

O MUNDO DO FAZ-DE-CONTA NA TV: IDENTIDADE INFANTIL EM CONSTRUÇÃO

Sandra Cristina de MEDEIROS¹

RESUMO

Devido seu alto grau de simulação de mundos e de interferência nos modos de ser e de pensar humanos, a literatura, a partir do século XX, não se atém unicamente ao seu suporte sagrado, o livro, contudo passa a freqüentar outros espaços de difusão cultural: cinema, rádio, televisão, alcançando o mundo digital da *internet* e do *ciberespaço*. A partir dessas considerações, neste estudo, pretendemos apresentar uma das abordagens do projeto de Doutorado, em Estudos Literários, cuja proposta é resgatar o papel importante desempenhado pela TV, nos anos 50 a 60, nos quais se oportunizou a veiculação de programas de qualidade artístico-cultural e educativa. Dentre a série de programas contemplativos dessa tessitura, o teleteatro infanto-juvenil seria o formato que, através de adaptações de diversos textos, conseguiu divulgar um universo ficcional capaz de corresponder aos ideais de construção de uma nação imaginária. Assim, intencionamos demonstrar a devida relevância que as histórias do mundo faz-de-conta – de origem clássica e folclórica – tiveram na construção identitária desse público nesses anos. De forma criativa e ousada, a telinha, mesmo diante do empirismo que a cercava, implicitamente, buscou, através desse repertório estrangeiro, divulgado no Brasil a partir do séc.XVIII, infiltrar-se no universo da criança, responder a todas as suas interrogações, nomear seus desejos e, principalmente, instruí-la para ser uma cidadã brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Televisão; Literatura, Teleteatro Infanto-juvenil; Identidade cultural.

A partir da explosão dos suportes de reprodução técnico-industriais — jornal, fotografia, cinema, seguidos da onipresença dos meios eletrônicos de difusão, rádio e televisão — a cultura de massa se consolida e causa um impacto no seio da cultura, até então, tradicionalmente dividida em erudita e popular.

Em sua análise sobre cultura midiática², Lúcia Santaella (2004) menciona que a cultura de massa ao se alimentar dessas duas categorias, provocou a quebra de

¹MEDEIROS, Sandra Cristina. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro-PUC, Departamento de Letras. R. Avelino Cardoso, 807, B. Piedade. CEP 36520-000. Visconde do Rio Branco, MG, Brasil. sancmedeiros@gmail.com

fronteiras, de autenticidade, ocasionando, por conseguinte, um verdadeiro diálogo entre o tradicional e o moderno, entre o artesanal e o industrial. Neste hibridismo cultural, códigos, regras e formas se doam e se sustentam também de outros universos culturais.

Nessas abordagens teóricas, a televisão é premiada por uma farta literatura, que se ocupa, sobretudo, em considerar tal veículo como um dos meios de comunicação de massa cujo repertório de programação difunde mensagens que tendem à pasteurização, à homogeneização dos gostos e à alienação.

Dessa forma, negligencia-se, em mais de 50 anos de sua história, um certo número de experiências inteligentes e criativas que foi essencial para definir a linguagem e a inserção desse audiovisual no panorama sociocultural de meados do século XX. Contraditoriamente, podemos afirmar que, embora a televisão seja um dos meios de difusão mais expressivos a partir da segunda guerra mundial, ela continua sendo ainda uma desconhecida para muitos.

Nesta perspectiva, o professor Arlindo Machado, em **A televisão levada a sério**, comenta que muitas pesquisas restringem-se a “banalidades para lá de óbvias”, “não citam um único programa nem examinam uma experiência de televisão.” (MACHADO, 2005, p.16). Para ele, o veículo, ainda, é concebido como sistema de serviço, e não há, em sua dimensão, nada além do trivial.

De semelhante opinião, Jesús Martín-Barbero³, no capítulo “Mal-olhado dos intelectuais”, confessa estar enfadado com as críticas, que, em sua grande maioria, não passam “de queixa, em sua mistura de indignação moral com asco estético [...]” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p.24).

² A autora define cultura midiática como uma dinâmica em que processos culturais são distintos da lógica própria da cultura de massas. Diferentemente desta, a qual “é produzida por poucos, mas consumida por muitos sem poder de interferência, a midiática possibilitaria aos consumidores escolher os produtos simbólicos alternativos.” (SANTAELLA, 2004, p. 52).

³ Escritor espanhol radicado na Colômbia desde 1963, que publica, em 2001, **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**, tendo como co-autor o psicólogo German Rey.

Todavia, não há como negarmos a importância singular que os meios de comunicação de massa, especialmente a TV, ganham a partir do processo de derrubada de fronteiras geográficas e culturais promovido pelos avanços tecnológicos e pela globalização econômica promovida em meados do séc.XX.

A chegada da TV Tupi⁴ a São Paulo, em 1950, tornou-se símbolo dessa “modernidade” tão desejada.

Às 19h, do dia 18 de setembro, nos estúdios do Sumaré, inaugurou-se, por iniciativa do empresário Assis Chateaubriand, a primeira televisão no continente da América Latina e a segunda empresa de televisão comercial do mundo, depois dos Estados Unidos. A partir de então, a TV brasileira funda sua história. Um novo meio de comunicação que encontra, nesses anos, terreno fértil para sua implantação.

