UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM INTEGRAÇÃO DA AMÉRICA LATINA
PROLAM-USP

GIOVANA RAFAELA BOTTI RESENDE

**Janelas de empatia: elementos identitários da América Latina em programas infantis de
TV da Argentina e da Colômbia**

SÃO PAULO
2018

GIOVANA RAFAELA BOTTI RESENDE

Janelas de empatia: elementos identitários da América Latina em programas infantis de TV da Argentina e da Colômbia

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestra em Ciências.

Linha de Pesquisa: Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Renato Braz Oliveira de Seixas.

SÃO PAULO
2018

Autorizo a reprodução e a divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

R433j Resende, Giovana R Botti
 Janelas de empatia: elementos identitários da
América Latina em programas infantis de TV da
Argentina e da Colômbia / Giovana R Botti Resende ;
orientador Renato Braz Oliveira de Seixas. Seixas. -
São Paulo, 2018.
 147 f.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Integração da América Latina. Área
de concentração: Integração da América Latina.

1. TV infantil. 2. TV pública. 3. PakaPaka. 4.
Señal Colombia. 5. América Latina. I. Seixas, Renato
Braz Oliveira de Seixas., orient. II. Título.

Nome: RESENDE, Giovana R. Botti

Título: Janelas de empatia: elementos identitários da América Latina em programas infantis de TV da Argentina e da Colômbia

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestra em Ciências.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Não poderia ter sido mais oportuno desenvolver esta pesquisa no momento em que meus filhos, Julia e Bernardo, transitavam para a pré-adolescência. Suas observações, interesses, diversões, angústias e dúvidas abriram novas portas e janelas na minha percepção do universo infantojuvenil. Nestes dois anos de pesquisa, ambos me presentearam com afeto, compreensão e ânimo. Sem o apoio deles e de Sergio, companheiro de vida, essa jornada teria sido muito mais difícil.

Aos meus pais, Graça e Pedro, meus melhores mestres de empatia, pelas memórias da infância vivas nesta pesquisa.

Aos queridos Liana e Newton, pelo apoio e carinho nas celebrações e nos percalços.

Ao professor Renato Seixas, por caminhar comigo nesse percurso de pesquisa e pelas reuniões de orientação que iluminaram direções e métodos.

A Beth Carmona e Vanessa Fort, pelas reflexões sobre as infâncias latino-americanas e pela inestimável experiência do festival *comKids Prix Jeunesse Iberoamericano*.

À professora Cremilda Medina, pelas tardes de imersão na *Epistemologia do Diálogo Social*.

A todos os profissionais argentinos e colombianos que me atenderam tão gentilmente e contribuíram para esta pesquisa: Cielo Salviolo, Facundo Agrelo, Mariana Loterszpil, Valeria Dotro, Karina Wroblewski, Lila Goldenberg, Yanina Mc Kerlie, Beatriz Ramirez Blankehorst, Esteban Gaggino, Nicolás Zalcmán, Sandra Téllez, Jennifer Urrego, Yoleiza Toro Bocanegra, Carlos Smith, Marcela Rincón, Maritza Rincón e Diana Diaz Soto.

Ao professor Valerio Fuenzalida, por compartilhar em entrevista os meandros da nova TV infantil.

A Ana Olmos, psicanalista infantil, pelos encontros solidários para refletir sobre os programas de TV e a empatia.

Aos professores Andre Martin, Elias Thomé Saliba, Rosana de Lima Soares, Silvio Antonio Luiz Anaz e Guillermo Arias Beatón, professores de disciplinas preponderantes para referências bibliográficas e debates inspiradores desta pesquisa.

Aos professores Jane Marques e Pedro Ortiz, pelas orientações durante a banca de qualificação.

Às amigas queridas Simone Queiroz, Gleice Bueno, Luciana Canuto e Ivanir Claro.

Aos colegas das reuniões de orientação: Romy, Ana Carolina, Gabriel, Fábio, Felix e Marcelle.

A Rodrigo Bronze, William Almeida e Agda Ceriali, sempre atenciosos no atendimento a dúvidas e socorros na pós-graduação.

À Capes, pela bolsa de apoio para a realização desta pesquisa.

Ao Prolam, à USP e a todos os colegas do mestrado pela incrível experiência do curso interdisciplinar e pelo convívio enriquecedor com profissionais das mais diversas áreas da ciência, dedicados a buscar compreender fenômenos na América Latina.

RESUMO

Janelas de empatia: elementos identitários da América Latina em programas infantis de TV da Argentina e da Colômbia

Esta dissertação trata da representação de elementos identitários da América Latina em programas infantis de televisões públicas da Argentina e da Colômbia que se tornaram relevantes polos de produção audiovisual voltada para crianças na região: o canal PakaPaka, da Argentina, e a TV Señal Colômbia. Com o objetivo de mapear quais imagens e construções narrativas representam e indicam marcas culturais da região nos programas dirigidos a crianças, foram analisados em abordagem metodológica, inter e transdisciplinar, fragmentos das séries *Medialuna y las noches mágicas* (Argentina) e *Guillermina y Candelario* (Colômbia). Também foram realizadas entrevistas com produtores audiovisuais e especialistas em TV infantil latino-americana. A análise dos episódios pelo método de leitura cultural indicou pluralidade na representação das infâncias, com referências múltiplas da arte, do trabalho, do cotidiano e do meio ambiente do continente, o que abre janelas de identificação com outros públicos da região.

Palavras-chave: TV infantil. TV pública. PakaPaka. Señal Colombia. América Latina.

ABSTRACT

Empathy Windows: Latin American identity elements in children's TV programs in Argentina and Colombia

This dissertation deals with the representation of Latin American identity elements in children's TV shows by Argentinian and Colombian public broadcasters, which became relevant producers for children's TV in the region: the PakaPaka channel in Argentina and TV Señal Colombia. Fragments of the series *Medialuna y las noches mágicas* (Argentina) and *Guillermina y Candelario* (Colombia) were analyzed in a methodological, interdisciplinary and transdisciplinary approach in order to map which images and narrative constructions represent and indicate cultural markers of the region in TV shows aimed for children. Audiovisual producers and specialists in Latin American children's TV were also interviewed. The analysis of the episodes using the method of cultural reading indicated plurality in the representation of childhoods, with multiple references to art, work, daily life and the environment of the continent, which opens up windows of identification with other audiences in the region.

Keywords: Children's TV. Public Broadcasters. PakaPaka. Señal Colombia. Latin America.

RÉSUMEN

Ventanas de empatía: elementos identitarios de América Latina en programas infantiles de TV de Argentina y Colombia

Esta disertación trata de la representación de elementos identitarios de América Latina en programas infantiles de televisiones públicas de Argentina y Colombia que se tornaron relevantes polos de producción audiovisual infantil en la región: el canal PakaPaka, de Argentina, y la TV Señal Colombia. Con el objetivo de mapear las imágenes y construcciones narrativas que representan e indican marcas culturales de la región en los programas infantiles, se analizaron fragmentos de las series Medialuna y las noches mágicas (Argentina) y Guillermina y Candelario (Colombia) con un enfoque metodológico, inter y transdisciplinario. Además, se realizaron entrevistas con productores audiovisuales y especialistas en televisión infantil latinoamericana. El análisis de los episodios realizado mediante el método de lectura cultural indicó existencia de pluralidad en la representación de las infancias con múltiples referencias al arte, al trabajo, al día a día y al medio ambiente del continente, lo cual abre ventanas de identificación con otros públicos de la región.

Palabras Clave: Televisión Infantil. Televisión Pública. PakaPaka. Señal Colombia. Latinoamerica.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Canal PakaPaka (Argentina) e Mi Señal (Señal Colombia).....	40
Tabela 2 - Ficha técnica da primeira temporada da série <i>Medialuna y las noches mágicas</i>	69
Tabela 3 - Ficha técnica da terceira temporada da série <i>Guillermina y Candelario</i>	70
Tabela 4 - Abertura da série <i>Medialuna y las noches mágicas</i>	90
Tabela 5 - Estágios da Jornada do Herói (CAMPBELL) em correspondência com estágios da estrutura narrativa da primeira temporada da série <i>Medialuna y las noches mágicas</i>	92
Tabela 6 - Abertura da série <i>Guillermina y Candelario</i> , terceira temporada.....	120
Tabela 7 - Estágios da Jornada do Herói (CAMPBELL) em correspondência com estágios da estrutura narrativa da terceira temporada da série <i>Guillermina y Candelario</i>	124

LISTA DE SIGLAS

ACERP	Associação de Comunicação Educativa Roquette-Pinto
AECID	Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo
ANTV	Autoridad Nacional de Televisión
CONACAI	Consejo Asesor de la Comunicación Audiovisual y la Infancia
CNTV	Consejo Nacional de Televisión (Chile)
CNTV	Comisión Nacional de Televisión (Colombia)
EBC	Empresa Brasil de Comunicação
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IDSP	Índice de Desarrollo Sostenible Provincial do PNUD
INPUT	International Public Television Screening Conferences
Midiativa	Centro Brasileiro de Mídia para Crianças e Adolescentes
OEI	Organización de Estados Iberoamericanos
ONU	Organização das Nações Unidas
MinCultura	Ministério de Cultura
PNAD	Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios do IBGE
PNUD	Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento
RTVC	Radio Televisión Nacional de Colombia
TDA	Televisión Digital Abierta
TVE	Televisão Educativa
UNICEF	Fundo das Nações Unidas para a Infância

SUMÁRIO

EPISÓDIO 1 - APRESENTAÇÃO	13
1.1 Metodologia: a leitura cultural de séries infantis de TV	15
1.1.1 Leitura cultural: mitos, arquétipos e repertório cultural	21
1.1.2 Encontros	24
EPISÓDIO 2 -TV PÚBLICA PARA CRIANÇAS NA AMÉRICA LATINA	26
2.1 TV pública e a missão do plural.....	26
2.2 TV infantil e as crianças no consumo de TV	30
2.2.1 O que é qualidade na TV infantil?	32
2.2.1.1 Identidade e diversidade na TV infantil.....	35
EPISÓDIO 3 - TV INFANTIL COMO JANELA DE EMPATIA.....	40
3.1 PakaPaka: <i>el poder de la imaginación para todos</i>	41
3.1.1 Canal infantil argentino e latino-americano.....	44
3.1.2 E como levar à TV as realidades das infâncias da Argentina?	46
3.1.3 Sotaques e cotidianos.....	49
3.2 <i>Mi Señal – todo por descubrir</i>	54
3.2.1 TV infantil como construção de um percurso.....	58
3.2.2 Diversidade colombiana	64
3.2.3 <i>Los niños tenemos la palabra</i>	65
EPISÓDIO 4 - MEDIALUNA, GUILLERMINA E CANDELARIO: IDENTIDADE LATINO-AMERICANA NA TV INFANTIL	67
4.1 Medialuna: uma princesa latino-americana.....	70
4.1.1 Era uma vez	73
4.1.2 Construção de uma princesa	82
4.1.3 Medialuna e a jornada da princesa – um chamado à brincadeira	89
4.2 Guillermina e Candelario: crianças negras latino-americanas na TV infantil	103
4.2.1 A mirada além das capitais	107
4.2.2 Trabalho, família e infância na rede de sentidos	111
4.2.3 Uma jornada na ilha.....	119
EPISÓDIO 5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS E OUTROS APONTAMENTOS.....	131
REFERÊNCIAS	138

EPISÓDIO 1 - APRESENTAÇÃO

Nos últimos 15 anos, estimulada por um debate que fermentava desde os anos 1990 e por uma rara ampliação dos incentivos públicos, uma leva de produções, canais e programações em diferentes países abriu uma nova perspectiva no modo de se produzir TV infantil na América Latina. Essas iniciativas deram forma a reflexões sobre a necessidade de levar ao ar produções locais, latino-americanas, capazes de aproximar o público infantojuvenil de sua própria cultura e realidade.

Como jornalista, tive a oportunidade de acompanhar mais de perto esse cenário, em especial durante as coberturas do Festival comKids – Prix Jeunesse Iberoamericano¹, realizado a cada dois anos em São Paulo e que premia produções infantojuvenis criadas em língua portuguesa e espanhola.

Nesses anos de cobertura do festival, uma das entrevistas em particular me chamou atenção para as novas narrativas sobre e para as infâncias latino-americanas. O argentino Nicolás Zalcman, roteirista de produções infantis, convidado do evento na edição de 2015, me falou do exercício pessoal de pensar em um conteúdo latino-americano para crianças²:

Eu acho que nós temos mentes ainda muito colonizadas e estamos lutando todos os dias contra isso. Nós crescemos assistindo histórias feitas fora da América Latina e, na hora de pensar sobre histórias, às vezes inconscientemente repetimos padrões que não são da nossa realidade. Às vezes quando escrevo em um roteiro: “O gato mexe no lixo”, eu me pego imaginando aquelas latas de lixo redondas, de metal, típicas da série “Tom e Jerry”, bem norte-americanas...é uma loucura! Na minha vida, no mundo real, eu nunca vi uma dessas latas de lixo, mas eu vi isso tantas vezes na televisão quando eu era criança, que ficou comigo. Este é um exemplo muito superficial, mas considero que estamos contaminados por esses conceitos. Eu sinto que a tarefa é a de descolonizar as nossas histórias, enquanto vemos, observamos e pensamos quais são os conflitos reais das crianças latino-americanas. Eu sempre acreditei que histórias, como um fio de Ariadne, têm a função de dar às crianças uma ferramenta para que eles resolvam seus problemas. Não podemos escrever histórias para qualquer criança: nossa tarefa é contar histórias que reflitam os problemas das meninas e dos meninos latino-americanos, para que a tela lhes sirva de espelho de sua realidade. Acho que estamos nesta árdua tarefa e que os frutos que colhemos nos dão forças para seguir trabalhando nessa direção. (ZALCMAN, 2015, em depoimento publicado no portal comKids³)

¹O Festival Prix Jeunesse Internacional é realizado a cada dois anos em Munique, na Alemanha, e premia produções audiovisuais voltadas ao público infantojuvenil por destaque em excelência criativa e pela promoção da qualidade na TV infantil mundial. A versão latina do evento europeu é realizada no Brasil com produções criadas em língua portuguesa e espanhola.

² Esse trabalho entende como infância a etapa de desenvolvimento relativa a menores de 18 anos de idade. Considera-se neste estudo como criança indivíduos até doze anos de idade, e adolescente aqueles entre doze e dezoito anos, em conformidade com as faixas de público adotadas como audiência pelos programas infantis e seus respectivos canais de TV abordados nesta pesquisa. Como o termo “televisão infantil” é usado frequentemente nesta dissertação, também é utilizado para incluir os conteúdos voltados a adolescentes.

³ Disponível em <<http://comkids.com.br/festival-2015-narrativas-para-criancas/>>. Acesso em 10 agosto de 2017.

A televisão infantil de “Tom e Jerry” a que Zalcman se referiu é a mesma que conheci no Brasil quando criança, com algumas exceções de programas produzidos localmente, como a série Sítio do Picapau Amarelo - baseada na obra de Monteiro Lobato -, um respiro de brasilidade nas telas de conteúdo eminentemente estrangeiro e de pouca diversidade. Em suma, eu também pensaria nas latas de lixo de “Tom e Jerry” se tivesse que representá-las, mesmo sem nunca ter visto uma delas fora da TV. Reconhecer-se nesse conteúdo era realmente difícil.

Produção local por si só não garante diversidade se servir só à repetição de modelos. E também não é diversa se só representar a realidade dos grandes centros urbanos. Tendo passado a infância em Vitória, no Espírito Santo, eu entendia perfeitamente o que era assistir televisão contada a partir do Rio de Janeiro e de São Paulo, sem a menção de sua cidade nem na previsão do tempo do jornal.

Mas outra TV infantil latino-americana é possível⁴, como podem indicar as iniciativas públicas de televisão da região deste início de século. Fazer o espectador sentir-se mais incluído, em laços de empatia com as representações criativas, é uma das marcas dessas produções. Como reforça Beth Carmona, especialista brasileira em TV infantil e que dirige o Festival comKids - Prix Jeunesse Iberoamericano, crianças sem representação nas telas crescem sem acesso a “conteúdos que poderiam apoiá-los na compreensão de si mesmos e do mundo em que vivem” (CARMONA, 2016).

A ideia desta pesquisa de mestrado sobre o tema ganhou forma ao longo dos anos, especialmente com a estreia da série colombiana *Guillermina y Candelario* na TV Brasil, com festa de lançamento em uma comunidade quilombola do Maranhão, como consta do Episódio 4 deste estudo. A relevância da pesquisa tornou-se ainda mais evidente no primeiro ano de mestrado, quando outro país da região lançou um canal público exclusivamente infantojuvenil, o IPe – Identidad Peruana. A convergência entre os perfis dos projetos de TV, com ênfase na valorização da identidade nacional e o respeito à diversidade das infâncias latino-americanas, sinalizava a temática comum em iniciativas públicas da região.

No Brasil, o acesso a outros conteúdos latino-americanos ainda é limitado. O Relatório Final do Projeto de Monitoramento da Programação Infantil da TV Brasil, de 2011, realizado pelo Grupo de Pesquisa de Relação Infância, Adolescência e Mídia da Universidade Federal do Ceará, constatou a diversidade e a qualidade⁵ na programação da emissora pública, mas registrou o predomínio de programas oriundos da Europa (66,65%) entre as produções

⁴ Referência ao encontro “Otra televisión es posible”, realizado na Argentina pelos canais Encuentro e PakaPaka em 31 de agosto e 1º de setembro de 2015, com representantes de experiências das televisões públicas culturais e educativas latino-americanas.

⁵ O conceito de qualidade na TV infantil será abordado no Episódio 2 desta dissertação.

estrangeiras. Diante da ausência de séries infantis da América Latina, os pesquisadores apontaram à época:

- Dentre as lacunas, a equipe considera a ausência de programas da América Latina a mais grave, não só por se tratar do continente onde o Brasil está situado, mas em razão dos processos históricos e culturais que nos unem (2011, p. 32).

Foi em busca dessas conexões e suas representações na TV infantil que iniciei a análise de séries latino-americanas que levam à tela elementos identitários da região em narrativas lúdicas e de entretenimento, com identificação transversal a muitas outras crianças além das nativas. Nos bastidores dos projetos encontrei criadores, produtores e gestores comprometidos com o valor social da TV infantil, cada vez mais potencializado pelo alto consumo midiático nas infâncias contemporâneas. A televisão por cabo na América Latina oferece de 10 a 12 canais dirigidos a crianças. Fuenzalida (2016, p. 75) cita dados do Ibope para a região que colocam os canais infantis nos quatro ou cinco primeiros lugares entre os dez mais assistidos. E o consumo não se restringe à TV. Está em várias outras telas, principalmente no celular. Graças, aliás, à disponibilidade em distintas plataformas, foi possível o acesso para esta pesquisa aos programas de PakaPaka e Mi Señal.

Esta dissertação está dividida em episódios, tal como as séries de TV. O primeiro destina-se à apresentação da metodologia com a ferramenta da leitura cultural, a indicação dos autores de maior referência para o trabalho e a descrição dos encontros com produtores audiovisuais e gestores das iniciativas públicas de TV abordadas na dissertação. O Episódio 2 consiste numa aproximação ao conceito de TVs públicas e de qualidade na TV infantil. O Episódio 3 corresponde aos debates e percursos de PakaPaka, na Argentina, e de Mi Señal, na Colômbia, o canal e a faixa de programação públicos onde são exibidas as séries analisadas no Episódio 4. O episódio 5 traz as considerações finais e apontamentos sobre os programas.

O percurso iniciado a seguir acrescenta novas reflexões sobre as representações na televisão infantil, de valor social relevante, como aponta Fuenzalida (2017), em uma região de heterogeneidade e adversidades como a América Latina.

