a relação social é complexa, é também inimaginável garantir que em palavras e poucas páginas se possa reduzir tamanha riqueza e totalidade inerentes às relações midiáticas. O que enfatizamos é que, para além dos determinismos apocalípticos, das teorias anti-midiáticas e das mazelas da modernidade, a televisão compõe a sociedade como ela é, auxiliou na formação destas gerações de crianças no século XIX, modificou o olhar dos sujeitos para com si mesmos e para com os outros. Entender a importância da educação informal e principalmente sobre o papel da reprodução desta cultura midiática em nossa sociedade, na busca por uma produção infantil de qualidade e que seja efetivo instrumento educativo, é primordial para pensar a infância. Aprender e compreender o que é a televisão ajuda também a estabelecer que os demais conhecimentos da humanidade também ajudaram a ampliar esta tecnologia, e principalmente, que a cultura e a riqueza desta mídia não abarca a totalidade da cultura da humanidade, e isto não exclui os livros, a arte, a música, a dança e todos os demais legados desta humanidade que busca diariamente ampliar seus conhecimentos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABERT – Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão. Tudo o que você precisa saber sobre rádio e televisão: licenças, outorgas, taxa de penetração, receitas, audiências e receptores. **Cartilha**. Abril/2013. 107p. Disponível em: <http://www.abert.org.br/web/index.php/bibliotecas/2013-05-22-13-32-13/item/tudo-o-que-voce-precisa-saber-sobre-radio-e-televisao-licencas-outorgas-taxa-de-penetracao-receitas-e-receptores?category_id=147> Acesso em: 25 de jun. de 2014.

ABTA – Associação Brasileira de Televisão por Assinatura. **Portal ABTA**. Disponível em : <http://www.abta.org.br/dados_do_setor.asp> Acesso em: 21 de Jan. de 2015.

ACIOLLY, D. C. da S. A importância da mídia na formação docente: o caráter educativo da televisão. **UDESC VIRTU@L – ONLINE Revista** do Centro de Educação a Distância. Vol. 2, N.º 1 –CEAD/UDESC: 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/udescvirtual/article/view/1928>> Acesso em: 15 de Abr. de 2013.

ALMEIDA, M. H. T. de; WEIS, L. Carro Zero e Pau de Arara: O cotidiano da oposição de classe média ao Regime Militar. *In*: NOVAIS, Fernando A (coordenador geral da coleção). **História da vida privada no Brasil**. Volume 4, Capítulo 5 (p.319-409). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ANDI – Agência de Notícias dos Direitos da Infância. **Infância e Comunicação**: uma agenda para o Brasil. Cartilha. Brasília-DF: ANDI, 2009. Disponível em: <<http://www.andi.org.br/politicas-de-comunicacao/page/infancia-e-comunicacao>> Acesso em: 10 de jul. de 2014.

ARMES, R. **On Video**: o significado do vídeo nos meios de comunicação. 2ª edição. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Summus editorial, 1999.

BACCEGA, M. A. A Construção do campo comunicação/educação. **Revista Comunicação & Educação**, São Paulo-SP: USP, 1999. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/48/02-mariaaparecida.pdf>> Acesso em: 29 de Mar. de 2014.

BACZKO, B. **A imaginação social**. *In*: Leach Edmund *et alii*. *Anthropos-Homem*. Lisboa, p. 296-332. Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BARROS FILHO, E. A. de. **Por uma televisão cultural-educativa e pública**: a TV Cultura de São Paulo 1960-1974. Assis, 2010.

BAUMAN, Z. **Vida para o consumo**: a transformação das pessoas em mercadoria/ Zygmunt Bauman; tradução Carlos Alberto Medeiros.- Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BELLONI, M. L. (org.) **A formação na sociedade do espetáculo**. São Paulo: Loyola. 2002.

_____. **O que é mídia-educação**. 3ª edição revista. Campinas-SP: Autores Associados, 2009. (Coleção Polemicas do nosso tempo; 78)

_____. **O que é sociologia da infância**. Campinas: Autores Associados, 2009.

_____. **Crianças e mídias no Brasil**: cenários de mudança. Campinas, SP: Papyrus, 2010.

_____. Mídia-Educação: contextos, histórias e interrogações. p. 31-56. In FANTIN, M. RIVOLTELLA, P.C. (Org.). **Cultura Digital e Escola: pesquisa e formação de professores**. Coleção Papyrus Educação. Campinas-SP: Papyrus, 2012.

BETTELHEIM, B. **A Psicanálise dos contos de fadas**. Tradução: Arlene Caetano, 16ª edição – PAZ E TERRA, 2002. Disponível em: <<http://www.usp.br/cje/anexos/pierre/apsicanalifadas.pdf>> Acesso em: 15 de Jan. de 2015.

BRASIL. **Estatuto da Criança e do Adolescente - ECA**. Lei nº 8.069 de 13 de julho de 1990. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. Brasília-DF, 1990. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8069.htm>. Acesso em: 21 de mai. de 2013.

BUSETTO, À. Em busca da caixa mágica: o Estado Novo e a televisão. **Revista Brasileira de História**, volume 27 nº54. São Paulo-SP, 2007. Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882007000200010&script=sci_arttext> Acesso em: 20 de out. de 2011.

CADERNOS DO CEDES. Centro de Estudos Educação Sociedade. vol.25 n. 65. **Televisão, Internet e educação: estratégias metodológicas com crianças e adolescentes**. 1ª edição, jan-abr. 2005.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**; tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução prefácio à 2ª edição Gêneses. 4ª edição. – São Paulo: USP, 2003. – (Ensaio Latino-americanos, 1)

CAPRARELLI, S; *et al.* **Enfim, sós: a nova televisão no cone sul**. Porto Alegre-RS: L&PM editores/ CNPq, 1999.