Paradoxalmente, o novo veículo ressentia-se de uma administração moderna e racional. Logo, viu-se, segundo Cristina Brandão, de “pés descalços” (BRANDÃO, 2005, p.25), vivenciou a escassez de recursos financeiros, pessoal desqualificado e estrutura funcional. Como não havia parâmetros avançados de como fazer televisão, nem mesmo pela TV mundial, logo, “a programação foi sendo preenchida por mimese e adaptação de outros veículos ou por tentativa e erro, repetindo os passos dos anos 20/30 do rádio.” (FEDERICO, 1982, p.83).

Além de se abastecer das experiências do rádio, essa nova invenção teve como fontes inspiradoras a arte cinematográfica e a teatral. Muitos se perguntavam que eletrodoméstico era este “capaz de misturar e diluir cinema, teatro, música e literatura num único espetáculo.” (CAMPADELLI, 1985, p.5).

Todavia, nos primeiros momentos da TV, é o teatro que ganha o horário nobre na programação. De forma ousada, essa forma artística representa como modelo a

⁴ Designação indígena que viria demonstrar a devoção das mobilizações culturais pela origem da formação da nação brasileira, uma perspectiva da corrente ufanista tão em voga na época.

cultura burguesa, o que a princípio afirmaria o domínio cultural de uma elite dominante.

Neste sentido, Renato Ortiz observa que:

Numa sociedade de massa incipiente, a televisão opera, portanto, com duas lógicas, uma cultural, outra de mercado, mas como esta última não pode ainda consagrar a lógica comercial como prevalecente, cabe ao universo na chamada alta cultura desempenhar um papel importante na definição dos critérios de distinção social. (ORTIZ, 1988, p.76).

Vale notarmos que a TV pôde assumir um caráter elitista, mas apenas, circunstancialmente, em virtude da sua própria estrutura técnica e financeira.

Novamente, a este respeito, as palavras de Renato Ortiz (1988) são importantes ao advertir que, na década de 40 e 50, as manifestações da cultura (popular) de massa se viam constituídas por uma aura artística, que, possivelmente, pertenceria à cultura de elite. Para ele, no cenário televisivo, um programa que ratifica tal comentário seriam os teleteatros.

Sob outro formato e códigos, a representação teatral deixa a imagem do face-a-face e se conduz por uma nova linguagem: a imagem através das câmeras. Mesmo no ritmo das apresentações ao vivo e em preto e branco, o teleteatro, programa que alcançava grande sucesso nos Estados Unidos, proporcionou à telinha um valor inestimável. Muitos textos da dramaturgia clássica como os de Shakespeare, Sófocles, Ibsen, Arthur Miller, Tennessee Williams e tantos outros da tradição nacional foram transmitidos. Contudo, entre uma peça e outra, a dimensão melodramática, ou melhor, o dramalhão tão explorado pelas radionovelas também assumia a tela.

Mesmo diante dessas atribuições, nos anos iniciais da TV, uma avalanche de teleteatros⁵ invade a programação em diferentes dias e horários. Por se tratar de um suporte cultural, ainda, em construção, a possibilidade da arte de contar histórias através da imagem fascinava a todos e merecia, portanto, novos investimentos. Devido a recepção calorosa desse tipo de programa na esfera social, a telinha lança o teleteatro para o telespectador infanto-juvenil, que se desolava diante dos reduzidos horários na programação.

A ficção infantil: da boca do povo à página, da página à tela

Na história da televisão brasileira, segundo a professora Rita Marisa Ribes Pereira (2006), as crianças ocuparam diferentes lugares na programação televisiva. A princípio, não havia nenhum produto dirigido à sua faixa etária, pois as atrações eram ao vivo, à noite e destinadas, especialmente, aos adultos.

Enquanto que, na contemporaneidade, a programação infantil ganha o ar ininterruptamente 24 horas por dia, em todos os dias semana; na década de 50, o gênero se restringia a apenas 2 horas, de 18 às 20h.

De fato, a criança e o adolescente só passaram a integrar a audiência à medida que os canais televisivos começaram a elaborar uma programação baseada em textos adaptados da literatura clássica e folclórica, apresentações artísticas ou concursos de conhecimentos gerais. Os desenhos animados também foram muito explorados; quase todos que passavam no cinema eram copiados em 16 mm para exibição para o audiovisual.

⁵ No livro **Teleteatro paulista nas décadas de 50 e 60**, organizado por Flávio Luiz Porto e Silva, há uma descrição minuciosa dessa produção artística. Dentre o número extenso de teleteatros, transmitidos entre os anos 50 a 70, vale citar **TV de Vanguarda** e **TV de Comédia** (TV Tupi/SP), **Grande Teatro Tupi**, (TV Tupi/SP-RJ), **Teledrama** e **Teatro de Comédia** (TV Paulista), **Teatro 63** e **Cacilda Becker** (TV Record).

Considerado espaço ativo de divulgação e consagração da arte literária (OLIVEIRA, 2006), a TV brasileira, assim como o sistema educacional na sua fase embrionária, tem como referência primeira a adaptação de textos, cujo repertório pertence à cultura estrangeira de origem ocidental e oriental.