1.1 Metodologia: a leitura cultural de séries infantis de TV

Dois projetos relevantes na América Latina em produção audiovisual para a TV pública infantil da região estão no foco desta pesquisa: o canal público infantil Pakapaka, da Argentina, e a faixa de programação Mi Señal, do canal público Señal Colombia. Atribuo a relevância a

essas duas iniciativas públicas porque não se limitam ao papel de programadoras de conteúdo infantil; investem na criação de programas em coprodução com produtoras independentes nacionais⁶. Além disso, integram coproduções regionais, no estímulo de um compartilhamento das séries realizadas em parceria com outros canais de TV (públicos ou privados) a fim de dividir custos e viabilizar os projetos. Destacam-se ainda pela conquista de premiações internacionais de qualidade em TV infantil e, principalmente, pelo teor dos conteúdos audiovisuais. A percepção de que estas duas propostas institucionais levam às telas representações pouco usuais na programação infantil televisiva, com valorização de elementos culturais e identitários, me instigou a esse olhar investigativo sobre os programas e seus produtores.

Para ponderar sobre eles, com a vertente epistemológica da leitura cultural (MEDINA, 2003, 2007), analisei duas séries infantis, uma de cada canal: “*Medialuna y las noches mágicas*”, de Pakapaka, e “*Guillermina y Candelario*”, de Mi Señal. Outras produções também são citadas nesta pesquisa como forma de reflexão sobre as propostas institucionais que os respectivos projetos criam para a TV, mas as duas séries nomeadas são especialmente analisadas neste trabalho por reunir características pertinentes para a pesquisa. Em primeiro lugar, por serem séries infantis que se propõem a abordar elementos de identidade cultural, a grande temática desta dissertação. Em segundo lugar, por serem produções também exibidas em outros países da região, em diálogo com outras audiências. Além disso, ambos os programas valorizam os saberes tradicionais ou o saber comum (MAFFESOLI, 2007) e levam às telas, como protagonistas, atores sociais representativos para a cultural regional. É o caso de Medialuna e sua representação de princesa latino-americana: com traços indígenas, sem coroa ou vestidos suntuosos. E também o de Guillermina e Candelario, dois irmãos afrodescendentes criados pelos avós em uma ilha do Pacífico colombiano.

E por que duas séries em animação? Tanto Pakapaka quanto Mi Señal também produzem programas *live-action*⁷, no formato documental ou ficcional, mas a escolha por dois programas de animação é justificada por esse ser um gênero de grande penetração no universo do público infantojuvenil, com potencial de inventividades visuais de fina sintonia com o imaginário infantil. Além disso, é um produto muito viável para exportação, a depender apenas da

⁶ Pakapaka é um canal público exclusivamente voltado ao público infantojuvenil, com 24 horas de programação específica para a audiência jovem e de crianças de 2 a 12 anos de idade. A faixa infantil Mi Señal, do canal público Señal Colombia, tem média de mais de 10 horas de programação diária voltada ao público de 3 a 11 anos de idade.

⁷ *Live-action* é o termo utilizado para definir produções audiovisuais, do cinema ou da TV, realizadas com atores reais.

dublagem, o que facilita a exibição em outros países da região latino-americana e se observa nas séries selecionadas para este estudo.

Do lançamento da série “*Medialuna*” em 2012 até 2017 (ano de conclusão desta pesquisa), o programa argentino foi licenciado ao provedor de filmes e séries de TV via *streaming* Netflix⁸, à ANTEL (*Administración Nacional de Telecomunicaciones* - Uruguai), à TV Peru e ao canal Ipe, também do Peru. Durante o desenvolvimento desta pesquisa, Pakapaka negociava as temporadas 1 e 2 com a TV Ciudad (Montevideu - Uruguai). A série colombiana também foi licenciada no exterior. “*Guillermina y Candelario*” foi exibida na *Televisión Educativa de Venezuela*, no canal Novasur, do Chile, no canal público IPe, do Peru, em portais dos Estados Unidos e na TV Brasil.⁹ Essa característica em comum das duas produções selecionadas como *corpus* desta pesquisa é pertinente para as reflexões desenvolvidas neste estudo sobre a representação televisiva de crianças de uma região latino-americana e que estabelecem identificações transversais com audiências infantis de outros países e regiões.

As duas séries analisadas também têm outro ponto em comum: a longevidade. A descontinuidade de projetos é frequente na produção audiovisual latino-americana por questões financeiras, como relatado pelos produtores ouvidos nesta pesquisa, mas ambas as séries de TVs públicas em questão tiveram mais que uma temporada. “*Medialuna y las noches mágicas*” estreou em 2017 sua terceira temporada e “*Guillermina y Candelario*” estreou a quarta.

⁸ A licença de uso na Netflix foi extensiva a toda América Latina, com exceção do Brasil.

⁹ Por ocasião da estreia da série “*Guillermina y Candelario*” no Brasil, reportagem do jornal colombiano El Tiempo, de 11 de outubro de 2015, destacou o potencial exportador dos programas produzidos por Señal Colombia. “*Colombia está haciendo televisión pública infantil de exportación*”. Acesso em 10 agosto de 16 em <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16400684>

Figura 1: “*Medialuna y las noches magicas*” em versão em inglês

Figura 2: “*Guilhermina y Candelario*” em português, para a TV Brasil

Com foco na análise de elementos identitários, dois grandes **problemas** foram considerados para investigação:

- As produções audiovisuais infantis em estudo propõem representações simbólicas da cultura nacional/regional em narrativas para crianças na TV. As representações e visibilidades da cultura latino-americana exploram a pluralidade das experiências de infância da região ou reforçam homogeneizações?

- Se as representações simbólicas acima referidas contemplam o pluralismo nas narrativas audiovisuais criadas para crianças - comumente voltadas a histórias consideradas como universais e generalizadoras -, como essas histórias se relacionam com sistemas de valores próprios das realidades regionais?

As investigações preliminares da pesquisa indicaram as seguintes **hipóteses**:

- Que o canal infantil público argentino “Pakapaka” e a faixa de programação infantil colombiana “Mi Señal” apresentam avanços na promoção da pluralidade na TV infantil, com produções audiovisuais que problematizam questões de gênero, valorizam a identidade nacional/regional e dão destaque a personagens infantis como agentes da ação, sujeitos sociais de seus contextos.

- Os programas propõem a construção de narrativas infantis que relacionam temas universais - que envolvem alteridade, empatia, aprendizagens socioemocionais e conflitos típicos da infância - e elementos identitários – música, mitos e traços estéticos e de raça - como forma de valorização da identidade nacional/regional e do maior pluralismo na representação. As narrativas audiovisuais resultam, portanto, em tentativas de representação de elementos culturais latino-americanos – explícitos ou não – e de aproximação com o universo lúdico atrativo às crianças.

Tendo em vista estes dois grandes problemas, meu **objetivo central** foi realizar a leitura cultural (MEDINA, 2003, 2007) que abrangesse as narrativas complexas dos fragmentos dos programas selecionados para estudo e, assim, mapear quais imagens e construções narrativas representam e indicam as marcas culturais da região nas produções infantis em estudo. Como **objetivos específicos**, delimiti três ações determinantes:

- Apurar como esses elementos identitários emergem na forma de representação cultural da América Latina para o olhar infantil;
- Identificar quais são os atores sociais mais ou menos protagonistas dessas representações;
- Ouvir produtores latino-americanos sobre o processo de criação audiovisual que articula a valorização da identidade regional na narrativa lúdica da TV infantil

Com **metodologia qualitativa e exploratória**, a análise foi realizada a partir da seleção de fragmentos dos programas infantis citados. Por limitações do cronograma de pesquisa, as

últimas temporadas das duas produções, que estrearam em meados de 2017, foram mencionadas neste estudo, mas não fizeram parte da análise mais sistemática. De “Medialuna” foram examinados fragmentos da primeira temporada do programa, lançada em 2012. A escolha se deu pela relevância desta etapa inicial do projeto, que determinou os contornos estéticos e estruturais mantidos nas temporadas seguintes. Da série colombiana fizeram parte desta análise fragmentos da terceira temporada, lançada em 2013, com episódios que mais tarde foram exibidos no Brasil, no Peru e em portais dos Estados Unidos. Esta temporada foi selecionada para análise por apresentar relevantes mudanças e permanências de ordem estética e narrativa na comparação com outras fases do projeto, reformulações realizadas com vistas à internacionalização da série. Essas informações estão apresentadas na Parte 4, que também rememora o processo de produção dos programas.

A análise das séries de animação da Argentina e da Colômbia teve o enfoque do pensamento complexo (MORIN, 2005) para a compreensão dos fenômenos. Para Morin, o pensamento complexo tem, ao mesmo tempo, dois propósitos: “(...) de reunir (contextualizar e globalizar) e de ressaltar o desafio da incerteza” (2003, p. 71). Morin aborda o problema da complexidade como uma exigência social e política contemporânea, no contraponto do pensamento mutilante, reducionista, incapaz de ordenar informações e se aproximar das realidades sobre as quais se fala. Diante da crise dos fundamentos do conhecimento científico que atinge a objetividade dos enunciados científicos e a coerência lógica das teorias, baseadas nos dados objetivos, Morin chama atenção para as incertezas, no sentido contrário da certeza absoluta das ciências, da demarcação entre ciências e da causalidade linear. A objetividade, aponta ele, vem da observação e “não exclui o espírito humano, o sujeito individual, a cultura, a sociedade” (2002, p. 14-17). Inclui consensos, mas também antagonismos e conflitos. É com a abordagem dessa complexidade que pretendi tratar o tema dos elementos identitários culturais

nas programações infantis deste estudo, abrangendo contradições e ambiguidades na análise das séries, no contexto de criação dos conteúdos, seus criadores e a proposta institucional em que foram gerados. A epistemologia complexa de Morin é usada para nortear esses caminhos, não para esgotar o tema ou apaziguar incômodos, mas para trazer à tona, sem reducionismos, reflexões sobre essas iniciativas de TV pública infantil latino-americana, o que justifica a metodologia qualitativa para este estudo.

1.1.1 Leitura cultural: mitos, arquétipos e repertório cultural

A pesquisa recorreu ao método da **leitura cultural** em busca de formas mais abrangentes e complexas de investigação para compreender os elementos do repertório cultural do fenômeno estudado. Medina (2007, 2008) refere-se à leitura cultural como **metodologia** para o exercício da reportagem autoral no jornalismo, mas estende o método a outras narrativas da contemporaneidade e mediações culturais com quatro ferramentas de análise complexa e pluralista: a valorização do protagonismo social anônimo (o anônimo no cotidiano), a consideração de diagnósticos e prognósticos especializados, a análise do contexto social dos sujeitos e uma reflexão sobre a história e a cultura da realidade coletiva (identidade cultural e raízes históricas). Uma construção epistemológica pesquisada por Medina desde 1974.

Tal como Medina defende uma nova concepção de comunicação, baseada na ação relacionadora, as novas formas de realização na TV infantil também superam modelos comunicacionais conservadores. Medina (2006) valoriza a busca por uma narrativa polifônica, polissêmica,

A abordagem metodológica complexa da leitura cultural (MEDINA, 2007, 2008) contempla o contexto social e as raízes históricas do caso tratado, diagnósticos e prognósticos especializados e o protagonismo dos anônimos.

de múltiplas vozes e significados, com abordagens **trans e interdisciplinar**. A Carta da Transdisciplinaridade, resultado do I Congresso Mundial de Transdisciplinaridade, em novembro de 1994, e redigida por Lima de Freitas, Edgar Morin e Basarab Nicolescu, indicou a importância dessa via metodológica multidimensional para levar em conta as concepções do tempo e da história (artigo 6) e define como características fundamentais da visão transdisciplinar o rigor de argumentação, a aceitação do imprevisível e a tolerância de ideias contrárias. Em conexão direta com essas prerrogativas, Medina também reforça que abordagens trans e interdisciplinares “reforçam o diálogo entre os saberes científicos, mas também com o saber cotidiano, o saber local, o senso comum, o saber mítico, religioso e artístico” (MEDINA, 2006, p.12). São esses saberes que escoam das representações de personagens, histórias, conflitos e resoluções das produções audiovisuais neste estudo.

Para abarcar várias dimensões das reflexões sobre a produção de conteúdos infantis de TV na América Latina, recorri à base bibliográfica de autores da área de estudos da **Identidade** (BAUMAN, 2005; CANCLINI, 1983, 1991, 2005 ; HALL, 2003 e 2015; SEIXAS, 2006, 2008 e 2017), da **Diversidade** (ANDERSON, 2007; BHABHA, 2001; ORTIZ, 2015), de **Televisão pública e educativa** (MARTÍN-BARBERO, 1987, 1997 e 2000; MILANEZ, 2017; OTONDO, 2008; REY, 2000; e RINCÓN, 2000), de **TV infantil**, (FUENZALIDA, 2005, 2008 e 2016; OROZCO-GÓMEZ, 2001; POSTMAN, 2012; CARMONA, 2017) e de estudos dos **Mitos** (PROPP, 1984; ELIADE, 1963, 1992; DURAND, 2004; CAMPBELL, 2007 e VOGLER, 2015). Medina ressalta que:

“O leitor cultural observa, colhe informações dos acervos e de fontes vivas, cria elos de contexto e elege o protagonismo daqueles que vivem a situação de sua narrativa. E aí se consuma a humanização como eixo central da leitura cultural. Se o jornalista distribui nas mídias apenas os sentidos oficiais, ele não passa de um mero administrador da renda simbólica estratificada. Mas além de exercer a função de um simples administrador, pode ousar a renovação e até a reestruturação plena dos significados em voga –o que revela a grandeza de um leitor cultural” (MEDINA, 2007, p.32)

Considerando os produtores culturais como mediadores de sentidos contemporâneos, enquanto produtores de significados no *gesto da arte* e no diálogo da comunicação de que discorre Medina (1998, p. 14- 16), este trabalho se debruçou sobre os programas infantis com o olhar voltado às marcas culturais das representações do cotidiano e seus saberes, e das emanções de elementos identitários na produção simbólica midiática.

O *gesto da arte*, segundo Medina, compartilha visões de mundo e por isso cria e recria narrativas solidárias, abordagens polifônicas (múltiplas vozes) e polissêmicas (múltiplos sentidos) em temáticas e representações, em contraposição a paradigmas estáticos. “O onírico

da arte e o cotidiano da rua se encontram na dimensão mítica, na identidade cultural e na visão de mundo de um povo” (2003, p. 85). Medina defende essas inspirações também no diálogo da comunicação, como exercício de narrativa de dialogias sociais¹⁰; um deslocamento do signo autoritário (da passividade da reprodução de técnicas) ao signo dialógico (ação complexa e solidária na relação com o mundo) e uma descoberta de novos sentidos na dialogia social que alimenta o papel de agente cultural dos mediadores sociais das produções simbólicas da contemporaneidade.

Para tentar compreender as marcas culturais contidas nos fragmentos das séries estudadas era necessário identificar quais os elementos culturais componentes do repertório cultural em que se insere o corpus desta pesquisa. Nesse repertório há elementos culturais arquetípicos, híbridos ou osmotípicos (elementos culturais miscigenados, resultado das interações culturais intertextuais e multidimensionais) e dominantes ou lidertípicos (MEDINA, 1988; SEIXAS, 2017). Medina faz referência à obra de Lohisse, que localiza os arquétipos, os osmotipos e os lidertipos como elementos de interações dinâmicas. (LOHISSE apud MEDINA, 1988, op. cit. p. 37.)¹¹ Esses aspectos dinâmicos podem se organizar e dar origem a práticas de resistência cultural, isto é, há situações em que certos atores sociais pretendem afirmar sua visão de mundo e sua cultura, em oposição à cultura dominante imposta por outros atores sociais. Esses elementos culturais e essas relações dialéticas foram levados em consideração na análise dos programas infantis estudados.

A ferramenta da Análise do Discurso, complementar à leitura cultural, contribuiu para a tentativa de compreensão do processo de produção de sentidos instalado por uma materialidade discursiva (ORLANDI; 1999, 2006). A Análise de Discurso centra atenções nas formas e dinâmicas do texto para a produção de sentido na materialização da linguagem. A análise do corpus visa ao mapeamento das regularidades da produção discursiva e as relações de poder simbolizadas.

Como todo dizer está sustentado pela tensão existente entre paráfrase (o mesmo) e a polissemia (o diferente), estamos sempre nos deslocando, no dizer, entre a repetição e a diferença, sem que possamos estabelecer exatamente os limites entre ambos, pois esta é uma relação contraditória que preside o dizer. (ORLANDI, 2006, p. 28)

¹⁰ Tema registrado na tese de doutorado *Modo de ser, mo'dizer*, de Cremilda Medina, em 1986.

¹¹ Segundo o autor, os arquétipos seriam “fatores biogenéticos, elementos sociogenéticos ou mitos que por serem universais entram no coletivo (é o antropos universal); os osmotípicos que procedem da corrente da relação cultural, contatos, convergências de valores, ritos, símbolos, formas, estilos e conteúdos das sociedades, grupos e culturas particulares; e os lidertipos, desencadeados dos centros industrialmente mais equipados, com maiores recursos financeiros e políticos, ou então, segregações próprias de um determinado contexto em reação a novas situações.” (LOHISSE apud Cremilda MEDINA, 1988, op.cit. p. 37.)

Na Análise de Discurso importam as condições de produção que podem revelar o contexto sócio-histórico e o imaginário em atuação sobre a memória discursiva ou saber discursivo. Como, portanto, não pode deixar de relacionar o discurso com suas condições de produção (exterioridade), foram ouvidos os produtores culturais e gestores envolvidos nos projetos institucionais e programas de TV infantil da Argentina e da Colômbia observados neste estudo.

1.1.2 Encontros

No segundo ano do mestrado viajei a Buenos Aires em trabalho de campo, entre os dias 13 e 21 de maio de 2017, para colher relatos de quem pensou e realizou o programa argentino selecionado para análise nesta dissertação. Não por acaso eram profissionais que fizeram parte da criação do Pakapaka, primeiro canal infantil público do Ministério da Educação da Argentina, já que “*Medialuna y las noches mágicas*” foi uma das primeiras séries realizadas pela emissora. Por isso, os relatos sobre a criação da animação se entrelaçam com as discussões e o contexto de gênese do projeto Pakapaka como canal infantil de propostas alternativas aos canais comerciais. Durante uma semana em Buenos Aires realizei sete encontros presenciais com profissionais do mercado audiovisual que participaram desse processo: Cielo Salviolo (ex-diretora de Pakapaka), Facundo Agrelo (ex-diretor do canal, onde também atuou como responsável pela área de roteiros), Mariana Loterszpil (ex-produtora geral de Pakapaka), Valeria Dotro (ex-responsável de conteúdos), Lila Goldenberg (ex-produtora delegada da série Medialuna, em Pakapaka), Yanina Mc Kerlie (então responsável pela análise de projetos do canal) e Beatriz Ramirez Blankehorst (responsável pela arte do canal). Muitos deles foram professores da cátedra Produção e Realização de Cinema e Televisão Infantil, da Universidade de Buenos Aires.