_____. **A proteção à infância e à televisão em oito países**. s/d. Disponível em:<<http://www.capparelli.com.br/brasil.php>>. Acesso em: 21 mar. 2010.

_____; RAMOS, M.C.; SANTOS, S.dos. A nova televisão no Brasil e na Argentina. p.09-38. In CAPRARELLI, S; *et al.* **Enfim, sós: a nova televisão no cone sul**. Porto Alegre-RS: L&PM editores/ CNPq, 1999.

CARDOSO, R.M. **Imagem, linguagem e comunicação: A estética contemporânea na visualidade televisiva da personagem Emília em O Sítio do Pica pau Amarelo**. Dissertação de Mestrado de Pós Graduação em Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUC/RS, Porto Alegre: 2008. Disponível em: <<http://tede2.pucrs.br:8080/tede2/bitstream/tede/4358/1/408277.pdf>> Acesso em: 23 de out. de 2014.

_____; **Comunicação e Complexidade: Dialogismo no Discurso Verbal e Não Verbal de uma Boneca de Panos**. Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação da Faculdade dos Meios de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUC/RS, Porto Alegre: 2011. Disponível em: <http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3639> Acesso em: 29 de Out. de 2014.

CARNEIRO, V. L. Q. Programas educativos na TV. **Revista Comunicação & Educação**, [15]: 29 a 34, maio/ago São Paulo: 1999. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/viewFile/36860/39582>> Acesso em: 4 de Set. de 2011.

COSTA, N. F. da. **A boneca Emília por uma pedagogia performática**. Tese de Doutorado em Educação. Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal: 2005. Disponível em: <<ftp://ftp.ufrn.br/pub/biblioteca/est/bdtd/nivaldetefc.pdf>> Acesso em 25 de Nov. de 2014.

COSTA, J. H. Stuart Hall e o modelo “*encoding and decoding*”: por uma compreensão plural da recepção. **Revista Espaço Acadêmico** UEM – nº136. Ano XII. Setembro, 2012. p. 111-121. Disponível em: <<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/17673>> Acesso em: 22 de Jan. de 2015.

CUNHA, A. M. R. da. **Representações Sociais por Professores de Português e Literatura das Adaptações das Obras literárias feitas pela televisão**. Dissertação de Mestrado em Educação. Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <<http://www.estacio.br/mestradoedoutorado/docs/dissertacao-mestrado/ana-magdala-completa.pdf>> acesso em: 20 de jun. de 2014.

DELA-SILVA, S. C. **O acontecimento discursivo da televisão no Brasil** : a imprensa na constituição da TV como grande mídia / Silmara Cristina Dela da Silva. -- Campinas, SP: [s.n.], 2008.

DUARTE, N. A Anatomia do Homem é a Chave da Anatomia do Macaco: A Dialética em Vigotski e em Marx e a Questão do Saber Objetivo na Educação Escolar. p.39-84. *In Sociedade do Conhecimento ou sociedade das ilusões?* Campinas, SP: Autores Associados, 2008.

ESPERON PORTO, Tânia Maria. **A televisão na escola**: Afinal que pedagogia é esta? Araraquara: JM Editora, 2000.

_____ ; PERES, L. M. V. (Orgs.). **Tecnologias da Educação**: tecendo relações entre imaginário, corporeidade e emoções. Araraquara: Junqueira&Marin, 2006.

EVARISTO, Romeu. [Abril, 2014]. **Entrevista** concedida à Francielle Gonçalves via correspondência eletrônica, 2014.

FANTIN, M. RIVOLTELLA, P.C. (Orgs.). **Cultura Digital e Escola**: pesquisa e formação de professores. Coleção Papyrus Educação. Campinas-SP: Papyrus, 2012.

FANTIN, M. GIRARDELLO, G. (Orgs) **Liga, Roda e Clica**: os estudos em mídia, cultura e infância. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

FRANCO, A. P. Ensino de História, televisão e pluralidade cultural: (re) pensando relações. **Revista Educação e Realidade**. v. 24, n. 2, julho / dez 1999, p. 103-122. Disponível em: <<file:///D:/Meus%20documentos/Downloads/55392-226435-1-PB.pdf>> Acesso em: 15 de Ago. de 2012.

FIORIN, J.L. **Linguagem e Ideologia**. Série Princípios. 8ª edição revista e atualizada – São Paulo – SP: Editora Ática, 2005.

FIUZA, A. F. Música Popular Brasileira: Memória histórica e indústria cultural. **Revista Varia Scientia**, artigos e ensaios. v.02, p.39-47, 2002. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/variascientia/article/view/766/647>> Acesso em: 9 de set. de 2014.

_____. O resto é verdade: História e ficção em sala de aula no curta-metragem Ilha das Flores. **Revista HISTEDBR On-line**, Campinas, n.32, p.243-253, dez.2008. Disponível em: < http://www.histedbr.fe.unicamp.br/revista/edicoes/32/art18_32.pdf > Acesso em: 11 de Mai. de 2012.

_____(coord); DUARTE, J. BONZANINI, L. BINOTTO, P. DENCHUSKI, R. MARCHETTI, T. O Sítio do Pica-Pau Amarelo: Elo entre o lúdico e o gosto pela leitura. **Anais da Semana de Letras/2001: Língua, Literatura e Arte**, Cascavel, 2001. p.333-339.

GARCIA, Rosana. [Abril, 2014]. **Entrevista** concedida à Francielle Gonçalves via correspondência eletrônica, 2014.

GOMES, I.M.M. A noção de gênero televisivo como estratégia de interação: diálogo entre os *Cultural studies* e os Estudos da Linguagem. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**, vol. IV, nº 2 – Dezembro de 2002. Disponível em: < http://www.academia.edu/3756143/GOMES_I._A-No%C3%A7%C3%A3o-de-G%C3%AAnero-Televisivo_revista_Fronteiras > Acesso em: 15 de Jan. de 2015.