Por ter como matéria-prima as “paixões da alma” (amor, ódio, amizade, medo, fraternidade) e as necessidades básicas do ser humano, passamos a entender que a adaptação dessas histórias de milênios no audiovisual não se dera fortuitamente.

Sobre esta condição, Marisa Lajolo e Regina Zilbermam (1991) comentam que a divulgação dessa produção estrangeira nos diversos espaços culturais brasileiros está atrelada, entre outros fatores, à deficiente estrutura da política educacional, que, desde os tempos do Brasil colônia, se via condicionada a uma série de improvisações pedagógicas⁶. Logo, era remota a possibilidade de termos um número expressivo de escritores brasileiros comprometidos com uma produção literária infanto-juvenil autônoma, com motivos nacionais e não à base da mimese.

Vários fatores como a aprovação do processo de europeização em território brasileiro promovido pela vinda de muitos imigrantes devido o fim do tráfico de escravos (1850); o tardio acesso do leitor mirim a revistas e a livros, em geral, inspirados, copiados ou traduzidos de edições, sobretudo, portuguesa, totalmente distante da língua materna dos brasileiros; permitiram que se arrastasse essa condição de dependência cultural por muitos anos.

Com o nascimento da República, acentua-se a campanha pela modernização social, a qual apresentava sinais visíveis de estímulo ao patriotismo e à brasilidade.

⁶ A respeito desse contexto educacional, escreve John Luccok que as crianças estavam condicionadas a uma aprendizagem rudimentar, sendo acomodadas em casas desconfortáveis, fechadas e abafadas, onde todos liam textos em voz alta e faziam cópias. Na verdade, ela aprendia muito com os caixeiros (portugueses) de seus pais. Outros relatos desta educação podem ser lidos nas obras *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

Assim, passou-se a conceber a educação como fonte primordial para sanar o atraso que assolava o país.

Para tanto, foram lançadas campanhas a favor da alfabetização e incentivos à leitura infantil, pautada, em especial, no livro escolar com fins didáticos, prática que, até então, não havia sido estimulada. Delineia-se, nessa primeira tentativa de formação de um público leitor infantil, a circulação de obras adaptadas ou traduzidas da tradição europeia e oriental, a dos clássicos: com os textos de Carlos Jansen e Figueiredo Pimentel; a do folclore: apropriações dos contos de fadas ou da carochinha, cujos colecionadores foram Charles Perrault, Andersen e os irmãos Grimm.

A este acervo, outras obras⁷ inspiraram autores brasileiros a tornar realidade o projeto educativo e ideológico, cujos aliados passaram a ser a literatura infantil e a escola.

Vale citar, ainda, na composição desta fase, numa ótica ufanista e pitoresca, os textos *Contos Pátrios e Através do Brasil*, de Coelho Neto e Olavo Bilac; *Contos infantis* e *Histórias da nossa terra*, de Júlia Lopes de Almeida, *Saudade*, de Tales de Andrade, e, na pesquisa folclórica, *Os nossos brinquedos*, *Cantigas das crianças e do povo*, *Danças populares*, Alexia de Magalhães Pinto.

Esse processo de leitura e produção infantil patriótica, seja traduzida ou similar à estrangeira, avançaria modestamente no começo do séc. XX, conhecendo sua autonomia e originalidade somente após a terceira década, com os escritos de Monteiro Lobato.

Diante da diversidade de gêneros textuais revestidos pela orientação extremamente educativa condicionada a valores burgueses, será esse escritor taubateano o primeiro e mais importante nome da literatura infantil a desconsiderá-la como “sorriso da sociedade”. Sob um olhar crítico, Lobato apresenta o Brasil e suas contradições

⁷ “Dever e pátria”, capítulo da obra *Le tour de la france par deus garçons* (1877), de G. Bruno e *Cuore* (1886), de Edmon de Amicis.

(rural/moderno), bem como questiona a ingestão passiva dos preceitos estéticos da Europa.

Por influência da estética modernista de 22, a produção do início do séc. XX, mais precisamente a partir da década 30, busca dar continuidade a raízes folclóricas⁸ e aos ideais patrióticos e nacionalistas, os quais se repercutem com mais vigor em função da obrigatoriedade do ensino primário por todo o país, investimento de uma política de regime autoritário e centralizador. Logo, as produções infantis, tendenciosamente, valorizavam a construção não só de novos leitores, mas de cidadãos voltados para o espírito de nação. Este universo das experiências sociais (entendidas aqui como ações do sujeito no convívio cotidiano, suas formas de lazer e diversão, seja esta individual ou coletiva) ganha, a partir de então, as páginas dos livros.

Todavia, a valorização desse saber, em especial, condicionado pelo surgimento da classe média, que via no processo educacional a possibilidade de auto-afirmação, acabou confinando a real proposta da literatura, enquanto arte da palavra em seu estado lúdico, estético⁹. Assim, a produção desse gênero se rendeu ao pragmatismo, disposta a divulgar valores nacionais, entendidos pela classe dominante como essenciais à sociedade e à família brasileiras.