A viagem à Argentina foi importante para localizar esses produtores, a maioria desvinculada do canal por conta de mudanças de gestão¹². Também foi valiosa para estabelecer contato com outros profissionais com quem conversei posteriormente por mensagens de email e telefone para o recebimento de materiais de registro do processo de produção da série, entre eles Esteban Gaggino, diretor da primeira temporada do programa, e Karina Wroblewski,

¹² Em 10 de dezembro de 2015 Mauricio Macri assumiu a presidência da Argentina após 12 anos de governo kirchnerista, iniciado com Néstor Kirchner (2003-2007) e concluído por Cristina Kirchner (2007-2015). O canal Pakapaka foi criado na gestão de Cristina, em 2010, no contexto da chamada *ley de medios*, como será apresentado na parte 3 desta dissertação. A mudança presidencial também ocasionou mudanças na gestão do canal.

diretora de PakaPaka. A planejada viagem à Colômbia infelizmente não pôde ser realizada a tempo para a conclusão da pesquisa, mas obtive quatros encontros presenciais com produtores audiovisuais colombianos que estiveram no Brasil em 2017 para o Festival comKids Prix Jeunesse Iberoamericano¹³ e para o Fórum Pensar a Infância¹⁴. Encontrei-me com Sandra Téllez (produtora encarregada da faixa de programação infantil Mi Señal, de Señal Colombia) y Jennifer Urrego (editora encarregada da página web de Mi Señal), Yoleiza Toro Bocanegra (diretora de arte e roteiro) e Carlos Smith (diretor e produtor audiovisual para cinema e TV). Com foco na análise da série infantil *Guillermina y Candelario*, troquei inúmeras de mensagens por email com a diretora da série, Marcela Rincón, e a produtora do programa, Maritza Rincón, que estavam em período de lançamento de seu primeiro longa de animação, e entrevistei, por Skype, Diana Diaz Soto, atual diretora do canal público Señal Colombia, no qual a série analisada é exibida. Outros encontros com especialistas em audiovisual e infância – presenciais ou por Skype – igualmente contribuíram para esta pesquisa. Destaco os contatos com o professor Valerio Fuenzalida, pesquisador da Faculdade de Comunicação (FCOM) da Pontificia Universidad Católica de Chile, especializado em TV Pública latino-americana e em pesquisas de recepção pela audiência da TV. Encontros presenciais profícuos também aconteceram no Brasil, em especial com Beth Carmona, diretora do Midiativa (Centro Brasileiro de Mídia para Crianças e Adolescentes) e do comKids, organizador no Brasil da versão latina do Festival Prix Jeunesse Internacional; o Festival comKids Prix Jeunesse Iberoamericano. As reuniões com Ana Olmos, psicanalista de crianças e adolescentes, em São Paulo, foram especialmente férteis para pensar a abordagem do audiovisual com as infâncias contemporâneas. Por fim, foram de grande utilidade outros contatos e encontros com produtores audiovisuais do Brasil, em especial com a produtora e roteirista Vanessa Fort, com experiência de 10 anos na produção de festivais audiovisuais e de conteúdos voltados à infância e à adolescência. Foram encontros que fomentaram inquietudes para questões pertinentes ao longo da pesquisa. O resultado da coleta de oralidades e de relatos dos produtores está mais detalhado nas partes 3 e 4 desta dissertação. Este trabalho não centrou atenções em questões de recepção dos programas infantis de TV e não contém consultas a pais, crianças ou adolescentes telespectadores em busca de levantamentos qualitativos ou quantitativos em termos de audiência, o que pode ser desenvolvido em pesquisas futuras.

¹³ O Festival comKids Prix Jeunesse Iberoamericano foi realizado de 14 a 20 de agosto de 2017 em São Paulo.

¹⁴ O Fórum Pensar a Infância foi realizado, em São Paulo, em 27 de setembro de 2017 durante o 15º Festival Internacional de Cinema Infantil (FICI).

EPISÓDIO 2 -TV PÚBLICA PARA CRIANÇAS NA AMÉRICA LATINA

Como as séries infantis abordadas nesta dissertação são de duas iniciativas de TVs públicas, infantis e culturais latino-americanas, este tópico faz uma breve aproximação dos conceitos e contextos da televisão pública por reflexões de especialistas latino-americanos. A abordagem do conceito qualidade na TV infantil é tema de um dos tópicos desta seção, com a compilação de critérios que se tornaram referência para projetos de programação na região. E como o termo diversidade é recorrente na proposição dessas iniciativas, este episódio da dissertação também se debruça sobre a ideia de pluralismo pretendida nas telas infantis, em conexão corrente à valorização de aspectos identitários.

2.1 TV pública e a missão do plural

Experiências relevantes de abertura de janelas de exibição e de produção de TV infantil latino-americana que marcaram os últimos 15 de anos na região tiveram o DNA de **televisões públicas**¹⁵. No Brasil, o canal por assinatura TV Rá-Tim-Bum, que estreou em dezembro de 2004, integra o sistema da Fundação Padre Anchieta, mantenedora da TV Cultura, a emissora pública que se tornou símbolo de qualidade em programação infantil na década de 1990 e uma das referências entre os canais culturais e educativos do continente. A faixa de programação infantil colombiana Mi Señal, do canal Señal Colombia, que se destaca em produções próprias e coproduções regionais, como será mais detalhado ao longo desta dissertação, foi criada em 2007 e paulatinamente aumentou a grade infantil, que hoje chega a mais de 10 horas diárias. Também em 2007, na Argentina, começou a ser transmitido o canal cultural *Encuentro*, dirigido ao público em geral, com conteúdos educativos. Em *Encuentro* surgiu a experiência de PakaPaka, a faixa de programação infantil que, três anos depois, em 2010, se tornaria um canal pioneiro em programação 24 horas voltada ao público infantil na América Latina. Na mesma época de lançamento do canal argentino *Encuentro*, no Brasil¹⁶ era criada a TV Brasil, rede de televisão pública brasileira pertencente à Empresa Brasil de Comunicação (EBC), importante janela de exibição para conteúdos nacionais direcionados às crianças. Ainda no Brasil, em 2011,

¹⁵ Em *Cajas Mágicas - El renacimiento de la televisión pública en América Latina* (2013), Arroyo, Becerra, García Castillejo e Santamaría destacam como iniciativa pública em TV latino-americana recente o Novasur, do Chile, programação cultural e educativa do Consejo Nacional de Televisión (CNTV). Criada no ano 2000 para promover o audiovisual nas escolas, a programação tem os conteúdos exibidos em canais de TV aberta regional, a cabo e em seu website.

¹⁶A criação da TV Brasil (EBC) substituiu os canais estatais TVE do Rio de Janeiro, TVE do Maranhão (então administradas pela Acerp) e a TV Nacional de Brasília, administrada pela extinta Radiobrás.

um grande reforço para o mercado de produtoras brasileiras independentes¹⁷ deu-se por meio da promulgação da Lei nº 12.485, comumente chamada de Lei da TV Paga por unificar a regulamentação dos serviços de televisão por assinatura e estabelecer a obrigatoriedade da programação de conteúdos brasileiros nos canais ofertados ao assinante. A exigência da lei gerou uma demanda de 1.070 horas anuais de conteúdos nacionais e independentes inéditos, e a produção de conteúdo brasileiro passou de 1.007 horas em 2011 para 3.884 horas em 2013¹⁸.

Da Argentina, a experiência dos canais *Encuentro e Pakapaka* reverberou em outras iniciativas públicas na região e em dezembro de 2014 entrou no ar, no Equador, o Educa, o primeiro canal de televisão educativa do país. Em julho de 2016, o Peru lançou seu primeiro canal cultural, voltado ao público infantil e jovem. Ipe - Identidad Peruana, com o tema *Lo mejor de nosotros*, foi criado pelo Instituto Nacional de Radio y Televisión del Perú (IRTP) cerca de um após a *Marcha contra la Televisión Basura*, convocada por coletivos independentes do país para pedir qualidade na programação de TV.

A defesa da qualidade na programação é justamente um dos pilares dessas iniciativas e é postulada como fator de diferenciação entre emissoras públicas e os canais comerciais. Bucci (2010) destaca o que chama de “bandeiras estéticas” de uma televisão pública em sua programação: experimentação de linguagens, oferta de conteúdos diferenciados em relação àqueles da televisão comercial e compromisso com a cultura, a informação e a liberdade. Jesús Martín-Barbero (2001) problematiza o papel da TV pública e enfatiza três traços característicos da sua natureza. O primeiro deles, a faculdade da participação e da expressão como reconhecimento social e cultural: “*Es televisión pública aquella que interpela al público, incluido el consumidor, en cuanto ciudadano*” (2001). O caráter público da televisão, segundo Barbero, é também o da renovação das bases da cultura nacional, o da TV como espaço público para maior visibilidade e reconhecimento de tradições e práticas daqueles que comumente ficaram de fora da representação excludente de uma nação homogênea – como os indígenas, os negros e as mulheres. O terceiro traço da TV pública, segundo o autor, seria a possibilidade de

¹⁷ A lei 12.485 estabelece como produtora brasileira a empresa que produz conteúdo audiovisual, é constituída sob as leis brasileiras, tem sede e administração no país e tem 70% do capital total e votante de titularidade de brasileiros natos ou naturalizados há mais de dez anos. A gestão das atividades da empresa e a responsabilidade editorial devem ser privativas de brasileiros.

¹⁸ Dados da Ancine, a Agência Nacional do Cinema.

recriar pela linguagem do audiovisual os relatos da chamada cultura comum: “(...) *no hay identidad cultural que no sea contada*” (2001, p. 61).

A abertura de espaço para a diversidade de discursos e vozes é enfatizada no documento “*Televisión Pública, Cultural, de Calidad*”, dos autores Jesús Martín Barbero, Germán Rey e Omar Rincón (2000), que caracteriza a televisão pública como aquela que tem entre seus propósitos a facilitação da convivência, a visibilidade de diferentes atores da sociedade, a diversidade de vozes, a amplitude das agendas de opinião, temas e de diferentes perspectivas de análise no debate público. A televisão pública articularia ainda as bases da cultura nacional, com extensão às diferenças regionais e locais, à complexidade geopolíticas e culturais, valores coletivos e linguagens comuns.

Além da questão da expressão da diversidade e da inovação em formatos – contra a hegemonia de gêneros - e o atendimento a públicos minoritários que por questões comerciais podem ser relegados a segundo plano por emissoras comerciais, Cifuentes (2000) aponta outro fator que justifica a TV pública, mesmo em um setor com diversidade de canais e emissoras: a cobertura nacional e descentralizada, com atendimento a regiões de pouca oferta de programação.

A perspectiva do direito do cidadão à comunicação, tão cara aos projetos infantis da TVs em pesquisa nesta dissertação, como será abordado no próximo capítulo, também é defendida por Bucci: “Uma emissora pública existe porque as pessoas têm direito (como autoras, agentes ou espectadoras) à informação jornalística, ao conhecimento e às manifestações culturais” (2010).

Para Tereza Otondo, o sistema televisivo estatal e privado da maioria dos países da América Latina promove ou mantém exclusões que afetam o processo democrático. É nesse cenário que a televisão pública ganha ainda maior relevância (2008, p. 326).

Entre os ideais, missões e propósitos da TV pública, a questão da autonomia é ponto-chave para diferenciar a televisão “pública” da televisão “governamental”: *“Cuando el Estado se confunde con el gobierno y éste con el Presidente de la República o el Primer Ministro, entonces la televisión pública es inviable”* (CIFUENTES, 2000, p. 109). A gestão, portanto, é característica primordial e um desafio para as experiências latino-americanas, segundo Milanez (2017).¹⁹ A autonomia está inserida no conceito de emissora pública, que se apoia em três pré-requisitos, segundo Bucci (2010): natureza jurídica, financiamento e gestão. A natureza jurídica das emissoras não pode ser de propriedade particular, não deve ter o lucro por finalidade nem estar sujeita à interferência do governo. O financiamento deve ter caráter público, oriundo de fundos públicos ou privados, com a condição de que não haja contrapartidas ou interesses do Estado ou do mercado. A britânica *BBC*, tida como referência mundial de emissora pública, é financiada por meio de imposto cobrado dos domicílios com TV. A gestão, aponta Bucci, também é fator preponderante para o caráter público da televisão:

As emissoras públicas (...) só têm sentido social e histórico se estiverem a serviço da sociedade e dos direitos dos cidadãos. Quando servem ao governo e às suas necessidades de propaganda, são uma deformação que nega a razão de sua origem. (BUCCI, 2010)

É na programação que todos esses conceitos ou desvios de propósitos se revelam. Nesse sentido, Omar Rincón (2011) reforça outro fator: o do entretenimento. Arroyo, Becerra, García Castillejo, Santamaría (2012, p. 69), em mapeamento sobre a televisão pública latino-americana, também apontam que na tríade “informar, educar e entreter”²⁰, o comum é privilegiar o papel educativo e cultural, em detrimento do entretenimento:

Durante muchos años esto fue así en buena parte de la región. Y, en buena medida, sigue siendo así: se sigue observando una tendencia a privilegiar la ‘alta cultura’, con contenidos dirigidos a las élites y las minorías y que no tiene cabida normalmente en los medios masivos. (ARROYO, BECERRA, GARCÍA CASTILLEJO, SANTAMARÍA, 2012, p. 69)

O fator entretenimento é especialmente importante na TV infantil. Fuenzalida (2017) relaciona estudos da neurociência que mostram as emoções positivas como marcadores de

¹⁹ Análise sobre descontinuidades de gestão em televisões públicas latino-americanas em decorrência de mudanças de governo foi desenvolvida por Milanez (2017) em tese sobre a TV Brasil e Señal Colombia.

²⁰ Arroyo, Becerra, García Castillejo, Santamaría destacam esses três pilares como missão vigente e amplamente assumida por meios públicos de todo o mundo (2012, p. 67).

aprendizagem, o que, portanto, valoriza ainda mais a fruição lúdica da criança frente ao programa de TV. À parte o potencial cognitivo da programação, Rincon (2011) cita o lugar social da TV para relaxar, entreter e contar. A busca por esse equilíbrio entre o educativo e o entretenimento desafia produtores audiovisuais dos projetos de iniciativa pública para o público infantil, como será evidenciado nos próximos capítulos.

2.2 TV infantil e as crianças no consumo de TV

De forma consonante a esse período citado, de variadas iniciativas públicas de programação de TV infantil na América Latina, a relação dos canais e programas televisivos com a audiência infantil passou por mudanças relevantes. Novas formas de consumo infantil de TV na região foram analisadas por Valerio Fuenzalida (2008), que aponta a migração do público para canais a cabo que oferecem programação segmentada para crianças e faixas específicas de conteúdo por idade.

Conversei com o professor Fuenzalida em setembro de 2017, durante a produção desta dissertação, quando ele desenvolvia uma pesquisa qualitativa sobre programas de TV com crianças de colégios públicos de diversas municipalidades do Chile. Com a experiência de trabalhos de recepção, Fuenzalida avaliou o que chama de nova televisão infantil, tendência em muitos programas televisivos produzidos desde a década de 1990 para o público de zero a seis anos de idade. São programas que se dirigem a uma criança de interesses ativos como receptora, mais protagonista diante das produções audiovisuais e participante do processo de interpretação dos programas televisivos.

Fuenzalida se baseia em estudos da neurociência sobre o universo infantil que indicam uma concepção de criança muito diferente da construída pelo *behaviorismo* (*conductismo* em espanhol) e do esquema unidirecional entre o canal de TV e a criança receptora. Fuenzalida destaca essa oposição:

El conductismo considera al niño vacío, todo aprendizaje del niño era producido desde el exterior por la escuela, por la familia, por el ambiente. La neurociencia descubre que el niño tiene capacidades internas, y que cualquier acción exterior tiene que vincularse con esas capacidades, porque así el niño desarrolla su potencial de capacidades internas. Yo creo que eso ha generado una serie de nuevos criterios de calidad en producir televisión, como por ejemplo, la interactividad entre un programa de televisión y el niño audiencia; si el niño audiencia no está vacío, hay que hacer un intento, que no es fácil para la televisión, de relacionarse con el niño, de desafiarlo a que vaya poniendo en ejercicio sus capacidades internas. Entonces, lo que hay no es solamente un niño atento a lo que hay en el espectáculo, sino que es un niño que es

desafiado a participar en el programa. Yo creo que eso es un descubrimiento muy importante y tu lo puedes hacer de muchas maneras, esta es la parte creativa de los creadores. (FUENZALIDA, entrevista por Skype em 23 set. 2017)

As séries infantis “*As Pistas de Blue*” (1996-2006) e “*Dora Aventureira*” (da Nickelodeon) são citadas por Fuenzalida como exemplos dessa tendência de produções que respondem melhor a essa criança ativa como receptora. São séries instigantes, com desafios, interações, jogos de adivinhações e resoluções de problemas. Fuenzalida indica também programas latino-americanos; como “*Peixonauta*” (2009) e “*Show da Luna*” (2014), da produtora TV Pinguim, pioneira na realização de séries de animação brasileira para TV infantil. “*Peixonauta*” é a história de um peixe-detetive de temas ambientais e “*Show da Luna*”, dirigida a crianças entre 3 e 5 anos, narra as aventuras de uma menina que adora ciências e desvenda fenômenos da natureza. Ambas as séries valorizam as interações com o público e as explorações lúdicas.

Fuenzalida atenta para variadas mudanças na realização dos programas infantis, com impacto na representação simbólica de personagens e nas narrativas das produções audiovisuais. No lugar da programação educativa formal, geralmente representada sob o comando de adultos/tutores/professores, entram outros conceitos formativos de representação televisiva, de aspectos sociais e afetivos, e com maior protagonismo da própria criança e do adolescente. Para Fuenzalida, a representação mais importante da TV infantil é a da criança com competências internas a desenvolver:

“(...) al niño hay que representarlo con sus capacidades internas, y no tanto decir “te vamos a enseñar historia, te vamos a enseñar folclor, te vamos a enseñar elementos de tu cultura”. Te fijas que ha sido, yo diría, una línea de producción de programas importante en América Latina: ‘este es nuestro folclor, está en nuestra historia’. Entonces son elementos externos al niño que la televisión ha considerado que es importante enseñarlos. La nueva línea, parte más bien de decir me voy a conectar con tus motivaciones y capacidades”. (FUENZALIDA, 2017)

Para ele, é esse o espaço que a TV pública deve assumir na programação infantil, aquele da TV infantil de entretenimento formativo, não tão vinculada a conhecimentos cognitivos escolares, mas de valorização das “capacidades internas” da criança. O potencial da contribuição cognitiva não-formal de que fala Fuenzalida (2008) sobre a TV para crianças vai de encontro a teorias pessimistas como a de Postman (2012)²¹, para quem o acesso à informação eletrônica – principalmente ao conteúdo da televisão - teve efeitos profundos em fronteiras

²¹ “Desaparecimento da infância” é a expressão usada por Neil Postman para defender que a ideia de infância surgida no século XVI como estrutura social estaria sendo reprimida pelo novo ambiente informacional.

culturais demarcadas entre adultos e crianças. Segundo ele, esse impacto alimentaria uma deterioração do ambiente informacional que sustenta a infância. Postman defendeu a ideia de infância como um produto cultural da Renascença, surgida com o ambiente informacional da imprensa e da alfabetização socializada. Assim, a inserção de um novo mundo simbólico, desenvolvido com as “revoluções eletrônica e gráfica” (POSTMAN, 2012, p. 87), teria abalado o estatuto da infância. Na televisão, segundo ele, poderia-se ver com clareza essas “revoluções” que afetaram a linha divisória entre a infância e a idade adulta, que até então sustentava hierarquias sociais e intelectuais.

São vastos os estudos sobre os efeitos da TV sobre a audiência infantil, e das mais variadas matizes: da culpabilização da mídia por perspectivas maniqueístas ao reconhecimento da linguagem audiovisual como de grandes potencialidades na mediação com o público infantil, por estar cada vez mais integrada ao cotidiano e ao desenvolvimento cognitivo das crianças.

Somos todos – ou quase todos - audiência, na forma dominante com que se vive hoje a cotidianidade pela crescente mediatização, como afirma Orozco-Gómez (2017, p. 20-21). Ser audiência de forma cada vez mais intensa, por consequência, nos coloca na mediação constante com representações das telas, em plataformas audiovisuais muito além da TV. Entre o público infantil, é nesse contexto que a oferta de histórias potentes e formatos atraentes podem ter importância formativa, além do puro entretenimento, segundo Carmona (2017). Uma televisão lúdica, imaginativa e inspiradora para o desenvolvimento de aprendizagens sócioemocionais (Fuenzalida, 2017, p. 14). Se as experiências midiáticas começam cada vez mais cedo e se, como afirmou Orozco (2001), as “janelas vão sendo substituídas por telas televisivas e de computadores”, que a programação de TV voltada para crianças seja de janelas de empatia para o público infantil.