GONZALEZ RAQUEÑA, J.; CANGA, M. La imagen televisiva: más allá de la significación, el espectáculo, en VVAA: **Educación para la Comunicación. Televisión y Multimedia**. Corporación Multimedia, Master de Televisión Educativa de la Universidad Complutense de Madrid, con la colaboración de UNICEF, 2002. Disponível em: <http://gonzalezrequena.com/?page_id=9> Acesso em: 15 de jul. de 2014.

GUIMARÃES, G. **TV e Escola**: discursos em confronto. 3ª edição – São Paulo: Cortez, 2001. (Coleção Questões da nossa época; v.74)

_____. **TV e educação na sociedade multimidiática**: o discurso sedutor da imagem, som e palavra. Rio de Janeiro: Quartet, 2010.

HALL, S. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo – tradução e revisão de Ricardo Uebel, Maria Isabel Bujes e Maria Vorraber Costa. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v.22, nº 2, p.15 – 46, jul./dez. 1997. Disponível em: < www.ufrgs.br/neccso/word/texto_stuart_centralidadecultura.doc > Acesso em: 14 de Ago. de 2012.

HAMBURGER, E. Diluindo Fronteiras: A Televisão e as Novelas no cotidiano. In: NOVAIS, Fernando A (coordenador geral da coleção). **História da vida privada no Brasil**. Volume 4, Capítulo 7 (p.438-487). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HOINEFF, N. **A Nova Televisão**: desmassificação e o impasse das grandes redes. Rio de Janeiro: Comunicação Alternativa: Relume Dumará, 1996.

KRAMER, S. **A política do Pré-escolar no Brasil**: a arte do disfarce. 3ª edição – Rio de Janeiro: Dois pontos, Capítulo 1 – Infância e Sociedade: O conceito de infância, (p.15-47), 1987.

MAGALHÃES, C. M. Do **Pocinho ao Cabeças**: A televisão pelo olhar das crianças de Ouro Preto. Tese de Doutorado em Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação Universidade Federal de Minas, UFMG, Belo Horizonte, 2005. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/FAEC-857NFJ>> Acesso em: 27 de jul. de 2014.

MANDAJI, C.F.da S. A relação entre formatos e consumo nos programas televisivos infantis. **Anais – Intercom: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XII**

Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste. Campina Grande: Paraíba, 2010.

MARIA, L. **50 Anos de Televisão**: um inventário da Programação Infantil. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social. UESP - Universidade Metodista de São Paulo. São Bernardo do Campo, 2000.

MARTÍN-BARBERO, J. Transformaciones culturales de la política. HERRERA, M.C., DÍAZ, C. J. (Orgs) **Educación y Cultura Política: una mirada multidisciplinaria**. Bogotá: Plaza y Janés Editores, 2001. P.15-28.

_____. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia/ prefácio de Nestór Garcia Canclini; Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MARTÍNEZ SÁNCHEZ, E.; PERALTA FERREYRA, I. Consumo de medios de comunicación: La Educación para el consumo crítico de la televisión en la familia. In **Revista Comunicar**, Huelva, Vol. IV, nº 7, 2º semestre / semester, octubre/october, 1996. Disponível em: <<http://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=revista&numero=7>> Acesso em: 18 de Mar. de 2012.

MIRANDA, A. M. da G. **Monteiro Lobato no discurso impresso e no discurso televisivo**: Relações dialógicas. Dissertação de Mestrado em Ciências da Linguagem. Programa de Pós-Graduação, Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão: 2005. Disponível em: <http://busca.unisul.br/pdf/76966_Abeqail.pdf> Acesso em: 20 de jun. de 2014.

MELLO, S. A. Infância e humanização: algumas considerações na perspectiva histórico-cultural. In **Revista Perspectiva**, Florianópolis, v.25, n.1, p.83-104, jan/jun. 2007.

MERLO FLORES, T. La emoción y la razón enfrentadas: televisión vs. Escuela. p. 123-144. In PERES, L.M.V; ESPERON PORTO, T.M. (orgs) **Tecnologias da Educação**: tecendo relações entre imaginário, corporeidade e emoções. Araraquara: Junqueira&Marin editores, 2006.

MORAIS, F. **Chatô**: o rei do Brasil. Companhia das Letras: 1994.

MUÑOZ, M. F. P. **Educación no formal**. Disponível em <<http://comenio.files.wordpress.com/2007/08/noformal.pdf>> Acesso em 22 de jul. de 2012.

NARVÁEZ MONTOYA, A. Cultura política y cultura mediática: esfera pública, intereses y Códigos. **Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación**. Vol.VI, n.1, Ene-Abr. 2004. <www.eptic.com.br> Acesso em: 25 de nov. 2012.

OLIVEIRA, F.G. de. Os Bonecos que ganham vida. In CHAUD, E. (Orgs.). **Anais do VII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual Goiânia-GO**: UFG, FAV, 2014.

OROZCO, G. Medios, Audiencias y Mediaciones. **Revista Comunicar**, nº 8, México: 1997. P.25-30.

ORTIZ, R. **Mundialização**: saberes e crenças. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PADOVINI, P.L. **TV, Lobato e o ato da leitura**: A mediação dos sentidos através da narrativa ficcional da TV brasileira. Dissertação de Mestrado em Comunicação, Universidade Estadual Paulista – UNESP. Bauru, SP: 2006. Disponível em:

<http://www.faac.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/Comunicacao/DissertacoesDefendidas/pedro_padovini.pdf> Acesso em: 15 de dez. de 2014.

PEREIRA, S. **A minha TV é um mundo**: programação para crianças na era do ecrã global. Coleção comunicação e sociedade volume 9. Universidade do Minho. Porto: Campo das Letras, 2007.