Para tanto, sob as rédeas de um governo ditador, instituiu-se o processo de censura, e toda produção ficcional infanto-juvenil que, em sua tessitura, apresentasse histórias como sendo “mentiras” era considerada maléfica ao desenvolvimento satisfatório da criança. Para acelerar este propósito pedagógico do conhecimento, as instâncias educacionais, influenciadas por uma perspectiva construtivista, priorizaram a publicação de livros de caráter informativo e científico — biografias de homens

⁸ Além das obras de Monteiro Lobato, escritores como Viriato Coréia, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, Menotti del Picchia e Lourenço Filho percorrem o universo folclórico e histórico, proporcionando à literatura para crianças alcançar, em certa medida, sua originalidade e autonomia.

⁹ Essa nova proposta educacional entra em vigor, na década de 40, com a decretação da Lei Orgânica do Ensino Primário.

notáveis como os bandeirantes, os evangelizadores, os inventores; documentários, enciclopédias — e outros que versavam sobre questões do cotidiano da criança e a escola, da criança e o lar. Segundo Nely Novais Coelho, para atender a esses objetivos, tais produções se revestiram de “uma linguagem edulcorada e artificial” (COELHO, 1991, p.248).

Mas, ainda que, nesses anos 40 e 50, o país tenha consolidado a profissionalização do gênero infanto-juvenil, por parte das editoras e escritores, as instâncias do mundo letrado ressentiam de uma sistemática produção literária genuinamente nacional e de qualidade. Por outro lado, o intuito educacional incondicionalmente endossava todo o universo maniqueísta e os valores éticos da literatura do mundo velho, como a obediência, a ordem, a boa conduta, os quais desarticulariam situações que se aventurassem em romper preceitos já legitimados pela classe dominante.

A materialização do nacionalismo, ou a representação dessa realidade imaginária não se contextualizou apenas através dos aparelhos educativos, buscou também ter como mediadores os meios de comunicação, como o rádio e a TV. Por serem veículos que, ao longo de seu funcionamento, atingiriam um número expressivo e diverso de público, desde analfabetos a letrados, esses suportes da comunicação se viram, incondicionalmente, a serviço, em vários momentos, do aparelho do Estado.

Todo esse processo de utilização política dos veículos de massa, iniciado de forma menos explícita em 1930, irá se estender por vários anos, até 1970, aproximadamente.

TV: tecnologia a serviço do Estado

Na era Vargas, o rádio passa a ser concebido como um instrumento potencialmente viável na afirmação de um regime político, o Estado Novo (1937).

Neste momento, além dos discursos do Presidente, transmitiam-se mensagens radiofônicas, cujo princípio básico era enaltecer o trabalho como elemento de promoção do desenvolvimento econômico e social do país, colocando o trabalhador brasileiro como colaborador da construção do progresso nacional.

Entretanto, o veículo é utilizado pela primeira vez em grande escala somente na Revolução Constitucionalista de 1932.

Sob os olhos rígidos da censura, os quais não poupavam nenhum dos meios de divulgação cultural, seja oral, escrito ou visual, essa caixa falante, surpreendentemente, trilhou seu caminho, conheceu a incipiência organizacional e financeira (1930), chegou a sua fase de ouro (1940 a 1950) e tornou-se grande veículo da massa. Com o desenvolvimento da TV (1970), perde seu glamour, mas constitui-lhe como principal fonte inspiradora.

Ao disponibilizar uma série de atributos compatíveis com o universo radiofônico no que se refere ao poder de produção e recepção, o audiovisual televisivo também é visto pelas autoridades políticas como meio eficaz de divulgar o projeto de modernização baseado na idéia de identidade nacional. O momento, década de 50, caracteriza-se como tempo de progresso acelerado e era preciso “dotar a arte brasileira de sistemas de produção e circulação similares dos países desenvolvidos” (ZILBERMAN; LAJOLLO, 1984, p.93).

Assim, a TV torna-se contemporânea do ufanismo desenvolvimentista do Presidente Juscelino Kubitschek, que busca cumprir um ambicioso Plano de Metas, visando ao crescimento e à modernidade. Objetivos estes que tiveram suas raízes nos

períodos do governo Dutra e Getúlio Vargas, em que o protagonista da comunicação, como vimos, era o rádio.

Paralelamente, nestes anos, por iniciativa das elites da sociedade paulistana, vários projetos de diversas atividades artísticas e culturais são viabilizados. Neste contexto, vale citar a criação do Museu de Artes (MASP), do Museu de Arte Moderna (MAM), da faculdade de Urbanismo e Arquitetura da USP, da Escola de Arte Dramática e o Teatro brasileiro de Comédia (TBC), de empresas como Maristela Multifilmes e Cia Cinematográfica Vera Cruz.

A década também assiste ao aparecimento da Psicologia, que propõe as teorias do desenvolvimento Infantil; da Pedagogia e suas novas propostas educacionais baseadas nos paradigmas do Construtivismo, de Jean Piaget, e do Sociointeracionismo, de L.S. Vygotsky, somadas à utilização adequada de materiais e organização de diversas brincadeiras e jogos nas creches. Tudo isso irá contribuir para que a infância ganhe legitimidade numa sociedade envolta por transformações de toda ordem.

Diante dessas mobilizações socioeconômicas e culturais, a implantação da TV proporcionaria ao Brasil a concepção de um país moderno, disposto a buscar novos horizontes. É no espaço desse audiovisual que muito dos ideais patrióticos e civilizadores será difundido.