2.2.1 O que é qualidade na TV infantil?

As séries de TV infantil analisadas nesta dissertação são originadas de projetos de televisão pública cultural de defesa da qualidade na programação dirigida a crianças. Mas o que significa qualidade nas produções audiovisuais infantis? E na percepção de quem? Crianças, pais, profissionais do audiovisual ou da academia? Qualidade é uma questão de perspectiva, como reforça Lothar Mikos (2009), depende dos valores em julgamento. Pode contemplar dimensões que vão do estudo da oferta, do consumo ao grau de cumprimento da regulação relacionada à proteção da criança na TV e ao entretenimento da programação (VIÑES, 2005). Considerando uma abordagem ampla e múltipla do aspecto da qualidade, sem conceituações

fechadas e absolutas, este tópico examina alguns critérios, perspectivas e indicadores qualitativos na TV infantil a partir de reflexões de instituições e teóricos de comunicação voltados à infância.

Entre as referências latino-americanas em estudos sobre programação infantil está o Conselho Nacional de Televisão (CNTV) no Chile. O CNTV está entre as quatro linhas de estudo internacional mais relevantes sobre qualidade de conteúdos dirigidos à infância segundo Viñes (2005), que mapeou as seguintes iniciativas: *Children's Television Standards (CTS)* da *Australian Broadcasting Authority* (ABA) desde 1979, a *Australian Children's Television Foundation (ACTF)* desde 1982, *Annenberg Public Policy Center* (APPC) desde 1995, na Pensilvânia (Estados Unidos) e o *Consejo Nacional de Televisión* (CNTV), do Chile, desde 1997.

O CNTV publicou em 2014 o estudo *Estándares de calidad en TV infantil*, uma revisão bibliográfica de estudos internacionais de instituições como o *Office of Communications* (OFCOM), do Reino Unido, e o IZI, Instituto Internacional para a Televisão Infantil e Educativa (Alemanha). O estudo da CNTV conclui os seguintes pontos de consenso – de dimensões cognitiva e emocional – sobre os principais critérios de qualidade da programação infantil:

- Programação criada especificamente para uma faixa etária: respeita suas preferências e habilidades cognitivas. Possui velocidade e extensão narrativa apropriada, bem como estrutura dramática adequada. E conecta-se com as experiências diárias da criança.

- Não causa nenhum dano à criança e ao seu desenvolvimento. Seu bem-estar é a prioridade. Não produz estresse emocional (não compensado), nem apresenta padrões anti-sociais.

Em meio às múltiplas telas eletrônicas de consumo de mídia, a televisão ainda ocupa papel central como meio de comunicação na América Latina. Segundo a *Encuesta Nacional de Consumos Culturales* de 2013 na Argentina, país cuja programação infantil pública é abordada nesta dissertação, 98% dos argentinos com mais de 12 anos de idade consomem televisão; em média quase 3 horas por dia. A cobertura da TV paga atingiu 68%. Na Colômbia, quase todos os domicílios têm televisão. Segundo a *Encuesta Nacional de Calidad de Vida* de 2012, o percentual chega a 91,1% dos lares. O acesso à TV por cabo atingiu 56,2%.

- Promove o desenvolvimento. Aborda os temas das crianças, influencia sua identidade de forma positiva e facilita a aprendizagem.

- Programação infantil de qualidade, para os pesquisadores, é sobretudo de entretenimento, estimulante. Faz a criança se sentir bem, inspira e a convida a se envolver, a interagir com o meio ambiente e a ser ativa em suas experiências. Encoraja a comunicação.²²

Esses parâmetros de consenso destacados no estudo da CNTV também foram apontados pela pesquisadora Maya Götz (2007) como indicadores de qualidade para programas pré-escolares.

Outra abordagem sobre critérios de qualidade é a de Fuenzalida (2016), frente às mudanças já citadas sobre a relação criança e conteúdo televisivo em programas que, segundo o autor, alinham uma nova TV infantil desde a década de 1990. Fuenzalida cita como parâmetros de qualidade:

- 1- Criação de canais segmentados para a criança, diante da migração do público infantil de TV para canais por cabo.
- 2- A valorização da criança em papel central do canal, como programação e audiência.
- 3- Qualidade da emissão e recepção em multiplataforma com VOD e Streaming²³ e com formatos diversos de realização.
- 4- Programação segmentada por idades, segundo o desenvolvimento infantil.
- 5- Interatividade com a audiência infantil. O programa se dirige à criança com desafios a suas capacidades cognitivas, socioemocionais e de percepção.
- 6- Representação protagonista, ativa e competente da criança – na programação e como audiência.
- 7- Produção de programas de entretenimento lúdico, de valorização do formato narrativo da fábula de ficção e de emoções positivas como base de aprendizagem
- 8- Contribuição para o desenvolvimento das competências internas da criança, como autonomia, autoconfiança, autoestima, colaboração em grupo na diversidade, resiliência contra adversidades etc.
- 9- Fortalecimento da recepção construtivista em sala de aula.

²²No estudo, os autores Christiny e Guzmán apontam iniciativas da Austrália e da Colômbia como exemplos de práticas internacionais em programação infantil. Disponível em: <https://www.cntv.cl/cntv/site/artic/20140625/asocfile/20140625140425/calidad_tv_infantil_esta_ndares.pdf>. Acesso 6 de mar. 2016.

²³ VoD, também conhecido no termo em inglês *video on demand*, é uma solução de vídeo sobre tecnologia banda larga para disponibilizar conteúdos sob demanda em *streaming*, de oferta contínua, que dispensa a descarga de dados.

10- Proposta de aporte para recepção construtivista em família, no entorno das crianças.

No elenco de critérios de Fuenzalida fica clara a ênfase na representação protagonista da criança em suas competências internas e em seu processo integral de desenvolvimento. As duas séries infantis de TV selecionadas para análise nesta dissertação, no geral, contemplam essa preocupação com as capacidades socioemocionais nas construções narrativas e composições de personagens como será apresentado no Episódio 4 desta dissertação.

2.2.1.1 Identidade e diversidade na TV infantil

Além dos critérios de qualidade que valorizam o protagonismo ativo, a perspectiva das crianças como cidadãos de direitos e a representação das infâncias com pluralidade, as produções audiovisuais infantis latino-americanas selecionadas no *corpus* desta pesquisa têm outros eixos em comuns: **identidade e diversidade**.

Na Argentina, diversidade e identidade estão entre os 14 critérios definidos pelo *Consejo Asesor de la Comunicación Audiovisual y la Infancia* (CONACAI) em 2013 como parâmetros de qualidade²⁴ para conteúdos audiovisuais destinados à criança e à adolescência. No documento, o indicador Identidade é assim descrito:

Identidad – Se deben integrar las particularidades locales y la cultura propia de cada región del país, promovendo el respeto y la difusión de las diversas lenguas en uso en nuestro territorio nacional. Los contenidos audiovisuales deben tender a afianzar los vínculos que niñas, niños y adolescentes tienen con sus comunidades. (CONACAI, 2013)

Fortalecer a **identidade** aparece na descrição das séries infantis do canal público Señal Colombia, que tem um dos programas analisados nesta pesquisa. No documento do *Mercado*

²⁴Os critérios definidos pelo CONACAI em 2013 foram: 1) Promoção e defesa dos direitos; 2) Informação; 3) Federalismo, para garantir a presença da realidade de diferentes regiões e províncias na tela; 4) Curiosidade, para fomentar a criatividade e a experimentação; 5) Diversidade; 6) Voz própria, para incluir a perspectiva das crianças e dos adolescentes; 7) Capacidade crítica, para estimular a análise das representações das realidades; 8) Recreação, para estimular a diversão e a brincadeira; 9) Atenção à audiência, para distinguir grupos etários a que a programação se dirige; 10) Participação, para promover a construção da cidadania pelo exercício de direitos; 11) Promoção da autoestima e dignidade; 12) Estímulo a hábitos saudáveis; 13) Valorização da identidade, das particularidades locais e da cultura própria de cada região; 14) Produção como especialidade complexa, atendendo a especificidades do público. Disponível em: <http://www.consejoinfancia.gob.ar/wp-content/uploads/2013/10/DES_conacai_28x35_CURVAS.pdf>. Acesso em 18 de mar 2017.

de *Coproducción 2018*²⁵, em que Señal Colombia abre oportunidades de coprodução com produtores independentes que estejam desenvolvendo projetos audiovisuais de interesse da emissora, consta:

SERIES INFANTILES que puedan articularse con este universo, donde los niños encuentran contenidos y experiencias entretenidas, interactivas, multiplataforma, que generan conocimiento, con un enfoque de derechos que fortalecen la identidad cultural, aportan a la construcción de ciudadanía, al disfrute de los derechos culturales y al desarrollo de las competencias culturales y comunicativas de los niños y las niñas de todo el territorio colombiano. (2018, p. 8)

Como será apresentado nos Episódios 3 e 4 desta dissertação, em *Pakapaka* e *Mi Señal* - a faixa de programação infantil de *Señal Colombia*²⁶ -, o aspecto Identidade é valorizado no conceito dos programas e são comuns as representações de personagens, cenários e entornos com atenção a particularidades regionais, ainda que as temáticas sejam mais universais às infâncias.

A representação desses aspectos identitários na TV, entretanto, não pode ser encapsulada no tempo, compartimentada em amarras e fronteiras geográficas.²⁷ Como explicita Canclini, o processo sociocultural da hibridação²⁸ que funde estruturas e gera novas práticas sociais, relativiza a noção de identidade e coloca em xeque a ideia de compartimentar identidades como puras ou autênticas. Além disso, o autor evidencia o risco de se “delimitar identidades locais autocontidas ou que tentem afirmar-se como radicalmente opostas à sociedade nacional ou à globalização”. (CANCLINI, 2015, p. 23)

A identidade em tempos de descentralização não é unívoca e coerente. Hall (2015) analisou as mudanças nos conceitos de identidade e sujeitos que fragmentaram e descentralizaram o indivíduo moderno no fim do século XX. Tais mudanças conceituais impactaram as culturas nacionais²⁹, uma das principais fontes de identidade cultural no mundo

²⁵

Disponível

em:

<http://www.senalcolombia.tv/mercado/documentos/condiciones_participacion_8%20mercado_coproduccion.pdf>

²⁶ No documento do *Mercado de Coproducción*, iniciativa de Señal Colombia para abrir oportunidades de coprodução a produtores independentes, consta: “*Somos la ventana donde se conoce el país y el resto del mundo. Somos el espejo donde nos reconocemos como colombianos*”.

²⁷ Resistir a estereótipos de representação no audiovisual infantil é uma das premissas dos produtores ouvidos nesta pesquisa, como está apresentado nos episódios seguintes desta dissertação.

²⁸ Canclini define como hibridação os “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Admite como estruturas discretas as estruturas que também foram resultado de hibridações e por isso não podem ser consideradas como fontes puras.

²⁹ Para Hall (2015), a nação não é só entidade política, mas um sistema de representação, de produção de sentidos.

moderno. Hall desconstrói a cultura nacional como unificada: *“Uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de poder cultural”* (HALL, 2015, p. 35).

Larrain (2003) indica que o processo de construção da identidade é ao mesmo tempo cultural, material e social. É cultural pelas identidades culturais ou coletivas com que os indivíduos se definem (religião, gênero, classe, profissão etc). É material pois os indivíduos fazem projeções simbólicas sobre si mesmos a partir de coisas materiais. E se constitui por processo social porque a identidade se constrói em referência ao “outro” – tanto pelo que os outros pensam e internalizamos, assimilamos, quanto em relação ao que queremos nos distanciar. Como Stuart Hall pontua, a construção identitária de uma sociedade é um processo dinâmico, e a identidade como “celebração móvel” é influenciada de forma contínua pelas formas de representação ou interpelação nos sistemas culturais. (HALL, 2015, p. 11-12).

A TV tem seu papel nesse processo de construção simbólica. Barbero (2001) afirma que a televisão se configura em espaço estratégico de representação do vínculo entre os cidadãos, de pertencimento a uma comunidade: *“(...) ella constituye hoy el espacio por antonomasia de recreación de lo público desde donde enfrentar la erosión del orden colectivo”* (2001, p. 36).

Os argumentos de homogeneização das identidades nacionais no cenário de globalização, entretanto, são simplistas, segundo Hall. O que estaria em jogo no “pós-moderno global” é a tensão entre o “global” e o “local” na transformação das identidades. Seixas (2008) também faz remissão a esse movimento para analisar o processo

A diversidade de canais privados segmentados voltados à infância não se traduz necessariamente em diversidade de representações. Estudo do Instituto Internacional para a Televisão Infantil e Educativa (IZI) em 24 países (Götz et al, 2008) concluiu que cerca de 72% de todos os personagens principais (humanos) dos programas pesquisados poderiam se identificar como brancos de acordo com a cor de pele. Apenas 32% dos protagonistas de ficção eram femininos. Ainda segundo a pesquisa, a maioria dos protagonistas vivia em contextos correspondentes à classe média ou alta.

identitário latino-americano. Segundo o autor, a dialética da alteridade global-local³⁰ atua na miscigenação da identidade cultural do indivíduo e da própria sociedade. Portanto, o mesmo processo global que tenderia à homogeneização põe em relevo diferenças culturais.

Diversidade é outro termo recorrente entre os citados critérios de qualidade elencados para a programação de TV infantil. Está descrito entre os 14 critérios definidos pelo CONACAI, da Argentina, em referência a formatos televisivos, mas também - e principalmente - em referência a conteúdos e representações culturais:

Diversidad – Se debe tener en cuenta la diversidad en sus dimensiones cultural, de género, de ideas y formas de entender el mundo, de capacidades, contextos sociales y realidades socioeconómicas, credos, orígenes, rasgos físicos y lenguas. En la grilla de programación deberá estar presente, también, la diversidad de estéticas, formatos y procedencia, fuente u origen de los contenidos. (CONACAI, 2013)

O termo diversidade consta do informe sobre oferta e consumo de televisão infantil no Chile, realizado pelo Conselho Nacional de TV (CNTV) em 2015.³¹ Entre os desafios da promoção por programação infantil de qualidade, o levantamento aponta: *“Promover en la pantalla la representación de la diversidad de la infancia: En cada región existen distintos niños, niñas y adolescentes, cuyas expresividades también dan cuenta de la multiculturalidad del país”* (2015, p. 37).

O informe publicado em 2015 constatou a ausência de conteúdos dirigidos ao público infantil na TV aberta chilena e apontou a relevância do debate sobre a criação de um canal cultural de conteúdo infantil no país. O documento concluiu que seria importante fomentar a produção audiovisual nacional e local para reforçar a representação da diversidade da infância: *“Esto fortalecerá en la audiencia infantil el sentido de pertenencia e identidad nacional y local”*. (2015, p. 38)

³⁰ A relação local/global também consta no documento do *Mercado de Coproducción 2018*, de Señal Colombia como um dos compromissos do canal: “Componente local – global: Podemos ser universales con relevancia local y ser locales con potencia universal” (2018, p. 3.)

³¹ Disponível em:

<https://www.cntv.cl/cntv/site/artic/20150923/asocfile/20150923182900/oferta_de_programacion_y_consumo_de_televisio_n_infantil_en_chile.pdf>. Acesso em 8 de out. 2017.

Produzir conteúdo infantil com atenção à diversidade cultural também é efeito de uma revisão de conceitos. Stuart Hall (1992) considerou o “retorno da etnia” na articulação do global e do local em tempos de globalização e ressaltou um novo fascínio pelo “local” e pela “diferença”.

Renato Ortiz (2015) diagnosticou um “mal-estar do universalismo”. Segundo o autor, “as qualidades, antes atribuídas ao universal, deslocam-se para o ‘pluralismo’ da diversidade”. Ortiz exemplifica com a redefinição do mito de Babel, segundo o qual o homem teria que buscar uma língua universal, pois a multiplicidade de línguas seria um impeditivo para a comunicabilidade. Se na história bíblica a profusão de idiomas era sinônimo de discórdia, hoje a diversidade passou de agente desarmônico a agregador de diferenças. Ortiz destaca que a diferença se tornou fonte de riqueza e de conflito, eixo temático importante para políticas de Estado, instituições corporativas e movimentos sociais. As contraposições entre o universal e o particular, a oposição de tradição e modernidade, local e global, não seriam suficientes para abarcar as complexidades de um mundo nada homogêneo, apesar das interconexões tecnológicas e integrações político-sociais.

“El rol social de la televisión en la construcción de la identidad cultural es tan importante como la consideración de las audiencias a las que debe atender”

(Estudo da CNTV sobre oferta e consumo de televisão infantil no Chile, 2015, p. 2)

Declaração Universal da Unesco sobre Diversidade Cultural (2001):
Art. 1 “(...) a diversidade cultural é, para o gênero humano, tão necessária como a diversidade biológica para a natureza. Nesse sentido, constitui o patrimônio comum da humanidade e deve ser reconhecida e consolidada em benefício das gerações presentes e futuras”.

EPISÓDIO 3 - TV INFANTIL COMO JANELA DE EMPATIA

As duas séries de animação selecionadas para análise nesta dissertação estão no Episódio 4 deste trabalho, mas interessa buscar conhecer o contexto no qual elas foram criadas, no canal argentino PakaPaka e na faixa de programação infantil colombiana Mi Señal (canal Señal Colombia), duas iniciativas relevantes para a produção de obras audiovisuais desenvolvidas por latino-americanos para a audiência regional. São iniciativas em TV pública que não se restringem ao papel de emissoras de conteúdo de qualidade para o público infantil, mas investem em produção própria, em coproduções com outras emissoras latino-americanas e em projetos que se propõem a incluir a diversidade na programação de TV. Este segmento aborda ideias e conceitos que envolveram a criação dessas duas iniciativas, sem a intenção de propor uma memória histórica da TV dos dois países, mas de apresentar o contexto da articulação dos dois projetos, que convergem na busca pela representação da diversidade e pluralidade das infâncias nos programas dirigidos ao público infantil. A seguir, o quadro de características gerais do canal infantil argentino PakaPaka e da programação infantil Mi Señal, da TV pública colombiana Señal Colombia.

TABELA 1: Canal PakaPaka (Argentina) e Mi Señal (Señal Colombia)

País	Formato	Perfil	Horas de programação	Criação e origem	Público	Vínculo
Argentina	Canal PakaPaka	Canal público educativo	24 horas de programação infantil	Criado em 2010 ³²	Crianças de 2 a 12 anos e jovens	<i>Sistema de Medios y Contenidos Públicos</i> ³³
Colômbia	Faixa infantil <i>Mi Señal</i>	Faixa segmentada do canal Señal Colombia	Média de mais de 10 horas de programação infantil diária	Projeto Televisão Infantil (2007)	Crianças de 3 a 12 anos	RTVC – <i>Sistema de Medios Públicos</i>

³² Canal criado no contexto do cumprimento da lei 26.522, de Serviços de Comunicação Audiovisual, também conhecida como *Ley de Medios*.

³³ Em 2016 foi criado o “*Contenidos Públicos Sociedad del Estado*” para a gestão dos canais de TV até então vinculados ao Ministério da Educação.

3.1 PakaPaka: *el poder de la imaginación para todos*³⁴

Uma réplica da personagem Medialuna, a protagonista da série argentina que analiso nesta dissertação, ocupava um dos corredores da sede de PakaPaka quando visitei o canal, em Buenos Aires, em maio de 2017. Do tamanho de uma menininha de cerca de 5 anos, Medialuna é uma das personagens de maior repercussão do canal na Argentina e tinha seu lugar na sede da TV ao lado de reproduções do dragão Ferrucho, seu antagonista atrapalhado, e outros personagens célebres de PakaPaka, como Zamba, o menininho da província de Formosa, estrela da série de animação infantil que remonta episódios dos últimos 200 anos da Argentina, incluídas a Guerra das Malvinas e a última ditadura cívico-militar do país.

A sede de PakaPaka fica em um endereço simbólico para a história argentina. Lá se encontra o *Espacio para la Memoria, la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos*, sede no passado da ESMA, sigla para *Escuela de Mecánica de la Armada*, usada como centro clandestino de prisão, tortura e extermínio durante a ditadura (1976-1983). Na mesma quadra onde hoje está em atividade o museu histórico funcionou o complexo de instalações no qual desapareceram cerca de cinco mil prisioneiros políticos, segundo o histórico da ex-ESMA.