_____; PEREIRA, L.; PINTO, M. Como TVer. **Cartilha**. Design & Ilustração Pedro Mota Teixeira. Universidade do Minho, EDUMEDIA – Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade e Fundação Evens Foundation – Bélgica, 2009.

PERES, L. M. V; ESPERON PORTO, T. M. (orgs) **Tecnologias da Educação**: tecendo relações entre imaginário, corporeidade e emoções. Araraquara: Junqueira&Marin editores, 2006.

PÉREZ, M. E. del M. La publicidad indirecta de los dibujos animados y el consumo infantil de juguetes. *In*: **Revista Comunicar**, Huelva 13, 1999; pp. 220-224. Disponível em: <<file:///D:/Meus%20documentos/Downloads/Comunicar-13--.pdf>> Acesso em: 12 de set. de 2013.

PINTO, M. **A televisão no quotidiano das crianças**. Colaboração do Centro de Ciências Históricas e Sociais, Universidade do Minho. Porto: Edições Afrontamento, 2000.

PORTO, I. M. R. **É coisa séria?** Um estudo do brinquedo na cultura da modernidade. Tese de Doutorado em Ciências Sociais. Universidade Federal do Pará, Belém, 2008. Disponível em: <<http://www.ppgcs.ufpa.br/arquivos/teses/teseTurma2005-IrisRibeiro.pdf>> acesso em: 20 de jun. de 2014.

POSTMAN, N. **O Desaparecimento da Infância**. Tradução: Suzana Menescal de A. Carvalho e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1999.

SANTOS, S. dos. RBS: Convergência das teles e da TV a cabo. p.125-165. *In* CAPRARELLI, S; *et al.* **Enfim, sós**: a nova televisão no cone sul. Porto Alegre-RS: L&PM editores/ CNPq, 1999.

SCOVILLE, E.H.M.L.de. **Na barriga da Baleia**: a Rede Globo de Televisão e a música popular brasileira na primeira metade da década de 1970. Tese de Doutorado em História. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008. Disponível em: <<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/handle/1884/14366>> acesso em: 10 de abr. de 2014.

SARLO, B. **Escenas de la vida posmoderna**. 2ª ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

SOUZA, A. M. **Programas educativos de televisão para crianças brasileiras**: critérios de planejamento propostos a partir das análises de Vila Sésamo e Rá Tim Bum. Dissertação de Mestrado do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – USP. Mestrado em Ciências da Comunicação. São Paulo, SP: 2000. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27149/tde-24062005-181909/pt-br.php>> Acesso em: 20 de jul. de 2014.

TAVARES, M.T. de S. **Impasses na construção da política pública de produção audiovisual para crianças e adolescentes nos anos 2000**. Tese de Doutorado Programa de Pós Graduação em Educação do Departamento de Educação da Pontifícia Universidade Católica PUC-Rio, Rio de Janeiro: 2013. Disponível em: <<http://www2.dbd.puc->

rio.br/pergamum/tesesabertas/0913516_2013_completo.pdf> acesso em: 20 de jun. de 2014.

UNESCO. **Grunwald Declaration on media education**, 1982. Disponível em: <www.unesco.org/education/pdf/MEDIA_E.PDF> Acesso em: 25 de Nov. de 2014. ; Tradução GMCS disponível em: <www.gmcs.pt/pt/declaração_de_grunwald_sobre_educacao_para_os_media> Acesso em: 25 de Nov. de 2014.

VALÉRIO, A.C.; FIUZA, A.F. Educomunicação: Mediações e Linguagem. **Anais II Simpósio Nacional de Educação e XXI Semana de Pedagogia – Infância, Sociedade e Educação**. Cascavel – Paraná, Unioeste, 2010. Disponível em: <<http://cac.php.unioeste.br/eventos/iisimposioeducacao/anais/trabalhos/17.pdf>> Acesso em: 17 de Ago. de 2013.

YANAZE, L.L.H. A linguagem publicitária dirigida ao público infantil nos contextos brasileiro e japonês. *In: Nas telas da Mídia*. (Orgs. Maria Ines Ghilardi e Valdir Heitor Barzotto). Campinas, SP: Editora Alínea, 2002. p. 157-169.

Revistas, Jornais e Matérias Jornalísticas Web:

AMIGA, Revista. CARTAZ Nº 33 - 1972 - Rio Gráfica e Editora
Matéria da **Revista Amiga** Nº 128 - Bloch Editores, 1972. Disponível em: <<http://revistaamiga-novelas.blogspot.com.br/2011/05/vila-sesamo.html>> Acesso em 6 de ago. de 2014.

_____. Infantil: É hora de alegria. 25 anos Amiga TV tudo infantil. **Revista Amiga** Nº 1.336 - 12/12/95 - Bloch Editores, 1995. Disponível em: <<http://revistaamiga-novelas.blogspot.com.br/2012/10/infantil-e-hora-de-alegria.html>> Acesso em 6 de ago. de 2014.

AMIGÃO, Revista. Desenhos animados. **Revista Amigão** nº427 – 26/07/1978 – Bloch Editores, 1978. Disponível em: <<http://revistaamiga-novelas.blogspot.com.br/2014/07/desenhos-animados.html>> Acesso em 6 de ago. de 2014.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Hoje na TV – canal quatro. 12 de outubro de 1972, Rio de Janeiro, RJ. p.03. **Hemeroteca Digital Brasil**. Disponível em: < <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 15 de jan. de 2015.

ESTADÃO, Acervo. **Jornal** O Estado de São Paulo. Acervo *online*. Site. <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19721012-29919-nac-0044-999-44-not>> Acesso em: 20 de Abr. de 2013.