Vale notar que essa busca pela manutenção de um poder centralizador, tendo como grande divulgador a TV, ganha intensa força a partir da década de 60, momento em que esse veículo conhece uma tecnologia sofisticada semelhante a dos países de capitalismo central. Uma das iniciativas que ratifica o desejo de dotar a TV de uma estrutura moderna é a Lei nº 4.117, o Código Brasileiro de Telecomunicações – um projeto de inspiração militar, voltado para a concepção de integração nacional, segurança e desenvolvimento, conforme pregava a Escola Superior de Guerra.

Logo depois, 1965, cria-se a Embratel, parte integrante do investimento tecnológico do sistema de telecomunicação realizado pelo Estado. Através desse sistema, foram instalados 24 centros de TV em cidades grandes e médias do país, cuja responsabilidade estaria em controlar, comutar e distribuir as transmissões de televisão. Para o general João Figueiredo, a ausência de meios de comunicação modernos significaria para o país fator de estagnação na esfera econômica, política e social. Esta preocupação com a racionalidade capitalista tem como foco, sobretudo, a TV, já que ela seria a peça-chave para sustentar o projeto ideológico de um governo autoritário e centralizador.

Assim, a TV está na sua segunda fase, segundo Sérgio Caparelli (1982), pois assiste ao fim do trabalho da experimentação e da improvisação técnica e artística em prol do ajuste tecnológico capitalista.

Logo, aparece uma avalanche de programas que apela às emoções do telespectador: programas de auditório, novelas, publicidades. Nas palavras de Laurindo Leal, “a década de 60 marca a consolidação da TV como o mais importante veículo de comunicação do Brasil. Marca também a hegemonia de um padrão de programação que se convencionou chamar de “popularesco”. (LEAL, 1988, p.41).

A partir de então, esse audiovisual passa a lutar pelo alto índice de audiência, mas, por outro lado, ressentido de uma produção de qualidade artística.

Todavia, não satisfeita com essa condição, entendida como decadente; na década de 70, as “elites cultas” movem esforços e fundam, em São Paulo, a Rádio e TV cultura, na tentativa de impor um padrão considerado de “alto nível”, não tendo, portanto, como única preocupação a grande audiência. Para essa elite, o veículo seria um dos meios de comunicação com a total responsabilidade de educar a grande massa de analfabetos de um país, que se dizia ser moderno.

Na verdade, seria através dessa valorização do popular que as classes subalternas explicitariam espontaneamente seus anseios e expectativas, o que faria com a manipulação ideológica dos detentores do poder não alcançaria em absoluto seu intuito.

Neste sentido, Miriam Goldfeder (1980) dirá que há um jogo de forças, pois, ao mesmo tempo, que o agente produtor deseja, de forma evidente, impor, controlar e manipular; o consumidor, da mesma forma, tem a oportunidade de participar e manifestar-se espontânea e autonomamente.

Dessa forma, entendemos que a intenção de criar TVs educativas, como a Cultura, minimizaria a chance da classe baixa ter voz ativa no processo social.

Se voltarmos aos anos iniciais da transmissão televisiva (déc.50), veremos que o veículo assumiu, circunstancialmente, também um caráter elitista. Embora não somasse ainda um expressivo número de telespectadores, a televisão, ainda que diversos fatores como ausência de recursos financeiros e técnicos, profissionais qualificados fosse condição motivadora para a projeção de uma transmissão pobre, buscou pautar-se numa programação que contemplasse uma proposta educativa e cultural.

Logo, a TV seria um veículo que, desde sua inauguração, corresponderia ao intento de ampliar o universo cultural de seguimentos sociais à margem dos sistemas educacionais e das iniciativas de divulgação da arte erudita (teatro, ópera, pintura e obras literárias). Ao apelar para o uso da imagem, logo em sintonia com o áudio, a TV se apresentava como um meio de comunicação sedutor, capaz de convocar a todos.

Nesse período de experimentação e improvisação, o teatro é uma das formas de arte que conhece o mundo das câmeras e ganha o horário nobre na programação.

Semelhante ao seu percurso áureo no rádio, no programa conhecido como radioteatro, cuja origem remonta ao teatro de variedades; o teatro ao migrar para o espaço televisivo não tinha como objetivo único entreter ou alcançar números

expressivos de audiência, como os programas de gosto popular (telenovelas, show de calouros e humorismo), mas, sim, representar a busca da TV por um prestígio através de textos legitimados pela cultura erudita. Para tanto, o teleteatro passou a ser o “Cartão de visitas” das emissoras.

De forma ousada em função das atribulações vivenciadas pelo veículo, este formato tem como modelo a cultura burguesa, o que a princípio, inevitavelmente, afirmaria o domínio cultural de uma elite dominante.

Como a possibilidade de contar histórias através da imagem ganhava o público telespectador, o formato teleteatro merecia, portanto, novos desdobramentos.

Devido a recepção calorosa desse tipo de programa na esfera social, a telinha lança o teleteatro para o telespectador infanto-juvenil, que se desolava diante dos reduzidos horários na programação.