A recuperação das instalações para a criação de um museu na Avenida del Libertador 8151 começou em 2003 e hoje o local oferece visitas guiadas que relembram as histórias de horror da repressão durante a ditadura e tornam o lugar emblemático como espaço de formação por direitos humanos. Lembrar a experiência nos porões clandestinos e corredores por onde foram levadas muitas mulheres sequestradas, e que deram à luz a bebês entregues a outras famílias, com outras identidades, durante a ditadura, me embrulha as vísceras até hoje. Uma experiência tão impactante que conheci funcionários das televisões públicas que frequentam o endereço diariamente por motivo de trabalho e até hoje não tiveram condições emocionais de visitar as instalações da ex-ESMA na mesma quadra.

PakaPaka fica no local onde funcionava a *Escuela Nacional Fluvial*, juntamente com as sedes do Canal Encuentro, DEPORTV e o portal educacional Educar.ar. A quadra hoje abriga instituições de preservação da memória e defesa dos direitos humanos, entre elas a Casa por la Identidad, das Abuelas de Plaza de Mayo³⁵. A perspectiva de direitos da criança à infância e à comunicação de qualidade integra este contexto e PakaPaka se estabelece nesse espaço como o

³⁴“*El poder de la imaginacion*” foi o slogan inicial do canal, criado em 2010. “PakaPaka para todos” foi o mote da campanha criada ao longo dos primeiros anos da TV pela inclusão do canal público infantil na grade de operadoras de TV a cabo da Argentina.

³⁵ Organização não-governamental criada em 1977. A entidade já encontrou 125 netos sequestrados ou nascidos em cativeiro durante a ditadura argentina.

primeiro canal de televisão pública e educativa infantil, criado pelo *Ministerio de Educación de la Nación*³⁶, em iniciativa pioneira em televisão infantil latinoamericana.

PakaPaka começou como faixa de programação infantil da TV Encuentro, o canal educativo do Estado argentino, mas passou a canal 24 horas em 2010 como parte do cumprimento da Lei 26.522³⁷ de Serviços de Comunicação Audiovisual. A lei conhecida como *Ley de Medios* substituiu a Lei de Radiodifusão Nacional promulgada durante a ditadura e regulou os serviços com o intuito de desconcentrar o setor, estimular a produção local e reconhecer a comunicação como um direito dos cidadãos. No cenário de expansão do Sistema de Televisão Digital, canais públicos foram criados a partir da nova legislação, PakaPaka incluído, com as premissas do direito de meninos e meninas ao acesso a uma TV infantil diversa, com respeito às identidades infantis e à oferta diversificada de repertórios culturais, como expresso na seção Institucional do site oficial do canal:

*PAKAPAKA concibe a los chicos como ciudadanos, sujetos de derechos, constructores y pensadores de su realidad, con saberes y modos de ver el mundo que enriquecen la vida en común. Les ofrece herramientas para interpretar el complejo mundo que los rodea y ser verdaderos protagonistas y agentes de cambio.*³⁸

O lançamento do canal aconteceu na residência de Olivos, em 17 de setembro de 2010, e marcou a transformação da faixa de programação infantil do canal público cultural Encuentro em canal próprio de TV para crianças, destinado a faixas etárias de 2 a 5 anos e de 6 a 12 anos de idade. No discurso de lançamento, a então presidente argentina Cristina Fernández Kirchner comemorou a criação do canal “absolutamente nacional”:

Para nosotros es un inmenso orgullo poder presentar en el marco de lo que pensamos que debe ser la cultura, la educación, la televisión pública, una señal como PakaPaka, que además es un formato absolutamente nacional, absolutamente hecho por argentinos y para argentinos. Representa nuestros valores, nuestras identidades culturales (...) (KIRCHNER, 2010)³⁹

A Ley de Medios determinava entre os objetivos da rádio e TVs públicas - *Radio y Televisión Argentina Sociedad del Estado* - a destinação de espaços para a programação infantil.

³⁶ Criado como um dos canais educativos do Ministério da Educação, PakaPaka foi transferido em dezembro de 2016 para o controle do *Sistema Federal de Medios e Contenidos Públicos*, do Gabinete de Ministros da Argentina.

³⁷ A lei 26.522 foi promulgada em 10 de outubro de 2009 pela então presidenta Cristina Fernández de Kirchner. Redigida com base no documento 21 Pontos por uma Nova Lei de Radiodifusão para a Democracia, de organizações populares, instituições acadêmicas e distintos representantes do sistema de meios e comunicação da Argentina, reunidos na iniciativa chamada Coalizão por uma Radiodifusão Democrática (Paulino; Santos, 2015).

³⁸ Disponível em <www.PakaPaka.gob.ar/institucional/>. Acesso em: 18 jan. 2017.

³⁹ Disponível em <<https://www.casarosada.gob.ar/informacion/archivo/22630-blank-21868617>>. Acesso em 23 de junho de 2016.

Todos os canais públicos, e não só PakaPaka, deveriam cumprir cota de produção nacional, como determinado no artigo 68, sobre proteção da infância e conteúdos relacionados:

La regulamentación determinará la existencia de una cantidad mínima de horas de producción y transmisión de material audiovisual específico para niños y niñas en todos los canales de televisión abierta, cuyo origen sea como mínimo el cincuenta por ciento (50%) de producción nacional y establecerá las condiciones para la inserción de una advertencia explícita previa cuando por necesidad de brindar información a la audiencia (noticieros /flashes) pueden vulnerarse los principios de protección al menor en horarios no reservados para un público adulto. (Artigo 68)

PakaPaka nascia nesse contexto, nacional⁴⁰ e latino-americano.⁴¹ Em entrevista após o lançamento, Cristina Kirchner respondeu a jornalistas sobre se todos os operadores do país teriam a obrigação de emitir o canal:

Claro, sí, tienen obligación. Como también es obligación tener contenido nacional y locales también, que no solamente tengan trabajo en un solo lugar del país sino que tengan producciones locales y trabajo todos los argentinos en todas partes, este ha sido entre otros uno de los ejes de la Ley de Medios. Corresponde que sea la señal pública, en este caso la televisión pública que comience en primer término a dar cumplimiento a esta Ley de Servicios de Medios Audiovisuales, con esta señal lo estamos haciendo, en realidad con todo el formato que hoy estamos teniendo de una televisión al servicio de la comunidad y de la educación. (KIRCHNER, 2010⁴²)

Não foi bem assim no início de PakaPaka. O canal infantil precisou encampar uma campanha para que todos os operadores de TV por cabo do país disponibilizassem o sinal no pacote básico das empresas. Festivais com o mote “PakaPaka para todos” foram realizados com shows musicais e atrações infantis, e personalidades públicas gravaram vídeos de apoio à campanha para que todas as crianças do país tivessem acesso ao canal. Mensagens institucionais de PakaPaka orientavam os telespectadores para que exigissem o direito ao sinal. Isso porque o grupo Clarín, detentor de Cablevisión, só oferecia PakaPaka a clientes com decodificador digital, sem inclui-lo na grade dos pacotes básicos. Uma das mensagens da campanha destacava:

⁴⁰ Segundo a Ley de Medios, os serviços de televisão aberta deveriam emitir uma cota mínima de 60% de produção nacional.

⁴¹ A programação do canal também trabalharia desde então com outras instituições e emissoras públicas da América Latina em coprodução com a Argentina⁴¹, em parcerias que geraram programas infantis nos mais diversos formatos; reality-show, animação, documentais e híbridos de ficção e não ficção. Durante a elaboração desta dissertação, a coprodução Porto Papel ganhou o prêmio *Beyond Television* no *Festival Prix Jeunesse Internacional*, em 2016. A série é criação da produtora chilena Zumbástico Studios em coprodução com PakaPaka (Argentina), o canal Gloob (Brasil), Señal Colombia, TVN (Chile) e contou com recursos do CNTV, o conselho chileno de televisão.

⁴² Entrevista consta dos arquivos digitais da Casa Rosada. Disponível em <<https://www.casarosada.gob.ar/informacion/archivo/22631-blank-13738276>>. Acesso em 10 de junho de 2016.

*¿Sabías que siete de las ocho señales infantiles que se ofrecen en el cable se producen en Estados Unidos y que PakaPaka es la única señal infantil pública y argentina? Sin embargo, después de tres años de existencia, PakaPaka todavía no se puede ver en todas las casas porque Cablevisión, el mayor operador de señales de cable en la Argentina, se niega a incluir a PakaPaka en su grilla básica, aunque la ley así lo haya sancionado y la justicia lo vuelva a ratificar ahora. El 6 de junio de 2013, le ordenó a Cablevisión que incluya a PakaPaka en su abono básico de programación para que pueda llegar a más hogares de nuestro país. Pero Cablevisión sigue negándose a cumplir con lo que corresponde. Si cumplimos todos ganamos. Lo pide el sentido común, la ley y la justicia. Y las leyes están para cumplirlas, eso lo sabe cualquier chico. PakaPaka: el primer canal del Ministerio de Educación de la Nación para todos los chicos y las chicas de nuestro país.*⁴³ (Mensaje institucional Canal Encuentro, 2013)

PakaPaka ficou em meio à disputa entre o governo Cristina Kirchner e o grupo Clarín, um dos maiores grupos de comunicação do país. (GONZÁLEZ; NOVOMISKY, 2012). O grupo Clarín, controlador da operadora de TV paga Cablevisión, se opunha à Ley de Medios com o argumento de que a nova legislação atentava contra a liberdade de expressão. Segundo o governo, a lei garantia a pluralidade de vozes ao evitar monopólios e a concentração de meios (REPOLL, 2010). Só em janeiro de 2014, depois de muita negociação e mais de três anos depois da criação do canal, PakaPaka foi incluído na grade de programação do pacote básico de Cablevisión, o que aumentou o alcance do canal em cerca de 3 milhões de telespectadores em potencial. Até então o sinal da TV infantil pública só estava disponível para clientes do pacote diferenciado digital. PakaPaka também transmite a programação online, disponível no portal do canal (www.pakapaka.gob.ar), pela Tevisión Digital Terrestre (TDT), televisão por satélite e por cabo. A campanha “PakaPaka para todos” acabou por reforçar o conceito do acesso ao conteúdo do canal como questão de direito à comunicação e à pluralidade de conteúdo.

3.1.1 Canal infantil argentino e latino-americano

PakaPaka começou como canal do Ministério da Educação dirigido a crianças argentinas e latino-americanas. A primeira diretora do canal, Cielo Salviolo, me contou, em encontro em Buenos Aires, como essa definição influenciava o projeto:

PakaPaka surgió como un canal argentino pero siempre con la premisa de saber si un canal instalado en una región que tiene problemáticas comunes, aunque también diversas, y muchas cultura, que no habitualmente pueden verse precisamente en las pantallas de los canales panregionales como Disney, Cartoon, Nickelodeon, Boomerang...Entonces, tuvo una preocupación, el Canal, permanente por ser también una ventana de contenidos latinoamericanos, hechos por productores de los

⁴³ Vídeo disponível no canal da TV pública Encuentro, em < <https://www.youtube.com/watch?v=T3WhoqPpPvw>> Acesso em 10 de agosto de 2016.

distintos países de Latinoamérica, y también se preocupó por que los contenidos que se hacían acá pudieran verse en otras pantallas amigas de otros países de Latinoamérica. (SALVIOLO, 2017)

Sem publicidade infantil, a programação do canal foi formada por conteúdos educativos e culturais produzidos na Argentina, em coprodução com emissoras da América Latina ou adquiridos em outras partes do mundo. A mobilização para a criação de PakaPaka também foi um projeto de articulação para formar uma rede de conteúdos infantis na região latino-americana, com intercâmbio de experiências, discussão de problemas comuns e estratégias de coprodução, segundo Salviolo. *“Y con una preocupación incluso por intercambiar contenido o por facilitar la adquisición de derechos de emisión de contenidos a costos accesibles para las pantallas locales de la región”.*

O período de criação de PakaPaka foi uma época de muitas iniciativas ligadas ao mercado audiovisual infantil na América Latina como apresentado no Episódio 2 desta dissertação. Na Colômbia a qualidade na programação de TV dirigida a crianças era debate público desde a década de 1990 e nesse tempo diversos programas do Ministério da Cultura foram intensificados, como veremos ainda neste tópico. No Brasil, o Fundo Setorial do Audiovisual, inaugurou programas de incentivo a todos os segmentos da indústria audiovisual – inclusive televisão – e o edital Curta Criança apoiou obras inéditas com temática voltada à infância.

Entre as influências latinoamericanas que inspiraram a iniciativa de PakaPaka nesse período estão as faixas de programação infantil *Once Niños* (TV pública *Canal Once*, do México), *Mi Señal* (*Señal Colombia*) e o canal brasileiro por assinatura TV Rá-Tim-Bum, da Fundação Padre Anchieta, mantenedora da TV Cultura. O canal infantil brasileiro foi criado em 2014 com programação dedicada ao conteúdo nacional, mas desde 2015 também exibe produções de outros países.

No processo de preparação e formação da equipe de PakaPaka e de seus conceitos de atuação, especialistas latino-americanos em TV e/ou infância tiveram importância como apoio

ou inspiração. Entre eles o professor e crítico de televisão Ómar Rincón (Ceper - Colômbia), o professor Valerio Fuenzalida (Faculdade de Comunicações da Pontifícia Universidade Católica do Chile), o filósofo argentino Walter Kohan, a dramaturga Chiqui González – atualmente ministra de Inovação e Cultura da província de Santa Fé - e a especialista em infância e educação Patrícia Redondo, que foi consultora do canal. Outra referência reiterada é a brasileira Beth Carmona. Especialista em TV e em programas infantis, como citado nesta dissertação, Carmona capitaneou a programação da TV Cultura de São Paulo nos anos 1990, gestão que marcou época na televisão brasileira pela fecunda leva de produções audiovisuais para crianças na emissora, incluídos os programas “Castelo Ratinho” e “No mundo da lua”.

Especialistas e instituições da Europa também foram referência na experiência argentina PakaPaka, como a Fundação Prix Jeunesse (Alemanha), o produtor e realizador de programas de TV Jan-Willem Bult (Holanda), o canal Kika (Alemanha) e a televisão pública sueca SVT. Em sentido contrário, PakaPaka inspirou outras iniciativas da região, como o canal Educa, a televisão educativa do Equador criada em 2014. O Educa recebeu assessoria tanto de PakaPaka quanto da TV Encuentro, canal público cultural da Argentina.

3.1.2 E como levar à TV as realidades das infâncias da Argentina?

Se a produção de conteúdo nacional dirigido a crianças do país e da região era um eixo importante na valorização da identidade e do pluralismo da programação, em alternativa a programas de canais comerciais, PakaPaka ainda se propunha a falar da diversidade das próprias

PakaPaka significa esconde-esconde – brincadeira tradicional infantil - em quechua, língua ameríndia. O nome do canal, além de remeter à ideia de busca e ao universo infantil, sugere a valorização da diversidade das raízes culturais dos povos da região.

infâncias argentinas. Facundo Agrelo, ex-diretor do canal, pontua a necessidade dessa representação: *“O sea, en términos de derechos hay una infancia, en términos de experiencias hay muchas infancias, por la desigualdad”*.

Desigualdade sócioeconômica é só uma das arestas da pluralidade das infâncias – ainda que seja fator preponderante e transversal em temáticas culturais em uma região como a América Latina. A diversidade de representação da criança e suas experiências em PakaPaka foi marcada em paisagens, sotaques, perfis infantis, narrativas do cotidiano e de raízes culturais regionais, jogos, brincadeiras de infância e estética dos programas. A proposta era uma alternativa ao cenário da TV infantil argentina da época, como destacou Valeria Dotro, uma das integrantes da equipe fundadora do canal:

Parte del diagnóstico de lo que había en la televisión, que fue uno de los motivos que nos llevó a pensar un nuevo canal, tenía que ver con que cuando uno hacía un recorrido por los canales de televisión para chicos, ninguno era producido ni en Argentina, ni en la región. Todos eran canales globales: Disney, Cartoon, Nickelodeon. Y las representaciones que ahí uno ve haciendo un zapping rápido son muy homogéneas, uno ve un único tipo de niño o de niña, un único tipo de escuela, un único tipo de familia, una estética muy parecida en todos ellos. Y en general, esa estética, esos niños, esas escuelas, bastante poco tienen que ver con los niños, las escuelas, las familias nuestras, de Argentina y de la región en general, salvo algunas excepciones. Entonces, la pregunta era ¿cómo hacemos para eso, lograrlo desde la producción local? (DOTRO, 2017)

Dotro foi responsável de conteúdos de PakaPaka até dezembro de 2016 e me contou, em encontro em Buenos Aires, que o desafio maior era a produção de animação e a criação de representações de crianças que não cedessem a estereótipos⁴⁴: *“Eso fue un trabajo muy arduo, pero me parece que es donde más se logra esa diversidad”*.

A representação da criança não poderia ser só a *porteña*, do eixo Buenos Aires. E como fazer para levar outras províncias às telas da TV infantil? Mesmo sem conseguir descentralizar tanto a produção da capital, o canal projetou programas documentais que não poderiam prescindir de viagens ao interior do país para mostrar outras paisagens e entornos além do urbano, critérios de representação que por vezes eram exigidos desde as licitações abertas aos produtores independentes. Apesar dos esforços, a atual diretora de PakaPaka, Karina Wroblewski, atesta que a questão ainda é crítica para o canal, mais de sete anos após a sua criação: *“Muchas veces hablamos de una identidad local pero muy centrada en lo que es la Capital Federal y nos olvidamos de lo que es el federalismo y otras regiones del país”*.

⁴⁴ Considero neste trabalho as noções de estereótipo de Mazzara, segundo o qual o estereótipo é um conjunto coerente e rígido de crenças negativas que um certo grupo compartilha a respeito de outro grupo ou categoria social (1999, p. 16). (tradução nossa)

Conversei com Karina por telefone em agosto de 2017. Ela é a primeira diretora do canal nomeada pela gestão de Mauricio Macri. Em dezembro de 2016, Macri transferiu o controle dos canais Encuentro, PakaPaka e Depor TV, até então sob o Ministério da Educação, para o *Sistema Federal de Medios y Contenidos Públicos de la Jefatura de Gabinete* (decreto 1222), órgão criado para gerir os canais públicos argentinos. Os conteúdos não passam mais pelo Ministério da Educação, como afirmou a diretora de PakaPaka:

No somos un canal pedagógico, somos un canal educativo. Muchas veces se confunde en creer que la única manera de ser educativo es estar bajo el Ministerio de Educación. La educación formal es pedagógica. El canal educa desde, a través de un medio audiovisual. Complementa esa educación que se hace formal en las escuelas. (WROBLEWSKI, 2017)

Sob o Ministério da Educação, PakaPaka trabalhava com um mapa de conteúdos, mas com eixos temáticos mais formativos, não necessariamente vinculados ao currículo escolar, a exemplo de “*Medialuna y las noches mágicas*”, animação criada nessa época de discussões sobre o conceito do canal. A série trata de vínculos afetivos e protagonismo infantil em composições estéticas que remetem a civilizações do período pré-colombiano, como descrito mais detalhadamente no Episódio 4 desta dissertação.

Definidos os temas pela equipe do canal, os programas poderiam ser realizados por licitação aberta ou contratação direta de produtores independentes. Diversidade cultural, familiar, conflitos próprios da infância, entre outros temas universais, atravessavam a programação. Sánchez-Carrero y Méndiz-Rojas (2013) indicam o potencial da programação de PakaPaka para a alfabetização midiática, a reflexão crítica ante conteúdos da tela. Para as pesquisadoras, canais como Pakapaka estimulariam a compreensão do meio por dinâmicas criativas e de entretenimento, de maneira lúdica. Murolo (2013) destaca que, pela perspectiva pública da emissora, PakaPaka não busca só entreter a audiência: “(...) *sino comprenderlos, enseñarles y hablarles de ellos mismos*”.