G1. Infantil. Dia das Crianças: relembre musicais infantis que o Som Brasil homenageia. Reportagem (**Matéria Jornalística**). 10 de outubro de 2013, 18h00m. Disponível em: < <http://redeglobo.globo.com/novidades/infantil/noticia/2013/10/dia-das-criancas-relembre-musicais-infantis-que-o-som-brasil-homenageia.html>> Acesso em: 6 de jul. de 2014.

G1. Economia: Mídia e Marketing - 4,2 milhões de domicílios furtam sinal de TV por assinatura, aponta pesquisa (**Matéria Jornalística**). 06 de Agosto de 2014, 16h29m. Disponível em: <<http://g1.globo.com/economia/midia-e-marketing/noticia/2014/08/42-milhoes-de-domicilios-furtam-sinal-de-tv-por-assinatura-aponta-pesquisa.html>> Acesso em: 22 de Jan. de 2015.

O ESTADO DE SÃO PAULO. **Reportagem** do jornal edição de 25 de setembro de 1994, trilha de desenhos animados, TELEJORNAL. p.272.

REDE GLOBO. Globo Marcas lança em DVD a série clássica Reinações de Narizinho.

Matéria Jornalística. Disponível em:

< <http://redeglobo.globo.com/novidades/noticia/2010/08/globo-marcas-lanca-em-dvd-serie-classica-reinacoes-de-narizinho.html>> Acesso em: 28 de Nov. de 2014.

SACONI, R. Vila Sésamo marcou uma geração de brasileiros. Publicação no site **Acervo Estadão**. Publicado em 11/10/2012 às 14:07. Disponível em:

<<http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,vila-sesamo-marcou-uma-geracao-de-brasileiros.7197,0.htm>> Acesso em: 8 de Mar. de 2014.

SANCHES, P.A. Rádio Farofafá: música de criança. Matéria Jornalística **Blog Farofafá - Carta Capital**. 13 de outubro de 2013. Disponível em:

<<http://farofafa.cartacapital.com.br/2013/10/13/radio-farofa-musica-de-crianca/>> Acesso em: 10 de fev. de 2015.

VEJA, Revista. Propaganda Rede Globo (**Acervo Digital VEJA**). Edição nº206, 16 de agosto de 1972. p.18. Disponível em:

< <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>> Acesso em: 20 de Jan. de 2015.

_____. As Lições da Vila– Reportagem seção Rádio e TV (**Acervo Digital VEJA**). Edição nº209, 6 de setembro de 1972. p.108. Disponível em:

< <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>> Acesso em: 20 de Jan. de 2015.

_____. A plateia da Vila – Reportagem seção Televisão (**Acervo Digital VEJA**). Edição nº218, 8 de novembro de 1972. p.79-81. Disponível em:

< <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>> Acesso em: 20 de Jan. de 2015.

_____. A Vila vai bem – Reportagem seção Televisão (**Acervo Digital VEJA**). Edição nº234, 28 de fevereiro de 1973. p.66. Disponível em:

< <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>> Acesso em: 20 de Jan. de 2015.

_____. Propaganda Rede Globo (**Acervo Digital VEJA**). Edição nº246, 23 de maio de 1973. p.74. Disponível em:

< <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>> Acesso em: 20 de Jan. de 2015.

_____. O Sítio da Globo – Reportagem seção Televisão (**Acervo Digital VEJA**). Edição nº445, 16 de março de 1977. p.103. Disponível em:

< <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>> Acesso em: 20 de Jan. de 2015.

_____. Reportagem sobre o Sítio do Pica Pau Amarelo (**Acervo Digital VEJA**). Edição nº464, 27 de julho de 1977. p.87-88. Disponível em:

< <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>> Acesso em: 20 de Jan. de 2015.

_____. É o Garibaldi, filho. **Site Revista VEJA**. Edição nº2032 de 2007. Disponível online em: <http://veja.abril.com.br/311007/p_132.shtml> Acesso em: 22 de jan. de 2015.

_____. Séries Clássicas – o Sítio do Pica pau Amarelo. Fernanda Furquim, **revista VEJA online**, 2011. Disponível em:

<<http://veja.abril.com.br/blog/temporadas/tag/o-sitio-do-picapau-amarelo/>> Acesso em: 10 de fev. de 2015.

Vídeos e músicas:

ARQUIVO 30, TV Cultura. **Vídeo** Especial de 30 anos da TV Cultura. 1º episódio. CMAIS. 1h14min. São Paulo, 1999. Disponível em: <<http://tvcultura.cmais.com.br/arquivo-30-vila-sesamo>> acesso em 24 de Nov. de 2014.

MEMÓRIAS DE EMÍLIA. **DVD** duplo. Som Livre – Globo Marcas. Diretor Geraldo Casé. Duração 5 horas e 44 minutos. Ano de produção: 1978; Ano de lançamento: 2008.

RODA VIVA. Fapesp – TV Cultura. Projeto Memória Roda Viva. **Site**. Disponível em: <<http://tvcultura.cmais.com.br/rodaviva>> Acesso em: 19 de Nov. de 2014.

_____, Fapesp – TV Cultura. **Entrevista com Sônia Braga**. 1997. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/210/entrevistados/sonia_braga_1997.htm> acesso em: 22 de jan. de 2015.

_____, Fapesp – TV Cultura. **Entrevista com Jesús Martin-Barbero**. 2003. Disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/62/entrevistados/jesus_martinbarbero_2003.htm acesso em: 14 de Dez. de 2014.

SOM LIVRE. **LP** Vila Sésamo – faixas Lado A (1 a 7); Lado B (1 a 7), 1974.

SOM LIVRE. **LP** Sítio do PicaPau Amarelo – faixas 1 a 13; 1977.

SOM LIVRE. **LP** Sítio do PicaPau Amarelo volume 2 – faixas Lado A (1 a 5); Lado B (1 a 6), 1979.

SOM LIVRE. **LP** TV Colosso. 1993.