É através de programas como este que a intenção educativa voltada para os ideais de nação moderna, proposta pela camada dominante, poderia implicitamente alcançar com eficácia seu objetivo. Diferentemente do teleteatro para adultos, os quais chegavam a transmitir textos da arte dramaturgica; o teleteatro infanto-juvenil, mediante a parca produção de teatro correspondente a este gênero, terá como fonte maior o universo da literatura, sobretudo, de origem estrangeira.

De forma perfeita, essa mídia conseguiu, no decorrer de sua história, ativar, em formato industrial, matrizes culturais da tradição artística, permitindo que a cultura assumisse sua concepção híbrida e heterogênea. Para Martín-Barbero, o veículo tem a capacidade de “juntar o saber fazer contas com a arte de contar histórias, conectando com as novas sensibilidades populares para revitalizar narrativas midiáticas gastas.” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p.115).

Na mescla de imagens e áudio, a cultura clássica ou popular, estrangeira ou nacional se transforma em um diferente e divertido espetáculo, que foi pensado, articulado e organizado a partir da criatividade e dedicação de uma série de agentes: produtor, figurinista, autor, ator, câmera e outros.

O teleteatro infanto-juvenil e a construção da identidade cultural

Ao apresentar cada vez mais novos cardápios de opções, há por parte de várias emissoras a preocupação em adequar o conteúdo da programação a uma faixa etária determinada. Esse propósito tem suas origens nos tempos iniciais da transmissão das imagens televisivas no cenário brasileiro, sobretudo nos teleteatros para crianças.

Os pioneiros na projeção desse formato foram o psicólogo Júlio Gouveia e a escritora Tatiana Belinky, os quais, nos estúdios da TV Tupi de São Paulo, conseguiram transmitir uma programação de qualidade, adaptando, sobretudo, o acervo de obras de Monteiro Lobato, a começar pelo **Sítio do pica-pau Amarelo**, grande sucesso, **Reinações de Narizinho**, **A chave do Tamanho**, **Histórias de Tia Anastácia**, **Memórias de Emília**. Por somarem uma rica experiência na Escola de Teatro de São Paulo (TESP), esses profissionais não mediram esforços para apresentar o mundo revolucionário, polêmico, mas encantador do pai da literatura infantil brasileira. O universo das narrativas da tradição européia, veiculadas nos programas **Fábulas Animadas** e **Era uma vez** também preencheu a programação do ao vivo.

Como o trabalho com o gênero desde sua origem envolveu uma preocupação educativa, na concepção de Tatiana Belinky, esposa de Júlio Gouveia, essa coletânea de textos repleta de gênios, princesas e castelos, bichos e bonecas falantes eram, propositalmente, televisionados com a “intenção de despertar, o prazer pela pesquisa em

livros e a leitura, além de estimular o processo imaginativo da criança.” (BELINKY apud SILVA, 1981, p.84). O casal paulistano acreditava no veículo enquanto espaço de mediação entre o educativo e o recreativo. Para tanto, buscavam manter a respeitabilidade do original, permitindo que toda a concepção da educação infantil sobre conhecimentos do cenário nacional ou mundial, presente nos textos de Monteiro Lobato, ganhassem vida também na linguagem televisiva.

Outro teleteatro que fez parte da infância e adolescência de muitos telespectadores brasileiros foi o **Grande Teatro Infantil**, mais conhecido como **Teatrinho Trol**, cuja estréia se deu em novembro de 1956, pela TV Tupi do Rio de Janeiro. Durante 10 anos, aproximadamente, o programa manteve altos índices de audiência na telinha. Fábio Sabag é um dos nomes de grande importância na trajetória de sucesso dessa produção, que, ao todo, transmitiu mais de quatrocentas peças, sempre inéditas. Muitas adaptações foram ao ar, estrategicamente, através das pesquisas de opinião das crianças, as quais se encantavam com os efeitos especiais, cenários coloridos, figurinos. Além disso, ficavam atentas às famosas improvisações e lapsos dos atores nas cenas, já que inexistia o recurso vídeo-tape nesses tempos.

Ousando um pouco mais, Fábio Sabag, buscou também adaptar textos de escritores importantes da dramaturgia e da literatura nacionais. As adaptações contavam com os textos de Tatiana Belinky, Lígia Bojunga Nunes, Maria Clara Machado, Fábio Gaia, Gilda de Abreu, César Ladeira.

Mas, a inquietação em realizar um trabalho coerente com uma intenção instrutiva persiste.

Ao ser entrevistado, Sérgio Viotti, um dos produtores do **Trol** menciona sobre essa preocupação em manter o *status quo* legitimado pela sociedade:

Eu tinha uma maneira de contar história que agradava aos adultos e às crianças. As adaptações iam de Shakespeare às óperas. Havia certos tabus, típicos da época, que eu preservava muito. Palavras que eu não considerava positivas eu não deixava no texto. (VIOTI apud LEBERT, 2004, p.71).

Assim como as emissoras TV Tupi do Rio de Janeiro e São Paulo, TV Paulista, TV Record, nos primeiros anos, em busca de prestígio, promoveram o período áureo do formato teleteatro, aderindo, a uma programação pautada em muitas produções literárias nacionais e estrangeiras de qualidade estética, a TV Itacolomi de Belo Horizonte, a terceira emissora implantada, no país, 1956, não seguiu percurso diferente. Quanto ao teleteatro infanto-juvenil, merecem destaque as adaptações realizadas por Jotta Barroso, entre os anos de 61 a 64. Mas, anterior a essa data, **No reino do faz-de-conta** e **Circo Itacolomi** eram as atrações da criançada nos anos iniciais da TV mineira.