Mas a busca por conteúdos de impacto educativo não escolarizantes nem sempre é uma combinação fácil para uma TV infantil. Carolina Duek (2013) apontou o que chamou de “hiper-pedagogização” de alguns conteúdos com temas musicais de PakaPaka. No artigo “*Infancia, televisión y estado: PakaPaka y una nueva discusión sobre calidad y medios de comunicación en la Argentina*”, Duek reconhece o intento da promoção da diversidade das infâncias em PakaPaka, mas aponta um acentuado tom pedagógico em determinados programas, na constante necessidade de fazer com que as crianças aprendam algo politicamente correto. Mas a “intenção

pedagógica” a que Duek se refere não é restrita a PakaPaka, segundo a pesquisadora, que vê desde os anos 2000 a tendência da moral educativa também em programas de canais comerciais como Discovery Kids, Nickelodeon e Disney Junior.

A representação das crianças e suas realidades também cria dilemas. Duek (2013) problematiza a responsabilidade e o papel do Estado – pois o canal é público - na representação na TV de crianças que vivem em condições sociais precárias. *“When the enouncer is the same institution who should be in charge of the infrastructure and should guarantee equal conditions of education all along the country, an ethical problem arises”*. Visibilizar de forma afirmativa a pluralidade das infâncias, incluindo aquelas de condições mais precárias, pode fazer emergir questões como essa. São novas fronteiras de debate que mostram como as formas de representação que PakaPaka levou às telas são disruptivas para a TV infantil.

3.1.3 Sotaques e cotidianos

Pastel, nevera, tú no lugar de “vós”. No contato maior com as telas eletrônicas, crianças argentinas incorporam ao léxico palavras, expressões e tons do espanhol neutro das dublagens dos canais comerciais de TV, da internet e dos videogames. Esse foi o tema da

Torta no lugar de pastel.
Heladera em vez de nevera.
Em contraposição ao espanhol neutro das dublagens dos canais comerciais, a TV pública infantil PakaPaka faz uma versão argentina dos conteúdos. Palavras e expressões idiomáticas locais são valorizadas nas dublagens dos programas infantis.

coluna “Mamá, quiero pastel de fresas”⁴⁵, do jornalista Fernando Massa, publicada no jornal La Nación de 17 de maio de 2014. O jornalista afirma que um “híbrido entre porteño e neutro” é percebido no léxico das crianças contemporâneas argentinas. *“Los chicos hablan raro, como salidos de una serie o dibujo animado doblado en otro país”*. A forma “estranha” de falar é caracterizada assim pelos personagens ouvidos na reportagem porque as crianças a que se referem passam a adotar palavras que não estão acostumados a ouvir no cotidiano. *“Tal vez se apropien de determinados modismos porque les gusta el personaje, las aventuras que corre, los peligros que sortea y quieren parecerse un poco, ser héroes”*, apontou a psicopedagoga Elvira Giménez de Abad ouvida pela reportagem. Giménez de Abad aconselhou os pais a mostrar a diferença de vocabulário e entonação. Outra especialista ouvida, a psicanalista e escritora Gloria Gitaroff, aconselhou deixar as crianças falar livremente e colocá-las em contato com boa literatura. *“(...) Porque a medida que va creciendo, dependiendo de las posibilidades que cada uno tenga, el chico se va vinculado con más medios sociales, la familia, el jardín de infantes, la escuela, la ciudad misma, y va a tomar palabras de todos esos lugares”*.

Não trato nesta dissertação, como observado anteriormente, de aspectos de recepção dos programas infantis de TV para considerar se o consumo cada vez mais intenso de produtos culturais infantis estrangeiros, dublados com neutralidade de sotaques e expressões forâneas, vai, ou não, provocar hibridações (CANCLINI, 2015⁴⁶) e fusões de vocabulários, mas considero relevante chamar atenção para este tema que emergiu tanto na pesquisa de PakaPaka quanto na de Mi Señal, a programação infantil colombiana que será abordada ainda neste capítulo. As duas emissoras públicas têm iniciativas de contraposição ao que muitos dos entrevistados ouvidos nesta pesquisa chamam de “pastiche” de espanhol, operado pelos grandes canais comerciais dirigidos a crianças na região. Justamente por isso, uma das particularidades das produções argentinas se mantém desde o início do canal: a valorização do sotaque local e de expressões idiomáticas próprias do país, em contraponto ao espanhol “neutro”. Segundo a diretora do canal, Karina Wroblewski, até produções compradas com o idioma espanhol são dubladas:

Si, nosotros hacemos doblaje argentino, de hecho también de las adquisiciones, o sea muy pocas veces aceptamos el neutro. Incluso en aquellas películas que compramos

⁴⁵ Disponível em < <http://www.lanacion.com.ar/1692046-mama-quiero-pastel-de-fresas>>. Acesso em 8 de maio de 2016.

⁴⁶ Canclini define como hibridação os “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Admite como estruturas discretas as estruturas que também foram resultado de hibridações e por isso não podem ser consideradas como fontes puras. Canclini aponta como exemplo de hibridação o *spanglish* das comunidades latinas dos Estados Unidos, muito difundido pela internet, e lembra que o espanhol e o inglês também são resultado de influências do latim, do árabe e das línguas pré-colombianas. (2015, p. XIX)

internacionales, tratamos de hacer locales y que tenga que ver con la manera de hablar que tenemos nosotros. También es cierto, que es lo que te decía antes, muchas veces es como hablamos los argentinos, eso se confunde como habla un porteño o alguien de la provincia de Buenos Aires, nosotros tenemos maneras de hablar muy diferentes por región. No habla igual alguien en la capital Federal, que un Cordobés, un Jujeño o alguien de la Patagonia. Entonces también eso es una deuda interna que tenemos nosotros, que es poder representar a todos estos sectores de nuestro país, pero tratamos que eso se presente en el modo que hacemos los doblajes o están las voces en cada uno de los programas. (WROBLEWSKI, 2017)

A dublagem em espanhol versão “argentina” e com diferenciações regionais exigia uma seleção mais cuidadosa de elenco de vozes, como explicou Cielo Salviolo. Detalhes importantes na composição de personagens com particularidades regionais como Zamba, o protagonista da animação mais famosa do canal, citado no início deste capítulo. No desenho da produtora *El perro en la luna*, Zamba é um menino nascido em Formosa – uma das províncias de maior vulnerabilidade social do país - que tem o tradicional *chipá* argentino como comida favorita e veste um *guardapolvo blanco*, jaleco branco, uniforme símbolo da educação pública nacional. Salviolo chama atenção para a dublagem:

Porque si te das cuenta, Zamba, por ejemplo, no habla como un chico Formoseño. Y eso fue un pendiente que tuvo que ver con que a veces en las series de animación nunca teníamos presupuesto para que las voces fuesen de chicos. Entonces había que buscar actores que hacían voces de chicos y esos actores eran de la ciudad y por más que lo intentaban no siempre les salía de manera auténtica. (SALVILOLO, 2017)

Zamba é um personagem controverso do canal. Leva à programação infantil episódios como o Revolução de Maio de 1810⁴⁷ e o citado capítulo sobre a ditadura cívico-militar argentina em códigos visuais de videogames, ritmo de animação de canais comerciais, videoclipes coloridos e narrativas bem-humoradas que envolvem personagens históricos como San Martín e Simón Bolívar em viagens no tempo que o menino faz durante excursões de escola. Ao contar episódios da história argentina, inevitavelmente houve ruídos quanto às versões e revisionismos do desenho da TV pública. A *Casa Museo Sarmiento*, instituição que funciona onde Domingo Faustino Sarmiento passou a infância em San Juan, fez uma queixa ao Ministério da Cultura por considerar que o desenho ridicularizava a figura do ex-presidente argentino no episódio “*La Asombrosa Excursión de Zamba en la Casa de Sarmiento*”⁴⁸. O ministro da Educação à época, Alberto Sileoni, deu declarações na rede social Twitter em defesa do programa infantil argentino e de novas perspectivas na abordagem histórica. Publicou: “*La*

⁴⁷ Episódio que narra o início do processo de independência da Argentina. Disponível em <<http://www.pakapaka.gob.ar/videos/50122>>

⁴⁸ Reportagem do jornal La Nación de 7/11/2014 repercutiu a resposta ao ministro da Educação à época, Alberto Sileoni, à queixa contra o programa. Disponível em <<http://www.lanacion.com.ar/1741864-el-ministro-de-educacion-alberto-sileoni-justifico-la-burla-de-paka-paka-a-sarmiento>>. Acesso em 5 de setembro de 2016.

Asombrosa excursión de Zamba pone en valor la historia y a sus protagonistas, con sus matices y claroscuros” (SILEONI, 6 de nov. de 2014, Twitter).

O ministro de *Medios Públicos*, Hernán Lombardi, que assumiu a gestão dos canais públicos de televisão no governo Macri, criticou a série. Em entrevista ao diário *La Voz del Interior* (Córdoba)⁴⁹, em fevereiro de 2016, afirmou que o personagem se tornou objeto de propaganda política. A disputa simbólica foi expressada também ao fim de um discurso da presidente Cristina Kirchner, durante a inauguração da nova sede da Secretaria de Direitos Humanos na ex-Esma, em 3 de dezembro de 2015:

Me olvidaba, me hizo acordar una nena, acá también funciona Canal Encuentro y PakaPaka. Me había olvidado. Lo inauguramos también, nuestro Canal Encuentro, del ministerio de Educación, ejemplo, y PakaPaka, ahora no nos meten más el Pato Donald, ahora tenemos a Zamba, San Martín, Belgrano, la Juana Azurduy, ahora tenemos a nuestros propios héroes hechos realidad y cultura para todos los argentinos. Libertad, cultura, memoria, verdad y justicia para siempre y para todos. (KIRCHNER, 2015⁵⁰. Grifo nosso)

Figura 3: Foto extraída do perfil do canal no Facebook, publicada em 21 de outubro de 2015.

Telespectadores enviavam fotos ao canal para mostrar as festas temáticas criadas com personagens de PakaPaka.

Na foto, bolo com personagens da série Zamba.

⁴⁹ Reportagem da agência pública de notícias Télam, de 11/02/2017, disponível em <<http://www.telam.com.ar/notas/201702/179477-lombardi-cambiamos-elecciones-legislativas-kirchnerismo.html>>. Acesso em 10 de novembro de 2017.

⁵⁰ Discurso da presidenta Cristina Kirchner em 3/12/2015, disponível em <https://www.casarsada.gob.ar/informacion/archivo/29237-inauguracion-de-la-nueva-sede-de-la-secretaria-de-derechos-humanos-en-la-ex-esma-palabras-de-la-presidenta-de-la-nacion>. Acesso em 2 de maio de 2017.

À parte as polêmicas⁵¹ e as questões partidárias, Zamba se tornou um dos personagens mais emblemáticos de PakaPaka, foi tema de musical na Argentina, indicado ao *Kids Emmy Awards* como melhor animação infantil de 2014 e sujeito de estudo de pesquisas e artigos acadêmicos dos mais variados matizes (DUEK, 2013; DUEK, ENRIZ, TOURN, MUÑOZ LARRETA, 2011; MUROLO, 2013; LINARE, CUESTA, 2015; CANALE, ÁLVAREZ-RUIZ, 2016; SABICH, 2017), o que sugere, mais uma vez, que o canal embrenhou trilhas novas nos meandros da TV infantil.

Quando Zamba é descrito na série como um menino de Formosa, que gosta de *chipá*, de ver televisão e que quer ser astronauta quando crescer, o personagem é localizado no tempo e no espaço regional. Muitos personagens de PakaPaka têm essa particularidade; não falam sobre e para uma criança argentina ou latino-americana de modelo único. E os elementos identitários do cotidiano têm papel especial na construção dessa diversidade de representação. Programas como *Autorretrato e Aquí estoy yo* mostraram histórias de vida de várias partes do país. Em *live-action*, essas séries têm crianças reais narrando suas próprias aventuras cotidianas nas práticas e interações sociais (CERTEAU, 2008), seus gostos e entornos. Nota-se nesses programas a ênfase no protagonismo infantil, nas habilidades e na proatividade das crianças. Fuenzalida (2008) assinala o poder de identificação que a linguagem audiovisual lúdico-afetiva e dramática pode provocar na audiência quando apresenta personagens concretos em atuação de protagonismo.

Na representação do cotidiano, rondam as câmeras o risco de estereótipos e os dilemas para múltiplas representações da criança na sociedade contemporânea, fragmentada, heterogênea e de políticas fortes de

“(...) Una serie que tiene por objetivo acercarte a las culturas del mundo o que tiene por objetivo ayudarte a superar miedos y conflictos también tiene un impacto educativo y tiene el mismo valor que un contenido escolar” (SALVIOLO, 2017)

identidade em substituição a discursos mais universalistas (CARLI, 2003). Beatriz Ramírez Blankenhorst, responsável artística do canal, destacou alguns cuidados na representação das crianças e de seus universos no canal, entre eles a valorização das marcas do cotidiano:

Entonces la idea es que nunca veas un decorado de un dormitorio de un chico o de una chica donde todo sea impecable, recién comprado, ni su vestuario tampoco, la idea es que su vestuario refleje la identidad del chico o de la chica, corriéndose de los estereotipos, tratando de reflejar lo más posible la identidad del chico. Y algo que siempre, siempre les pedimos a las productoras que hacen series para nosotros es que sus ropas no tengan textos escritos, textos en otros idiomas, que los chicos no sean portadores de mensajes que ellos mismos no generaron o que ellos ignoran que están ellos portando. Y que seguramente son mensajes de adultos que tienen o algún interés económico, comercial o una idea de la infancia que no compartimos. (BLANKENHORST, 2017)

Desafiar estereótipos e abrir multiplicidades na representação das infâncias não bastam, porém, na TV infantil se não for contemplada a perspectiva do aspecto lúdico das narrativas e do conteúdo atrativo à criança, como destacou Facundo Agrelo, ex-diretor de PakaPaka, em entrevista em Buenos Aires:

Nosotros no queríamos cometer errores que se habían cometido en intentos anteriores de hacer televisión pública educativa. Nunca para chicos pero sí educativa. Eso tiene que ver con no pensar en el entretenimiento. (AGRELO, 2017)

A série “Medialuna y las noches mágicas”, analisada na quarta parte desta dissertação, é um exemplo dessa tentativa de escapar dos estereótipos de representação em uma estrutura narrativa envolvente: a história de uma princesa.

3.2 Mi Señal – todo por descubrir⁵²

Mi Señal, a faixa de programação infantil do canal público cultural de TV Señal Colombia, completou 10 anos durante a finalização desta dissertação. Ao analisar a efeméride em sua coluna de crítica de TV no jornal colombiano El Tiempo⁵³, o professor e analista Ómar Rincón avaliou Mi Señal como a melhor oferta de entretenimento infantil da TV do país:

Mientras unos tienen rating (Caracol y RCN), otros tienen premios (Señal Colombia). Y los premios llegan por Mi Señal, que con respeto por los niños crea conciencia de qué significa ser y pertenecer a esa ficción de identidad llamada Colombia. (RINCÓN, El Tiempo, 25 de dez. 2017)

⁵² “Todo por descubrir” é o slogan do faixa de programação infantil do canal público colombiano Señal Colombia.

⁵³ Coluna *La mejor TV de Colombia*. *El Tiempo*. Disponível em <http://www.eltiempo.com/cultura/cine-y-tv/la-mejor-tv-de-colombia-columna-de-omar-rincon-165084> Acesso em 25 de dezembro 2017.

Sobre *rating*, Rincón se referia aos índices de audiência de Caracol e RCN Televisión, os dois maiores canais privados nacionais da TV aberta colombiana, e a citação aos prêmios de Mi Señal é uma referência ao reconhecimento dos programas infantis do canal público em festivais internacionais de audiovisual, que mereciam ser mais prestigiados pelo público, segundo o professor.⁵⁴ Depois de citar os programas de Mi Señal premiados em 2017 – entre eles a série “Guillermina y Candelario” analisada na quarta parte desta dissertação – Rincón complementou:

Probablemente, usted no ha visto ninguno de estos programas. Pero si estos han ganado premio, si trabajan sobre cómo y qué significa ser colombiano, si inventan formatos televisivos... Tal vez, debería pasarse por la tele o por misenal.tv y verlos. Y debe verlos porque en 10 años que lleva Mi Señal es éxito de calidad en los festivales de televisión infantil en el mundo. Debe verla porque es la mejor oferta de entretenimiento infantil de Colombia. Debe verla porque siempre está experimentando en formatos, tonos, estéticas y modos de contar. Debe verla porque es un modo divertido y respetuoso de aprender a ser colombiano. Debe verla porque va a encontrar que en Colombia hay gente que sabe hacer muy buena televisión. Debe verla porque Mi Señal es una referencia indiscutible para todos los que hacen contenidos infantiles de calidad en América Latina. (RINCÓN, El Tiempo, 2017)

Na referida coluna no jornal *El Tiempo*, Rincón associa a programação infantil Mi Señal à valorização de aspectos identitários colombianos. Um eixo fundamental do projeto de TV do país como veremos ainda neste tópico da dissertação e a grande motivação desta pesquisa para buscar compreender as chaves dos elementos visíveis sobre a identidade em construção nas telas da programação infantil colombiana.

Atualmente com uma média de mais de 10 horas de programação diária⁵⁵, Mi Señal tem forte produção própria, mas terceirizada, exhibe programas realizados em coprodução com produtores independentes e canais de TV nacionais e do exterior. Os temas – como também acontece no argentino Pakapaka – podem partir da própria equipe do canal com a abertura de chamadas públicas (*convocatorias*) ou por contratação direta, quando se identifica a necessidade por algum tipo de conteúdo, ou por meio de propostas dos próprios produtores independentes.

Señal Colombia abre anualmente um convite aos produtores em geral na iniciativa chamada *Mercado de Coproducción*, criada em 2011 para buscar projetos em estado avançado de desenvolvimento para a programação. Os projetos considerados interessantes para Señal podem receber até 70% de aporte do canal, o que consolida a coprodução. Além disso, assim

⁵⁴ Em 2017, cinco programas do canal público foram destaque no Festival comKids Prix Jeunesse Iberoamericano, realizado no mês de agosto em São Paulo.

⁵⁵ A faixa de programação infantil de Señal Colombia começa às 6 horas e se estende até as 19 horas, de segunda a sexta-feira. Nos fins de semana, inicia às 6 horas e termina ao meio-dia.

como o canal infantil argentino, Mi Señal aposta em aquisições de programas estrangeiros⁵⁶. Como mostra Milanez (2017) em tese sobre Señal Colombia, o *Mercado de Coproducción* foi especialmente importante para que o canal participasse de projetos infantis de excelência, que ganharam visibilidade em festivais dentro e fora da Colômbia. Além disso, como as convocatórias são abertas ao mercado, qualquer produtora pode apresentar proposta ao canal, o que contribui para fortalecer a representação das províncias na tela de forma mais diversa.

Diferentemente de Pakapaka, Mi Señal divide a programação por critérios temáticos e de faixa etária.⁵⁷ Ainda que as seções não sejam rigidamente marcadas na grade e existam programas que podem figurar em mais de uma subfaixa, as distinções foram pensadas de acordo com a rotina e o desenvolvimento das crianças, como observado a seguir:

- Das 6 horas às 9h30 e das 14 horas às 15 horas, a subfaixa “*Exploremos*” é dirigida para crianças de até 6 anos de idade, que ainda não estão na escola. Nesse período são exibidas produções como Sésamo, de “Sesame Street”, a série de animação anglo-espanhola “Pocoyo” e a colombiana “Guillermina y Candelario”, da produtora Fosfenos Media.
- Depois da seção para a primeira infância é a vez da subfaixa “*Hagamos*”, das 9h30 às 11 horas e das 15 horas às 17 horas, dirigida a crianças entre sete e nove anos de idade. Nesse horário são programadas séries de ação, brincadeiras e estímulo à experiência, como “Asquerosamente Rico”, programa de culinária e humor infantil da produtora colombiana Echando Globos, e Siesta Z, programa da produtora argentina *El perro en la luna* que recria clássicos da literatura com histórias fantásticas em coprodução do canal Pakapaka (Argentina), RTVC (Colômbia) e Educa (Equador).
- Por volta das 11 horas começa a subfaixa temática “*Expresemos*”, que se estende até o meio-dia e depois volta das 17 horas às 19h30. Voltada a crianças maiores, pré-adolescentes, o mote desses programas é a expressão de opinião, o que inclui, por exemplo, a série francesa “Mily preguntas”, que aborda questões filosóficas com viés do humor ou a coprodução latina “Puerto Papel” e o programa colombiano Mr. Trance, coprodução colombo-espanhola da produtora El Recreo Studio para Señal Colombia.