SOM LIVRE. **LP** TV Colosso volume 2. 17 faixas. 1994.

VÍDEO. Chamada Estreia da TV Colosso. Canal de **Vídeos Youtube**. Duração: 0:52 segundos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LNxq3X2g6Ew>> Acesso em 18 de Jan. de 2015.

VÍDEO. Tv Colosso - Especial dia das crianças 1995. Canal de **Vídeos Youtube**. Duração: 31:50 minutos. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=DLUIWRbahLw>> Acesso em: 10 de fev. de 2015.

VÍDEO. Tv colosso Poderes mágicos. Canal de **Vídeos Youtube**. Duração: 20:35 minutos. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=ol-wcDhKDrM>> Acesso em: 15 de fev. de 2015.

TV E INFANCIA. Canal de **Vídeos Youtube**. Disponível em: < <https://www.youtube.com/channel/UCwE2AZcQxEgaD2UkLDtca2Q>> Acesso em: 15 de Jan. de 2015.

Sites e Blogs:

BRINQUEDOS RAROS. **Site**. Disponível em: <<http://www.brinquedosraros.com.br/loja.php>> Acesso em: 5 de Out. de 2014.

CALDATTO, A. Colecionadora de brinquedos – acervo de Bonecas Emília. **Blog**. Disponível em: <<http://anacaldatto.blogspot.com.br/search/label/Boneca%20Emilia>> Acesso em 5 de Out. de 2014.

FENSKE, Elfi Kürten (pesquisa, seleção e organização). *Monteiro Lobato - o herói civil da literatura brasileira*. Templo Cultural Delfos, **Blog**, março/2012. Disponível no link: <<http://www.elfikurten.com.br/2012/03/monteiro-lobato.html>> acesso em 25 de jun. de 2014.

FORTUNATO, Ederli. Lembra desse? Vila Sésamo. Publicação no **Blog** Omelete.UOL. Publicado em 29 /10/ 2007. Disponível em: <<http://omelete.uol.com.br/series-tv/artigo/lembra-desse-vila-sesamo/>> acesso em 22 de Jan. de 2015.

INFANTV. **Blog**. Disponível em: <<http://www.infantv.com.br/>> Acesso em: 20 de Fev. de 2013.

MEMÓRIA GLOBO. Entretenimento Infanto-Juvenil. **Site**. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/infantojuvenis.htm> Acesso em: 24 de ago. de 2014.

_____. Sítio do Picapau Amarelo 1ª versão. **Site** Memória Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/infantojuvenis/sitio-do-picapau-amarelo-1-versao.htm>> Acesso em: 18 de jan. de 2015.

_____. Topo Gigio Especial. **Site** Memória Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/infantojuvenis/topo-gigio-especial/formato.htm>> Acesso em: 14 de abr. de 2014.

_____. Vila Sésamo. **Site** Memória Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/infantojuvenis/vila-sesamo.htm>> Acesso em: 20 de jun. de 2014.

_____. GLOBINHO. Site Memória Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/infantojuvenis/globinho.htm>> Acesso em: 14 de abr. de 2014.

_____. Sítio do Pica Pau Amarelo 1ª versão. **Site** Memória Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/infantojuvenis/sitio-do-picapau-amarelo-1-versao.htm>> Acesso em: 20 de jun. de 2014.

_____. XOU DA XUXA. **Site** Memória Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/infantojuvenis/xou-da-xuxa.htm>> Acesso em: 14 de abr. de 2014.

_____. TV Colosso. **Site** Memória Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/infantojuvenis/tv-colosso.htm>> Acesso em: 20 de jun. de 2014.

MINHAS BONECAS E BRINQUEDOS. **Blog**. “Vila Sésamo Viva - Zé Carioca 1113 – 1973,” Fonte Disponível em: <<http://minhasbonecasebrinquedos.blogspot.com.br/2014/08/vila-sesamo.html>>

NICA. Núcleo Infância, Comunicação e Arte – Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Projeto de Pesquisa - **Portal**. Disponível em: <<http://www.nica.ufsc.br/>> Acesso em 20 de abr. de 2014.

O MUNDO MÁGICO DE LOBATO, **Blog**. Disponível em: <<http://www.omundomagicodelobato.com/>> Acesso em: 15 de Mar. de 2014.

Portal ANDI Brasil. **Site**. Disponível em: <<http://www.andi.org.br/>> Acesso em: 2 de Mar. 2013.

SENNÁ, P. [Vila Sésamo \(Rede Globo/TV Cultura, 1972\)](#). Nostalgia – **Blog** do jornalista Paulo Senna. Publicado em: 06.08.2012 8h0m. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/nostalgia/?periodo=&palavra=programas-infantis>> Acesso em: 21 de jul. de 2014.

_____. [Uni-Duni-Tê \(Rede Globo, 1965\)](#). Nostalgia – **Blog** do Jornalista Paulo Senna. Publicado em: 10.12.2012 08h00m. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/nostalgia/posts/2012/12/10/uni-duni-te-rede-globo-1965-477348.asp>> Acesso em: 21 de jul. de 2014.

_____. O Sítio do Pica pau Amarelo. Nostalgia – **Blog** do Jornalista Paulo Senna. Publicado em: 14.09.2008 19h06m. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/nostalgia/posts/2008/09/14/o-sitio-do-picapau-amarelo-126185.asp>> Acesso em: 21 de jul. de 2014.

TROCANDO EM MIÚDOS. **Blog**. Disponível em: <http://trocandoemmiudos2009.blogspot.com.br/2009_11_12_archive.html> Acesso em 15 de fev. de 2015.

ANEXOS

ANEXO I:

Tabela 6: Lista de episódios por ano de exibição do Sítio do Pica pau Amarelo 1977 – 1986.