Nos arquivos do artista, observamos que a grande maioria das encenações dos teleteatros infanto-juvenis, sob os títulos **Teatro da Carochinha**, **Histórias do arco da velha** e **Histórias que a vovó contava**, era baseada nos textos da cultura clássica, sobretudo a oriental, e da popular européia. Tal condição se justifica em virtude de serem São Paulo e Rio Janeiro, na época, os grandes centros de publicação e circulação de livros, jornais e revistas. A capital mineira, Belo Horizonte, ainda apresentava tímidos sinais dessa mobilização em suas bases culturais.

Assim, sob efeitos de varinhas ou pozinhos de Pirlimpimpim, um mundo cruel, constituído por atitudes levianas como a inveja, a cobiça, a ambição, aparecia na tela da Itacolomi sempre nas tardes de sábados.

Na tentativa de corresponder aos ideais de uma nação moderna, a intenção primordial das histórias adaptadas por Jotta Barroso era instigar as emoções, acionar o imaginário e a ludicidade, mas também fazer com que todos revissem, criticamente,

suas atitudes, seus princípios e seus comportamentos, contribuindo, assim, para o bem-estar social.

Em entrevista, 28/06/05, Barroso comenta que, após o início da transmissão do programa infantil, recebia telefonemas ou encontrava com muitas mães, professores, os quais, imediatamente, perguntavam-lhe se ele havia cursado Psicologia, pois as histórias tocavam a todos de alguma forma. Alguns contavam que muitas peças espelhavam problemas preocupantes como crianças desestimuladas a estudar ou dispostas a apresentar comportamentos ruins.

Dessa forma, é como se a cena televisionada fosse um espelho e também uma janela. Ao mesmo tempo, que olhássemos, descobriríamos quem somos e quem são os outros, em que somos iguais e diferentes. Nesse duplo movimento, conseguiríamos estabelecer uma identidade cultural através de uma interação comunicativa, que não significaria, necessariamente, a manutenção, contudo a renovação.

Dentre todas as mídias, é justamente a televisiva, no entender de Martín-Barbero (2004), que, radicalmente, proporciona essa quebra nos limites conceituais dos paradigmas, pois ela se preocupa com os próprios modos de relacionarmos com a realidade, bem como nos possibilita construir imaginários e identidades, sendo capaz, portanto, de nos fascinar e instigar nossa sensibilidade.

Na busca por efetivar uma programação de qualidade artística e educativa, a TV, através dos teleteatros infanto-juvenis, os quais se serviram de uma extensa produção literária, em especial, a estrangeira, veiculou, implicitamente, uma cosmovisão conectada aos ideais de nação, paradoxalmente, ambiciosa pela modernização do país, contudo conservadora quanto aos valores éticos e normas sociais.

Ao dar ênfase a princípios como a solidariedade, o amor, o ódio, a compaixão e tantos outros, muitas das narrativas televisionadas acabavam por reafirmar tais preceitos

como particularidade de uma identificação com o caráter nacional, construindo, portanto, uma narrativa da nação, ou a nação como narrativa (BHABHA, 1990).

Considerações Finais

Em virtude desse intercâmbio cultural, intensificado pelo rápido desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação no início do século XX, novas formas de divulgação dos saberes surgem e buscam atender a diversas demandas sociais.

De acordo com as transformações por que passaram as décadas de 30 a 70, numa análise mais ampla, podemos dizer que tais acontecimentos resultaram, dialeticamente, de uma nova ordem social que a televisão, enquanto aparato técnico, também ajudou a consolidar. Por ser um veículo capaz de convocar a grande massa, esse audiovisual ao permitir uma perfeita simbiose entre matrizes culturais e avanços tecnológicos, vem questionar as noções de pureza e autenticidade artísticas.

Nesta construção híbrida, o teatro no espaço televisivo é um exemplo notório. Através de muito talento e criatividade, o mundo encantado do faz-de-conta da literatura infanto-juvenil nacional ou estrangeira, clássica ou popular, conhece o universo das câmeras de TV. Embora o veículo, nos dez primeiros anos de funcionamento, vivenciasse a escassez de recursos, tendo que adotar diferentes processos experimentais de transmissão ao vivo, buscou oferecer uma produção ficcional de qualidade artística ao recente público mirim, ávido por novos mitos e aspirações.

Apesar de grande parte da literatura infanto-juvenil, desde sua origem, estar associada a uma finalidade utilitário-pedagógica, isto é, deveria ser escrita para se converter em produto divulgador dos princípios e aspirações da classe burguesa; nas

transmissões televisivas, este propósito, como vimos, tem lugar cativo, pois as adaptações se sustentavam a partir de tais textos.