Também está nessa subfaixa “*Expresemos*” a série de TV infantil *La Lleva*⁵⁸, um marco do projeto de Televisão Infantil Cultural da Direção de Comunicações do Ministério da Cultura.

⁵⁶ Sésamo, da franquia Sesame Workshop, é uma das atrações da programação e a animação brasileira Tromba Trem, da produtora Copa Studios, estava entre as estreias previstas para 2018 em Mi Señal.

⁵⁷ O canal Pakapaka foi lançado com a programação dividida em faixas específicas por faixa etária. “Ronda Pakapaka” era destinado a crianças de 2 a 5 anos e a faixa “Pakapaka” era dirigida a crianças de 6 a 12. A distinção não é mais utilizada pelo canal. O texto institucional atual de Pakapaka apresenta a TV como destinada ao público jovem, meninas e meninos entre 2 e 12 anos de idade.

⁵⁸ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=X3Txpd7vGK4>> Acesso em 11 de outubro de 2017

O programa tem o nome de uma brincadeira infantil colombiana de pega-pega, em que um participante corre para tocar o amigo na diversão coletiva. E é essa dinâmica cíclica também a do programa, que leva meninos e meninas para conhecer outros cotidianos e culturas. O reality infantil começou na Colômbia com crianças das mais variadas regiões do país. Criado em 2009 pelo Ministério da Cultura em coprodução com o canal Señal Colombia, a Universidad Javeriana e o canal 13, La Lleva Nacional venceu a premiação temática Diversidade do Prix Jeunesse International de 2010. Ganhou ainda em 2011 dois prêmios India Catalina como melhor programa infantil e inovação em TV.

Com o sucesso, investiu-se na versão internacional e na segunda temporada as crianças começaram a viajar pela América Latina para além das fronteiras de seus países, em coprodução que envolveu o ministério colombiano, o canal argentino PakaPaka, a Fundación Global Democracia y Desarrollo (Funglode), da República Dominicana, e a Universidad de Guadalajara TV, do México. Com o mote “*La Lleva, el reality que te lleva a hacer amigos*”, o programa viajou em 2011 pelos quatro países, onde crianças anfitriãs mostraram seus mundos e sonhos para outros meninos e meninas convidados da região. “La Lleva Latinoamérica” foi a vencedora do prêmio India Catalina 2012 como melhor programa infantil da TV colombiana. Em 2013, mais um prêmio: ficou entre os vencedores da categoria 7 a 11 anos – não-ficção do Festival comKids Prix Jeunesse Iberoamericano.

“La Lleva” é considerado um marco por ter sido criado após pesquisas realizadas com crianças dos mais diversos grupos sociais e étnicos da Colômbia que resultaram no *Guía de Contenidos para la Producción de Televisión Cultural Infantil* (2008) e no levantamento *De*

A faixa de programação infantil Mi Señal começou em 2007, com 3 a 4 horas de duração diária. Dez anos depois, com políticas públicas de valorização da comunicação para a infância, pesquisas sobre a audiência colombiana e convocatórias de estímulos a produtores nacionais e coproduções – principalmente latino-americanas –, Mi Señal ultrapassa a marca de 10 horas de programação diárias.

ocho a diez, Un acercamiento a niñas y niños colombianos para hacer televisión (2009). A pesquisa produzida pelo ministério em parceria com Señal Colombia, a Pontifícia Universidad Javeriana e o Canal 13 ouviu mais de trezentas crianças de 8 a 10 anos de idade, de 13 regiões do país, e o exercício de aproximação com a audiência acabou se tornando estratégia para desenvolver novos formatos e conteúdos na TV infantil. No texto de apresentação do documento da pesquisa, a ministra da Cultura à época, Paula Marcela Moreno Zapata, anunciava:

Es una misión primordial del Ministerio de Cultura fomentar la creación de contenidos culturales de calidad en todos los medios de comunicación y promover la existencia de contenidos comunicativos propios de los colombianos que recreen nuestra cultura, expresen la diversidad del país y representen a las distintas comunidades de sentido. Todo lo anterior está encaminado a cumplir el reto de la inclusión, entendida como la construcción de la sociedad desde la diferencia. (ZAPATA, 2010⁵⁹)

A escuta infantil aconteceu em meio a oficinas de brincadeiras, narração de histórias, construção de personagens fantásticos e relatos de vida, com conexão direta com o cotidiano dos meninos e meninas participantes. A proposta de valorização da diversidade e da identidade nos conteúdos reconhecia as crianças, segundo a publicação, como criadores e geradores de sentido, e não como receptores passivos, o que, segundo a ex-ministra, se opunha ao visto usualmente na TV, como também consta na publicação da pesquisa: (...) *usualmente los medios de comunicación no tienen en cuenta las múltiples y diversas formas de ser niño y de vivir la infancia presentes en un país de las dimensiones del nuestro.* (ZAPATA, 2010)

A consulta às crianças rendeu material para criar outros programas além de *La Lleva* e dessa experiência surgiram posteriormente séries como *El Gran Día*⁶⁰ (Señal Colombia) e o noticiário infantil *Te Re-creo tus noticias*⁶¹ (Canal Capital). *La lleva* ainda estava no ar em Mi Señal durante a produção desta dissertação, mas não havia planos de produção de novos episódios por questões orçamentárias. O programa também foi replicado no Peru, na versão *La Lleva Perú*, em formato cedido ao canal público cultural peruano Ipe – Identidad Peruana.

3.2.1 TV infantil como construção de um percurso

Acentuar a relevância do contexto de criação de *La Lleva* não significa reforçar genesismos. O debate da qualidade na TV infantil na Colômbia tem muitos outros antecedentes

⁵⁹ *De ocho a diez, Un acercamiento a niñas y niños colombianos para hacer televisión* (2009)

⁶⁰ Programa que mostra crianças de variadas regiões do país em dias decisivos de suas vidas.

⁶¹ Programa vencedor do prêmio especial concedido pela Unicef no Festival Prix Jeunesse Internacional em 2014.

e contou com a atuação de diversos nomes preponderantes para o amadurecimento dessa bandeira no país. Sandoval (2016) recupera marcos da TV colombiana e das regulamentações quanto a direitos e proteção da infância em seu trabalho de doutorado sobre o espaço televisivo infantil no país e aponta o fim da década de 90 como período profícuo de pesquisas que posicionaram as crianças como eixos centrais de estudos de audiência, até então caracterizados pelo poder negativo da televisão (Martín-Barbero e Téllez apud Sandoval, 2016, op. cit. p. 47). O documento *Política pública por la primera infancia. “Colombia por la Primera Infancia”* (2017) enfatiza uma mudança na abordagem do conceito de infância com base na Convenção Internacional sobre os Direitos das Crianças aprovada pelo congresso colombiano em 1991, que determinou: “(...) *los niños deben ser reconocidos como sujetos sociales y como ciudadanos con derechos en contextos democráticos*”. Segundo o documento, a Colômbia elevou a princípio constitucional os compromissos com a infância ao subscrever a convenção e estabelecer no artigo 44 da Constituição que os direitos das crianças prevalecem sobre os direitos dos demais (2007, p. 13).

Este trabalho não propõe o resgate histórico desse percurso evidenciado em outros trabalhos acadêmicos como o de Sandoval (2016), mas é relevante citar iniciativas de governo e da sociedade civil que mantiveram o tema no foco das políticas públicas. Entre elas a aliança *Televisión de Calidad*, que desde o ano 2000 contou com a participação da Fundación Imaginario, Citurna Producciones – das realizadoras Patricia Castaño e Adelaida Trujillo, duas precursoras do debate da qualidade na TV infantil

Os sete compromissos de Señal Colombia para uma televisão educativa e cultural de qualidade são: o cultural e sua diversidade, o educativo, o interesse do público, a experiência criativa e inovadora do audiovisual, o componente local/global – de relatos locais com potência global ou relatos globais com relevância local –, a gestão de recursos públicos com eficiência e responsabilidade e a facilitação do acesso aos conteúdos por meios tecnológicos além da TV.
(grifo nosso)

colombiana -, UNICEF Colombia e Goethe Institut, com apoio da Comisión Nacional de Televisión (CNTV) e das organizações INPUT – International Public Television - e Fundação Prix Jeunesse Internacional. O pacto pela TV de qualidade tinha especial atenção à programação dirigida a crianças e a adolescentes, e espaços importantes para o debate público sobre o setor e a responsabilidade social da televisão foram abertos desde 2000, como a *Muestra y Seminario Internacional Televisión de Calidad*. Essas iniciativas tornaram-se uma forte inspiração para políticas públicas que o Ministério da Cultura direcionaria em prol de uma TV de qualidade, como mostra Milanez (2017).

A criação de *La Lleva*, por exemplo, faz parte de um processo de iniciativas do Ministério da Cultura que remetem ao ano de 2003, segundo histórico de antecedentes do projeto. Naquele ano, o Plano Global de Programação do canal público Señal Colombia instaurou o que ficou conhecido como “*el mejor horario para la mejor audiencia*”, ou seja, o horário nobre da TV, das 18 horas às 20 horas, seria dedicado ao público infantil, entre os 3 anos e 12 anos de idade, com ênfase nos estratos 1 e 2, níveis socioeconômicos mais baixos do país – de menos acesso à programação da TV por cabo. Com direitos de transmissão

O informe colombiano produzido como preparativo para a 4ª Cúpula Mundial de Mídia para Crianças e Adolescentes, realizada no Rio de Janeiro em abril de 2004, documentou iniciativas e esforços nacionais em prol da qualidade na comunicação infantil. O informe, elaborado pelo coletivo *La Iniciativa de Comunicación*, com a colaboração do professor Omar Rincón, pleiteou novos compromissos com o tema.

de produções estrangeiras educativas e de entretenimento, o horário nobre foi reservado às crianças.

Em 2005 firmou-se o *Compromiso por una Televisión de Calidad para la Infancia en Colombia*, uma aliança com atuação de instituições diversas como a UNICEF e a *Fundación Imaginario*. Os atores sociais envolvidos no compromisso se propunham a fomentar a produção nacional de televisão infantil e abrir flancos de processo de participação do debate do tema, entre outros objetivos.

Em 2006, a iniciativa do Ministério da Cultura do “*mejor horario para la mejor audiencia*” foi reforçada com o desenvolvimento de uma proposta televisiva nacional para crianças e o Ministério da Cultura apoiou o canal cultural e educativo Señal Colombia para desenhar estratégias de programação com os principais eixos do Plano Nacional de Cultura: participação, criação, memória e diálogo cultural.

No ano seguinte, em 2007, foi criada a proposta do *Plano Estratégico para la Franja Infantil*, ano de criação de Mi Señal em Señal Colombia, e em 2008 começou o *Proyecto de Televisión Infantil Cultural*, com oficinas realizadas com crianças por várias regiões do território nacional. O levantamento deu origem ao *Guía de Contenidos para la Producción de Televisión Cultural Infantil*, com sugestões e princípios para a criação de conteúdos de qualidade. A partir desse debate, em 2008 *La Lleva* começou a ser gestado. *Convocatorias de Estímulo para la Producción de Televisión Infantil*, lançadas pelo Ministério da Cultura e a CNTV a partir de 2009, fomentaram ainda o mercado nacional de conteúdos desde então e muitas séries que receberam aporte por meio das chamadas públicas se destacaram em premiações nacionais e internacionais.

O projeto de televisão infantil do Ministério da Cultura da Colômbia foi reestruturado em 2012 e originou o *Proyecto de Comunicación Cultural y Niñez* para também estimular conteúdos culturais infantis de qualidade em outros meios.

El mundo animal de Max Rodríguez (2012) é uma delas. A série é uma coprodução de Señal Colombia, com a produtora Tribu 70, o Centro Ático de la Universidad Javeriana, o canal Pakapaka (Argentina) e a TV Ecuador. No programa, os apresentadores são dois bonecos-fantoches em expedições exploratórias nas quais conhecem espécies animais da América Latina com muito humor. *Migrópolis* é outra série contemplada pelo programa de estímulos do Ministério da Cultura e que se destacou em festivais internacionais por sua inovação em forma e conteúdo. Coprodução de Señal Colombia e da produtora Hierro Animación, *Migrópolis* apresenta histórias de vida na voz original de meninos e meninas reais que passaram por experiências de migração. São relatos sensíveis do impacto de mudanças desse tipo nos quais as crianças revelam do que sentem saudade, das dificuldades de adaptação e da volta por cima. Os protagonistas infantis são representados pela figura de animais-personagens animados e a experiência de mudança de endereço, de cidade ou de país, é contada do ponto de vista da criança, em primeira pessoa. A ideia original do programa é da diretora e desenhista gráfica colombiana Karolina Villaraga.

Conversei sobre o projeto com Carlos Smith, realizador de *Hierro Animación*, coprodutora de *Migrópolis*. Smith esteve no Brasil em setembro de 2017 durante o 15º Festival Internacional de Cinema Infantil (FICI), realizado em São Paulo, justamente para falar de sua experiência em documentários para crianças. *Hierro Animación* tem outras coproduções com o canal público colombiano com a marca da valorização da diversidade identitária nas histórias de não ficção. Como *Niñas de la Guerra*, série documental animada dirigida por Jaime Cesar Espinosa e Yoleiza Toro. No programa, meninas que viveram o conflito armado colombiano relatam suas experiências de infância como histórias reais de superação após a reinserção social. A série busca criar empatia com essas histórias e Smith me falou da importância desses relatos no pós-conflito colombiano:

Son chicas que fueron combatientes, menores de edad, su historia nos puede parecer algo muy lejano, como de otro planeta, como súper exótico, pero lo que queremos es hacerlo cercano, lo que queremos es que la gente sienta que la historia de esas niñas tiene puntos de contacto con cualquiera de nosotros. Porque claro, ¿qué es lo que pasa?, en Colombia está muy polarizada la "cosa", ósea, si estuviste en la guerrilla, para alguna gente eres el demonio, si fuiste paramilitar, para alguna gente eres el demonio, si eres del ejercito, para alguna gente eres el demonio. Pero al final todos somos gente, y es lo que pasa en todas las guerras, gente pobre que mata gente pobre. Esas historias hay que contarlas y hay que buscar puntos de contacto. Entonces allí mas que construir la identidad de las "Niñas" solamente, es como intentar infectar al resto de la gente de esas otras identidades, de que seas capaz de ponerte en los zapatos del otro. (SMITH, 2017, grifo nosso)

A expressão usada por Smith - “*ponerte en los zapatos del outro*” – contempla um eixo comum que aproxima diversos conteúdos de *Mi Señal* e de *PakaPaka* quanto à valorização de relatos de vida e aspectos identitários para que a audiência se reconheça nas telas, para despertar empatia com a representação da diversidade dos relatos. Em *Niñas de la Guerra*, a animação serve para aproximar o tema e ao mesmo tempo proteger a identidade das protagonistas, por questões de segurança. Elas não são mais menores de idade, mas contam a experiência da infância no contexto da violência. A narração é interpretada por atrizes, para preservar as protagonistas no pós-conflito colombiano⁶², como me contou Yoleiza Toro Bocanegra, diretora da série, que esteve no Brasil em agosto de 2017 por ocasião do Festival comkids Prix Jeunesse Iberoamericano. *Niñas de la Guerra* é uma coprodução de *Señal Colombia*, Ministério da Cultura, *Ministério de Tecnologías de la Información e de las Comunicaciones*, *Universidad de Caldas* e *Centro Atico Universidad Javeriana*.

Outro programa da *Hierro Animación* é *Cuentos de Viejos*, em coprodução com *Señal Colombia* e a produtora *Piaggiodematei*, da Espanha. A série é um projeto transmídia e recebe pela *web* relatos de avós de várias partes do mundo, ilustrados por animação. Vídeos com histórias de idosos chegaram de treze países, inclusive México, Cuba, Chile, Argentina e Brasil. Como os produtores fazem convocações para receber relatos dos idosos, na maioria das vezes são os netos que buscam os avós para captar as histórias que serão animadas pela série, o que estimula o contato intergeracional e a valorização da oralidade e do saber dos *viejos*. Até o pai de Smith foi personagem da série na segunda temporada. As histórias pessoais dos protagonistas anônimos são contadas em primeira pessoa em meio a contextos sócio-econômicos que marcaram importantes episódios históricos, uma transversalidade de histórias que aproxima o público do que Eclea Bosi (1994) chamou de *estofo social da memória*. Smith destaca a importância da memória do cotidiano nos relatos do programa:

Conocer la historia a través de los abuelos es una manera de construir tu propia identidad también de una manera muy cálida, donde la historia no es algo frío que está en un libro, sino que es algo vivo que hace parte de lo que tú eres ahora. (SMITH, 2017)

Cuentos de Viejos e *Niñas de la Guerra* não estão na faixa infantil *Mi Señal* de programação de *Señal Colombia*, mas, como gênero de animação e produções que tratam de infância, se destacaram em festivais audiovisuais infantojuvenis internacionais pela inovação de formato. *Migrópolis* foi transmitido em *Mi Señal*, no Peru e no Chile. Em comum, os três

⁶² O acordo de paz entre as Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (Farc) e o governo colombiano foi firmado em 2016 após quatro anos de negociações e mais de 50 anos de conflito.

conteúdos atentam para a valorização da oralidade, da experiência de vida e do cotidiano na criação das produções audiovisuais.

Vivências e cotidianos, aliás, são temas recorrentes na representação da diversidade em Señal Colombia. Segundo me contou Sandra Tellez, produtora encarregada de *Mi Señal*, sobre essa referência na programação:

Si, ósea como que los contenidos se puedan relacionar con la vida cotidiana de los niños. Como que es importante para nosotros la imaginación, la fantasía, obviamente, pero también que no sea como que se muestre un mundo aspiracional solamente, o que los niños no tienen nada en común o en relación a ese mundo que se está mostrando, sino que exista si fantasía, imaginación, pero también cosas concretas que relacionen a los niños con su propia vida. (TELLEZ, 2017)

Sandra Tellez também esteve no Brasil em 2017 para o festival comKids e nos encontramos durante a semana de programação do evento ibero-americano, no qual produções de Mi Señal venceram em duas categorias. As produções premiadas no evento, a propósito, também têm forte marcas identitárias. A série de culinária *Asquerosamente rico* (coprodução Señal Colombia e Echando Globos) venceu na categoria 7 a 11 anos – não-ficção, com estímulos à brincadeira e à diversidade na culinária, e a série *Guillermína y Candelario* (coprodução Señal Colombia e Fosfenos Media), analisada no Episódio 4 desta dissertação, venceu a categoria de produções para crianças de até 6 anos de idade. A perspectiva lúdica dos conteúdos é imbricada a cotidianos e idiosincrasias e atravessada por questões universais da infância.