1977 - O Pica-pau Amarelo - A Cuca Vai Pegar - João Faz de Conta - O Anjinho da Asa Quebrada - Peninha, o Menino Invisível - O Terrível Pássaro Roca
1978 - Cupido Maluco - A Raiz Milagrosa - Os Piratas do Capitão Gancho - O Minotauro - A Reinação Atômica - A Morte do Visconde - Memórias da Emília - Quem tem Boca vai a Roma - O Outro Lado da Lua
1979 - Dom Quixote, o Cavaleiro da Triste Figura - O Curupira - Quem Quiser que Conte Outra - Olhos de Retrós - O Gênio da Lâmpada - Emília, Romeu e Julieta - O Casamento da Raposa - Davi e Golias - O Rapto do Rabicó
1980 - A Santa do Pau Oco - Não Era Uma Vez - A Sacizada - A Rainha das Abelhas - A Galinha dos Ovos de Ouro - O Dia em que a Emília Morreu - Elementar Emília - A Máscara do Futuro
1981 - A Chave do Tamanho - O Fazedor de Milagres - O Espelho da Cuca - As Caçadas de Pedrinho - O Circo de Escavalinho - Entrou por uma Porta e Saiu por Outra
1982 - A Sobrinha da Cuca - Ali Baba, Emília e os Quarenta Ladrões - A Bela e a Fera - A Canastra da Emília – Pinóquio - A Grande Vingança da Cuca - Era uma Vez uma Bela Adormecida - A Chave Particular do Tamanho - Os Besouros da Emília - O Rapto das Estrelas - Um Estranho Conto de Fadas - Aí Vem Tom Mix - Reinações de Narizinho
1983 - Viagem ao Céu - Robinson Crusóé - A Guerra dos Sacis - Califa Por um Dia - O Gato Félix - Emília Borracheira - O Burro Falante
1984 - A Arca da Emília - A Reinação do Esperto Come Esperto - A Volta do Anjinho - Visconde de Sabugosa - Barba azul, o Cara de Coruja
1985 - O Enigma Enigmático
1986 - A Trilha das Araras

ANEXO II: Questionários respondidos e enviados por intermédio do Globo Universidade.

Globo Universidade – Central Globo de Comunicação

Rua Bartolomeu Mitre, 770 – 5º andar CEP: 22431-000 – Leblon – Rio de Janeiro - RJ
www.globouniversidade.com.br

APOIO À PESQUISA ACADÊMICA

Autora: Francielle Sthefane Bruschi Cordeiro Gonçalves

Curso: Mestrado em Educação

Instituição: Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE

Temática da Investigação: Programas televisivos voltados para crianças e sua influência histórica no contexto educativo e constitutivo das identidades.

Título do Projeto: TELEVISÃO E EDUCAÇÃO: OS PRODUTOS COMERCIAIS DOS PROGRAMAS INFANTIS – Vila Sésamo, Sítio do Pica-Pau Amarelo (1ª versão) e TV Colosso.

Área de concentração: Sociedade, Estado e Educação.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Felipe Fiuza

QUESTIONÁRIO ROSANA GARCIA

1) Em relação a seu trabalho na primeira versão do Sítio como Narizinho, como este se refletia nas ruas e locais que você frequentava? Como as pessoas te abordavam?

O trabalho foi muito bem aceito pelo público. As pessoas ficavam encantadas e isso refletia nas ruas muito positivamente. As pessoas me abordavam sempre, elogiando o trabalho e muito felizes por estarem assistindo um projeto tão maravilhoso.

2) Sobre o elenco do Sítio na primeira versão, conte mais sobre as relações entre os atores e os personagens. E para você, como foi participar deste programa tão importante para a Rede Globo e para a televisão brasileira?

Pra mim, participar desse projeto foi muito especial. Pois a obra de Monteiro Lobato é linda..E a nossa relação (do elenco) foi ficando cada vez mais forte. Nos tornamos uma família. Ficávamos mais tempo no trabalho, do que na nossa própria casa. Então ficamos todos muito íntimos e amigos.

3) De todos os anos que você participou quais fatos te marcaram mais?

Fiquei trabalhando no Sítio durante 5 anos, então todos os momentos foram marcantes pra mim. Aproveitei muito minha infância, vivenciando aquelas estórias incríveis, com os personagens mais variados, com os animais, as árvores frutíferas.... Enfim, foi uma época mágica da minha infância.

4) O que este personagem significou para sua carreira?

Fazer o Sítio significou muito na minha carreira, por ser um projeto maravilhoso, e por ter feito durante tanto tempo, fiquei muito conhecida como Narizinho no Brasil todo e também no exterior. Tanto que as pessoas lembram até hoje, desse momento tão especial.

5) Como o público infantil correspondia a este programa na época? Como eram pensadas as situações educativas para as crianças?

O público infantil era completamente apaixonado pelo Sítio. Eles sonhavam que poderiam ser um de nós e se imaginavam dentro daquelas histórias fantásticas e lúdicas.

6) Como você classifica a importância da primeira versão do Sítio do Pica-Pau Amarelo para uma geração inteira que lembra até hoje do programa.

O Sítio teve uma importância muito grande pra toda uma geração, que não conhecia as histórias de Lobato. E quem já conhecia, conseguiu com ele se aprofundar mais nesse mundo encantado da imaginação.

7) Você ainda é reconhecida pelo seu trabalho como Narizinho?

Até hoje sou muito reconhecida como Narizinho. Pelos adultos que eram crianças na época, e por crianças que hoje conhecem o Sítio através de seus pais. Depois que lançaram alguns DVDs daquela época, os pais saudosos mostraram pros seus filhos, e o sucesso foi imediato.

8) Em relação à produção do programa, os atores participavam dos planejamentos? Existia uma preocupação com o aspecto educativo do programa? Vocês recebiam algum auxílio ou consultoria para compor os personagens?