Ainda que o trabalho de Tatiana Belinky e Júlio Gouveia, na Tupi de São Paulo; de Fábio Sabag, na Tupi do Rio, e de Jotta Barroso, na Itacolomi de Belo Horizonte; intencionalmente, tenha o interesse de incutir valores morais e princípios éticos a uma geração, carente de iniciativas que proporcionassem entretenimento e informação, tal condição não anularia o mérito desses artistas se considerarmos a criatividade e improvisação exploradas para dotar as transmissões de uma riqueza artística bem ao gosto da criança e do adolescente. Até mesmo, os lapsos dos atores em muitas encenações, poderíamos dizer, contribuiriam para o desdobramento desta dimensão estética, que, em tempo presente, ou seja, ao vivo na tela, fazia tudo (fadas, príncipes, tapetes mágicos, bonecas e bichos falantes, castelos, florestas) parecer real.

Sem desprezar o caráter lúdico das narrativas, bem como os diálogos, os personagens com seus figurinos coloridos e obedientes ao tempo histórico da peça, os momentos de tensão, os cenários e tantas outras exigências, a televisão conseguiu promover o encanto, o sonho que preenchiam de forma intensa o mundo de imaginamentos do telespectador mirim.

Assim, entre erros e acertos, risos e exigências, muitas histórias do universo infanto-juvenil foram ao ar e a arte literária permitiu, pela mediação da TV, que os brasileiros, independente, da faixa etária, gênero e, até mesmo, classe social, entre os anos 50 e meados de 60, conhecessem e mergulhassem no universo da ficção. Universo este entendido como um instrumento destinado à conscientização, a questionamentos da realidade circundante, contudo, sem estar a serviço de qualquer interesse particular de uma classe dominante ou da máquina do Estado, como se lê nos escritos de Lobato.

Envoltas por esta ambigüidade discursiva, identidades e identidades foram construídas a partir de uma perfeita simbiose entre matrizes culturais e avanços tecnológicos no universo das comunicações.

Referências Bibliográficas

BELINKY, Tatiana. Entrevista concedida à *Revista E*. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas>. Acesso em: mar. 2008.

BHABHA, Hommi. **O local da cultura**. Belo Horizonte, 1998.

BRANDÃO, Cristina. **O grande teatro TUPI do Rio de Janeiro**: o teleteatro e suas múltiplas faces. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. **A telenovela**. São Paulo: Ática, 1985.

CAPARELLI, Sérgio. **Comunicação de Massa, sem Massa**. São Paulo: Cortez, 1982.

COELHO, Nely Novais. Panorama **Histórico da Literatura Infantil**. São Paulo: Ática, 1991.

FEDERICO, Maria Elvira Bonavita. **História da comunicação. Rádio e TV no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1982.

LAJOLO, Mariza; ZILBERMAN, Regina. **Literatura Rarefeita. Livro e Literatura no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. **Literatura Infantil Brasileira**. Histórias & histórias. São Paulo: Ática, 1984.

LEAL FILHO, Laurindo. **Atrás das câmeras**. Relações entre Cultura, Estado e Televisão. São Paulo: Summus, 1988.

LEBERT, Nilu. **Sérgio Viotti – O cavalheiro das Artes**. São Paulo: Imprensa Oficial, Coleção Aplauso – Perfil, 2004.

MACHADO, Arlindo Ribeiro. **A televisão levada a sério**. 4. ed. São Paulo: Editora Senac, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, German. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. Tradução: Jacob Gorender. São Paulo: Senac, 2004.

NAZARETH, Carlos Augusto. **O teatro infantil brasileiro**. Disponível em: <http://www.multirio.rj.gov.br/portal/riomidia/rm_entrevista_>. Acesso em: jun de 2007.

OLIVEIRA, Leni Nobre. **Espaços contemporâneos de consagração e disseminação da Literatura Brasileira**. 330f. 2006. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura), Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2006.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PEREIRA, Rita Marisa Ribes. O que é infantil nos programas infantis? In: **Debate, televisão, gêneros e linguagens**. Rio de Janeiro: MEC/ Secretaria de Educação a Distância – SEED/TV, n. 2, Jun. 2006. p. 37-45.

SABAG, Fábio. **Fábio Sabag, criador do programa Teatrinho Trol**. Entrevista concedida a Izaías Correia. Disponível em: <http://infanTv.com.br/sabag.htm> Acesso em: fev. 2008.

SANTAELLA, Lúcia. Cultura Midiática. IN: **Culturas e artes do pós-humano**. A cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2004.

SILVA, Flávio Luiz Porto e (org.). **O Teleteatro paulista nas décadas de 50 e 60**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura (IDART), 1981.

SILVERMAN, Malcom. **Protesto e o novo romance brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.

Bibliografia Consultada

AVERBUCK, Lígia. Da página Impressa ao Vídeo: A literatura, o Escritor e a Televisão. In: **Literatura em tempo de cultura de Massa**. São Paulo: Nobel, 1984.

CADEMARTORI, Lígia. **O que é literatura infantil**. 2 ed. São Paulo:Brasiliense, 1986.

FREITAS, Bárbara. **Política Educacional e Indústria Cultural**. São Paulo: Cortez, 1989.

LAJOLO, Mariza; ZILBERMAN, Regina. **Literatura Rarefeita**. Livro e Literatura no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1991.

MARIA, Lara. **50 anos de televisão: um inventário da programação**. 2000. 233 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - UMESP, Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, 2000.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. São Paulo: Cultrix, 2003.