Eu era muito criança, então não participava de nenhum planejamento. Eu estudava meus textos e tentava executá-los da melhor maneira possível. Tínhamos o acompanhamento de pedagogas que estavam sempre presentes para nada sair errado, tanto nas falas como nas situações em que os personagens estavam envolvidos.

9) Houve alguma característica da personagem Narizinho que você desenvolveu e que as demais intérpretes do personagem continuaram reproduzindo?

Não sei dizer se minhas substitutas pegaram alguma característica minha pra fazer as Narizinhos delas.

10) Minha pesquisa relaciona três programas infantis da Rede Globo, e a importância que estes tiveram para a educação das crianças. Muitos consideram a primeira versão do Sítio da Rede Globo como a melhor e mais próxima produção televisiva da obra de Monteiro Lobato propriamente dita. Você também considera isto? Como você conheceu as obras de Monteiro Lobato? Foi pelo trabalho como Narizinho ou ocorreu anteriormente?

Também acho que a nossa versão foi a mais fiel à obra de Lobato. Como fomos os

primeiros, tínhamos todas as estórias à disposição. E aproveitamos cada momento. Um pouco antes de ser convidada pra participar do Sítio, por acaso meu pai comprou a obra completa, então comecei a ler. Quando soube que iria fazer, me aprofundei mais ainda na leitura. E foi muito bom pra execução do trabalho.

11) Seu trabalho era como brincar de estar trabalhando, ou era como trabalhar de estar brincando?

Comecei na TV muito pequena (5 anos) mas no sítio já tinha 9. Sempre entendi que o que fazia era um trabalho. Mas lógico que me divertia muito com todas as aventuras que gravávamos. Então era trabalho, porém muito divertido.

12) Quanto à música de sua personagem, lhe ajudou a caracterizar a Narizinho no imaginário infantil?

Na verdade, só conheci a música depois. Mas até hoje ela é muito presente na minha vida!

QUESTIONÁRIO ROMEU EVARISTO

1) Em relação a seu trabalho na primeira versão do Sítio como Saci, como esta atuação se refletia nas ruas e locais em que você frequentava? Como as pessoas te abordavam?

As crianças me abordavam porque queriam fazer parte daquele cenário sonhador. Me chamavam de “meu Saci” e faziam uma série de perguntas em relação aos duendes que faziam parte do sítio. Queriam também entender aonde eu escondia a perna. Essa era a pergunta mais insistente. Outros me pediam a carapuça.

2) Sobre o elenco do Sítio em sua primeira versão, conte mais sobre as relações entre os atores e os personagens.

A relação entre os atores era muito familiar e de muita harmonia. Havia um clima de doação de personagem para personagem. Isso se refletia na representação de cada um.

3) De todos os anos que você participou, quais fatos te marcaram mais?

As séries “A Sacizada”, “A Morte do Visconde”, “O Anjinho da Asa Quebrada”, “O Minotauro” e “A Cuca Vai Pegar”. A Sacizada porque era o julgamento do Saci e isso foi mágico e marcante.. A morte do Visconde, pela dor da perda do Visconde, O Anjinho porque vinha do céu e trazia o lúdico da infância. O Minotauro, pela trajetória literária. A Cuca era o medo e a vontade de vê-la em cada criança.

4) O que este personagem significou para sua carreira?

Foi um personagem rico, grandioso, marcante e extremamente brasileiro que ficou no universo de várias gerações. Até hoje sou abordado na rua e me dizem que sou o ídolo da infância deles. Isso é muito gratificante. Depois de 30 anos estou no subconsciente do público.

5) Como o público infantil correspondia a este programa na época?

O Sítio era de uma aproximação tão grande com o público infantil que, quando tocava a música, a criançada corria para casa para assistir. As crianças ficavam encantadas na frente da TV. Acabava bola, brincadeira de boneca, etc. Era um momento mágico da literatura viva na televisão brasileira. Era o assunto no colégio e na rua. Por isso está vivo até hoje.

6) Como você classifica a importância do Sítio do Pica-Pau Amarelo para uma geração inteira que lembra até hoje do programa.

O programa era educativo e lúdico. Trabalhava a imaginação de cada telespectador, criança ou adulto. Toda grande literatura fica viva e é eterna.

7) Você ainda é reconhecido pelo seu trabalho como Saci?

Muito. Sou parado todos os dias. Pedem para tirar fotos, me apresentam aos filhos com “esse é o Saci do papai ou da mamãe” e eu brinco dizendo que estou virando Tio Barnabé.

8) Em relação à produção do programa, os atores participavam dos planejamentos? Existia uma preocupação com o aspecto educativo do programa? Vocês recebiam algum auxílio ou consultoria para compor os personagens?

Não participávamos do planejamento, mas existia uma orientação pedagógica que acompanhava as gravações e que conversava com os atores sobre cada episódio e seu significado e isso dava respaldo ao nosso trabalho.

9) Houve alguma característica do personagem Saci que você desenvolveu e que os demais intérpretes do personagem continuaram reproduzindo?

A risada do Saci. Criei essa característica que se tornou marcante e ela é reproduzida em outros sacis.

10) Minha pesquisa relaciona três programas infantis da Rede Globo, e a importância que estes tiveram para a educação das crianças, muitos consideram a primeira versão do Sítio da Rede Globo como a melhor e mais próxima produção televisiva da obra de Monteiro Lobato propriamente dita. Você também considera isto? Como você conheceu as obras de Monteiro Lobato? Foi pelo trabalho como Saci ou ocorreu anteriormente?

Sou suspeito para responder essa questão, mas minha opinião é que o primeiro sítio é um clássico da televisão brasileira e todo clássico é eterno. Conheci Monteiro Lobato antes de fazer esse trabalho. Era uma obra imperdível para a criançada da época. Tomara que reprise para as próximas gerações!