3.2.2 Diversidade colombiana

Por que a televisão pública colombiana tem uma faixa de programação infantil que chega à média diária de mais de 10 horas de programação? A diretora de Señal Colombia, Diana Diaz Soto, me respondeu à questão por skype:

Porque nos hemos dado cuenta que es un público que nos responde muy bien. Primero por la oportunidad, porque la oferta no existe en televisión abierta, pues ya comenzará en los otros canales, pero con el modelo de foco que nosotros tenemos que es interactuar con los niños como sujetos de derecho y no como consumidores para venderles algo, no existe, y es un llamado a la televisión pública, o sea, la televisión pública de cualquier país debe tener un compromiso enorme con los niños de su territorio para realmente pensar en una formación ciudadana y en un modelo de país que esté formando a los niños como sujetos y como ciudadanos. Sabemos que es la única oferta que tienen muchos niños, muchos niños no tienen cable, muchos niños no tienen otras alternativas culturales en sus regiones, entonces también es como poder aportar a la garantía del disfrute de los derechos culturales de los niños. (DIAZ SOTO, 2017, grifo nosso)

Além da perspectiva de uma TV pública que tem como missão estimular conteúdos de qualidade, *Mi Señal* ocupa uma lacuna na TV do país, como indica Milanez (2017), como oferta de programação de qualidade para quem não tem acesso à televisão por cabo. É na TV por assinatura que está a maior oferta de canais infantis 24 horas, mas com uma programação bem diferente da de *Mi Señal*.

Entre as diferenças, o “*acento*”. Sandra Téllez, produtora encarregada de *Mi Señal*, defende a valorização dos sotaques regionais para a diversidade da representação das crianças na tela. Como citado anteriormente, o sotaque é um dos aspectos identitários considerados relevantes na representação das crianças na tela de Pakapaka, o canal argentino infantil. Os dois projetos de TV, como observado, têm eixos comuns de atuação no que concerne à valorização da diversidade, da identidade, do protagonismo infantil e da perspectiva da criança como sujeito de direitos. A especialista em TV e em programas infantis, Beth Carmona, que acompanhou de perto a trajetória dos dois canais, avalia que a representação da diversidade das infâncias foi o grande avanço dos produtores latino-americanos nesse período:

Eu acho que no começo o protagonismo e a identidade foram pontos fortes, uma vez que ainda não tínhamos retratado crianças e culturas locais. Mas o que aqui se avançou e ainda se avança muito, e que ganhou algumas características próprias, é essa questão da diversidade das infâncias. É um olhar um pouco mais cuidadoso e mais determinado sobre as faixas etárias, num ponto de vista de respeito, não ao desenvolvimento infantil clássico, mas ao desenvolvimento que acontece em função do próprio ambiente cultural, onde a criança vive, com um olhar sobre aspectos sociais. Eu acho que na América Latina a gente tem um pouco mais de clareza disso ou se alimentou mais desse conceito, ou se caminhou mais por esse lado. (CARMONA, 2017)

Conversei com Beth Carmona em São Paulo, pouco dias antes de ela viajar à Inglaterra para a cúpula mundial *Children’s Global Media Summit 2017* sobre o futuro da mídia infantojuvenil. Beth foi uma das oradoras do evento. Falaria justamente de diversidade e representação das infâncias latinas nas telas.

3.2.3 *Los niños tenemos la palabra*

Propor-se à representação da diversidade na televisão é tentar esquivar-se de estereótipos e, na Colômbia, atividades de formação e pesquisas de aproximação com a audiência podem ter ajudado nesses esforços. Em 2012, a partir do diagnóstico da escassa oferta colombiana de conteúdos de comunicação para crianças de 0 a 6 anos, o Ministério da Cultura

financiou a pesquisa *Los niños menores de tres años y la televisión - Perspectivas de investigación y debate (1999-2010)*. Segundo Germán Franco Díez, diretor de comunicações do ministério à época e que assina o prólogo do trabalho de Adriana Rodríguez Sánchez (2012), a iniciativa visava motivar pesquisadores e realizadores colombianos a mirar esse público na Colômbia.

Em 2013, o Ministério da Cultura colombiano criou o evento *Alharaca, los niños tenemos la palabra*, como parte do projeto de *Comunicación Cultural y Niñez*. Alharaca aliou ferramentas de pesquisa com a *audiência* a oficinas que se realizaram com crianças em encontros com profissionais do setor audiovisual: responsáveis de conteúdos, realizadores de TV e de outros meios. A experiência de exercícios críticos sobre o conteúdo voltado à infância consolidou a ferramenta *¡CLAVES ALHARACA!*, um conjunto de recomendações para, segundo o ministério, qualificar o processo de desenho, produção, circulação e avaliação das produções. No ano seguinte o projeto foi articulado também em outras regiões. Oficinas *¡CLAVES ALHARACA!* aconteceram em Bucaramanga, Cali, Barranquilla, Pasto, San Andrés, Manizales y Medellín, além da capital. A ferramenta era apresentada aos criadores e produtores de programas infantis como atividade de formação, para que eles pudessem aplicar, em seus próprios projetos, as “boas práticas para a qualificação dos conteúdos infantis”. Ainda em 2014, outra experiência de maior contato com a audiência, a pesquisa qualitativa *‘Aproximación a los hábitos y consumo mediáticos de niños y niñas en Colombia’*. O trabalho de metodologia etnográfica consistiu na aproximação do cotidiano de crianças de várias regiões do país para investigar seus gostos, sentimentos e hábitos, e mapear o perfil de consumo midiático desse público.

A fase piloto da pesquisa (GÓMEZ, BERRÍO; 2013) começou no ano anterior e se concentrou no enfoque do universo de crianças entre os 5 e 11 anos em Bogotá, Medellín e Barranquilla. A pesquisa se expandiu em 2014 para seis cidades e o trabalho de campo resultou no mapeamento de perfis de acordo com a relação das crianças no consumo midiático e não só por características sociodemográficas. O resultado foi compilado no livro digital *Princesas, Transgresores, Apasionados y otros* (ACOSTA et. al.; 2015). Esses exercícios de aproximação e interlocução com a audiência infantil reforçam a diferenciação da programação infantil do canal público colombiano – em qualidade e conceito - da grade dos canais comerciais e de TV por cabo.

EPISÓDIO 4 - MEDIALUNA, GUILLERMINA E CANDELARIO: IDENTIDADE LATINO-AMERICANA NA TV INFANTIL

A leitura cultural dos episódios de “*Medialuna y las noches mágicas*”⁶³ e “*Guillermina y Candelario*”⁶⁴ me desafiou a buscar compreender de forma complexa o que minha percepção denotava como elementos de identidade latino-americana nessas narrativas infantis. E assim indicava porque esses componentes culturais são visíveis; alguns mais explícitos, outros de sugestão mais sutil, alguns declaradamente propositais - como revelado nos encontros com os produtores -, e outros não tão declarados ou nem mesmo propositais. Em comum, eles indicam na direção de um mosaico simbólico da latino-americanidade difusa em múltiplas representações da arte, do trabalho, das famílias, das religiões e suas mitologias, da composição étnica e seus contextos histórico-sociais. E como esses elementos de identidade latino-americana me poderiam parecer tão “vivos” nessas produções em uma região onde a integração identitária é controversa pela heterogeneidade? (QUIJADA, 1998; SEIXAS, 2006). A resposta pode estar nas propostas de estética, de formas de resoluções de conflito, de protagonismo de determinados papéis sociais e pela ambientação das séries. São propostas de representação calcadas nas proposições das iniciativas de TV PakaPaka (Argentina) e Mi Señal - Señal Colombia: de valorização identitária e da diversidade de atores sociais nas narrativas. A percepção da presença de componentes particulares da cultura latino-americana – incluindo sua relação com outras camadas culturais híbridas (CANCLINI, 1991) - e da ausência de representações mais tradicionais de narrativas infantis de TV dá o tom desta leitura cultural. A apuração de materiais e registros de produção das séries e seus canais emissores, além de encontros com os realizadores e referências bibliográficas indicadas nesta dissertação, também apoiam a análise.

Na base da leitura do repertório cultural das produções audiovisuais também estão as narrativas visuais e seus aspectos míticos. Arquétipos universais se manifestam em universos simbólicos de contextos culturais específicos e no corpus desta pesquisa a motivação é refletir sobre as estruturas arquetípicas que afloram das duas séries de animação selecionadas da faixa de programação infantil Mi Señal (Señal Colombia) e do canal PakaPaka (Argentina). Muitas dessas estruturas estão explícitas nas narrativas audiovisuais, outras hibridizadas com

⁶³ Disponível em < http://www.conectate.gob.ar/sitios/conectate/busqueda/buscar?rec_id=106626 > Acesso em 10 de jan. de 2018.

⁶⁴ Disponível em < <http://tvbrasil.ebc.com.br/guillerminaecandelario> > Acesso em 10 de jan. de 2018.

elementos de representação regional, como analiso nesta parte desta dissertação. O edital⁶⁵ para a realização da série de animação sobre princesas e dragões, que mais tarde recebeu o nome de “*Medialuna y las noches mágicas*”, no canal infantil argentino PakaPaka, foi lançado em 2010, ano de criação da TV, e já delineava a inspiração mítica entre os objetivos da produção:

El objetivo de esta serie es abordar en tono imaginativo el mundo de las brujas, princesas, monstruos, y seres fantásticos, propios de los cuentos maravillosos, descendientes directos de la narración mítica. Los cuentos constituyen parte de los relatos que la humanidad ha ido construyendo desde tiempos inmemoriales. En estas historias se produce la intercomunicación entre un universo de personajes sobrenaturales, animales y seres humanos que expresan deseos, miedos y sentimientos con los cuales todos podemos identificarnos y proyectar nuestra propia interioridad expandiendo el territorio de lo posible⁶⁶ (Trecho da licitação da série, lançada em 2010)

Nem seria preciso consultar o edital que deu origem à série para captar as inspirações míticas da história de Medialuna, os arquétipos emergem da representação visual como veremos mais à frente no estudo. Também em “*Guillermína y Candelario*”, coprodução do canal colombiano com a produtora independente Fosfenos Media, redundam esquemas simbólicos do imaginário infantil, com marcas culturais próprias em lendas e ritos.

A recorrência de elementos narrativos e estruturas arquetípicas em práticas culturais contemporâneas é apontada em estudos de diversos autores como Propp (1984), Eliade (1963, 1992), Durand (2004), Campbell (2007) e Vogler (2015). Este trabalho dialoga com as reflexões destes autores que sinalizaram uma trilha de reconhecimento e imersão em arquétipos e aspectos míticos das construções culturais humanas. A constância dos elementos das histórias, ainda que com formas variadas de representação, indicariam símbolos da mitologia, “produções espontâneas da psique”, segundo Campbell (2007). Eliade (1963), outra grande referência desta pesquisa, pensa em comparações sobre certas crenças de povos tradicionais e nuances da cultura moderna. Designa o eterno retorno do mito na função primordial que Sagrera (1967) observa como orientadora, unificadora de grupos. Na perspectiva do imaginário de Durand (1989), a base comum dos elementos simbólicos das representações culturais seria resultado de um “trajeto antropológico”; envolve reciprocamente o biológico e o social. E Propp (1984) evidencia elementos constantes nos contos populares e propõe o mapeamento de um número limitado de funções de personagens como partes constituintes das narrativas. O esquema de Vogler e suas terminologias, inspiradas na Jornada do Herói (Campbell), foram adotados nesta

⁶⁵ *Pliego de Condiciones*, no documento em espanhol. Segundo o glossário do próprio documento de aquisição, é o conjunto de documentos emitidos para a convocatória, com especificações dos bens e serviços da licitação.

⁶⁶ Trecho extraído do documento de especificações técnicas para a criação da série de animação argentina “*Medialuna y las noches mágicas*”, dirigida a crianças de 4 a 5 anos de idade.

dissertação no mapeamento da jornada de “*Medialuna*” e “*Guillermina y Candelario*”, os protagonistas das animações tomadas como estudo. É preciso ressaltar que isso não significa que as referidas produções latino-americanas tenham incorporado métodos padronizados em técnicas narrativas. Muito pelo contrário, esta pesquisa se centra justamente sobre a leitura da jornada realizada em programas latino-americanos infantis e sua “coloração regional” (VOGLER, 2015, p. 22). Universal e atemporal, a Jornada do Herói, segundo Vogler (2015), é guiada pela prerrogativa de que “todas as histórias consistem em poucos elementos estruturais comuns”⁶⁷.

Esta análise não contempla avaliações de aspecto técnico quanto à qualidade artística das séries, edição, trilha sonora, ritmos, arte das animações ou à performance de dublagem. O objetivo, como já exposto anteriormente, foi identificar elementos identitários latino-americanos nas narrativas a partir da leitura cultural de fragmentos dos episódios, e apurar como essas marcas emergem na forma da representação para o público infantil. As tabelas a seguir detalham a ficha técnica dos episódios cujos fragmentos foram utilizados como peças de análise desta dissertação.

TABELA 2: Ficha técnica da primeira temporada da série *Medialuna y las noches mágicas*

Ficha Técnica	Canal	Número de episódios	Duração dos episódios	Público
<i>Medialuna y las noches mágicas</i> Temporada 1	PakaPaka Argentina	26	15 minutos	Crianças de 4 a 5 anos
Sinopse	A princesa Medialuna foi enfeitiçada, dorme de dia e, à noite, sai do palácio para viver aventuras com seus amigos Chacabuco e Petunia. Um dragão muito especial, uma sábia yaguaeté, um rei inventor e uma rainha que ama a natureza viverão momentos inesquecíveis junto com Medialuna.			

Fonte: elaboração própria ⁶⁸

⁶⁷Christopher Vogler conectou *A Jornada do Herói* e os estudos míticos de Campbell à arte da narrativa contemporânea. Como estudioso do processo de construção de narrativas, Vogler fez uma releitura da jornada do herói (CAMPBELL) e estabeleceu diretrizes para balizar personagens e roteiros com correspondentes míticos em ritos de passagem e em histórias seculares contadas de geração em geração nas mais diversas culturas. Com experiência na indústria cinematográfica norte-americana - como consultor de histórias da Disney, produtor e professor de roteiros -, Vogler produziu um manual de escrita que se tornou referência de Hollywood para roteiros. Ainda que advirta para que a forma da jornada não seja usada como fórmula e conceito fechado de narrativas, a jornada de Campbell se tornou paradigma para várias produções. Inspirou declaradamente a saga Guerra nas Estrelas, de George Lucas, um dos principais exemplos de roteiros vinculados ao mapeamento de Campbell.

⁶⁸Tradução livre de sinopse da série, obtida no site oficial de conteúdos audiovisuais da Argentina. Disponível em <http://www.conectate.gob.ar/sitios/conectate/busqueda/PakaPaka?rec_id=106626>. Acesso em 8 de julho de 2017.

TABELA 3: Ficha técnica da terceira temporada da série *Guillermo y Candelario*

Ficha Técnica	Canal	Número de episódios	Duração dos episódios	Público
Guillermo y Candelario – Temporada 3	Señal Colombia	20	12 minutos	Crianças de 4 a 8 anos ⁶⁹
Sinopse	Cada dia é uma incrível aventura com Guillermo e Candelario, a dupla de irmãos que vivem em uma exótica praia com seus avós. Eles adoram sonhar e fantasiar enquanto exploram seu mundo e descobrem coisas novas. Com eles e os ensinamentos de seu sábio avô, juntos aprenderemos o amor e o respeito pela natureza e os seres que fazem parte dela, sempre com muita música e um lindo momento em família à beira do mar, um mar que você também pode desfrutar e encher de cores.			

Fonte: elaboração própria ⁷⁰

4.1 Medialuna: uma princesa latino-americana

Uma princesinha aventureira, de 5 anos de idade, representada sem coroa, sem sapatinho de cristal – aliás, sem sapato nenhum; descalça – e sem vestido de gala foi a heroína criada pelo canal argentino PakaPaka como uma versão latino-americana da personagem que ilustra os mais diversos contos populares: a filha de um rei. O edital que deu origem a “*Medialuna y las noches mágicas*” data do primeiro ano do canal, 2010, quando foi publicada a convocatória para produtores independentes interessados em realizar a série. Até então o documento de licitação definia resumidamente o tema e a abordagem da produção; uma história de princesa na América Latina, com elementos identitários da região e ênfase na questão de gênero. O programa, destinado ao público de 4 a 5 anos de idade, foi criado especialmente para Ronda PakaPaka, a faixa de programação do canal dedicada na época para crianças menores, de 2 a 5 anos.

A licitação fazia parte do *Proyecto Mejoramiento de la Calidad de la Educación Inicial en las Regiones NEA (Nordeste) y NOA (Noroeste) de la República Argentina* e tinha como participantes o *Ministerio de Educación de la Nación*, a *Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID)* e a *Organización de Estados Iberoamericanos (OEI)*. Cabe ressaltar que o norte argentino é a região de províncias com crescimento

⁶⁹ A série foi criada com o propósito de se dirigir ao público de 4 a 8 anos de idade, mas na temporada 3 o programa mira em um target mais específico: de crianças de 5 a 6 anos. Segundo os registros da produção, propor conteúdos para um segmento mais amplo era uma tarefa complexa diante das inúmeras variáveis de interesses e diferenças que se pode observar nesse espectro. Guillermo tem 6 anos e Candelario, 8.

⁷⁰ Tradução livre de sinopse obtida no site da programação infantil Mi Señal, de Señal Colombia. Disponível em <https://www.misenal.tv/series/guillermo-y-candelario_9/ficha> Acesso em 19 de novembro de 2017.

econômico, níveis de inclusão social e sustentabilidade ambiental abaixo da média nacional, como confirmado pelo Informe Nacional sobre Desarrollo Humano 2017, computado pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento, o PNUD Argentina. O Índice de Desarrollo Sostenible Provincial (IDSP) criado pelo PNUD, mostra os contrastes:

Luego se identifica un grupo de provincias cuyo IDSP se encuentra por encima del promedio nacional, compuesto por Chubut, Mendoza, San Luis y Neuquén. Por debajo del promedio nacional se sitúa un grupo numeroso de provincias, compuesto por Santa Cruz, Entre Ríos, Río Negro, Buenos Aires, Santa Fe, Misiones, San Juan, Tierra del Fuego, Córdoba, Catamarca, La Rioja, Tucumán, Salta, Jujuy, Corrientes y Salta. Al final del ranking quedan tres provincias cuya situación es más crítica: Formosa, Chaco y Santiago del Estero. (Informe Nacional sobre Desarrollo Humano 2017 do PNUD Argentina - Información para el desarrollo sostenible. Argentina y la Agenda 2030).

O ranking encabeçado pela capital Buenos Aires (IDSP 0,792) tem nos últimos lugares Formosa (IDSP 0,451), Chaco (0,436) e Santiago del Estero (0,313); todas províncias do norte do país. A média total argentina está bem acima do índice verificado na região: é de IDSP 0,570, segundo o levantamento da PNUD.

O edital de Medialuna, entretanto, não tem indicações diretas por representações da região Norte da Argentina e os encontros realizados com produtores audiovisuais que fizeram parte desse processo de criação também não indicaram um direcionamento nesse sentido. Tampouco foi só esta série a agraciada por recursos do financiamento em conjunto da AECID, OEI e do Ministério da Educação à época. Segundo o documento de licitação da série “Medialuna”, o projeto de ajuda financeira tinha como objetivo o fortalecimento da educação inicial por meio da produção de materiais educativos audiovisuais para crianças. A parceria contribuiu para dar a arrancada nas produções da faixa de programação infantil pré-escolar na gênese de PakaPaka e incluiu vários outros programas do canal.

O que o edital de “Medialuna” determinava era a formatação inicial para a produção de 26 episódios de duração de 15 minutos. Os delineamentos gerais da série pensada por PakaPaka delimitavam como objetivo o tom do imaginário das bruxas, princesas e seres fantásticos míticos:

La magia, los hechizos, los conjuros, las estrategias que ligán a los personajes de este tipo de historias permiten acceder a un universo de experiencias que se “libera” de los condicionamientos y de las funciones habituales para acceder a novedosas formas de dominio sobre el mismo. Estas lógicas de resolución de problemas y conflictos son accesibles para el pensamiento infantil; amplifican su repertorio de opciones para la resolución de los sucesos apelando a combinaciones originales entre lo cotidiano y lo mágico. (Trecho da licitação da série, lançada em 2010)

No contexto das especificações técnicas da série, o edital também destacava a capacidade dos relatos fantásticos na operação de códigos (visuais e narrativos) que estimulam a experiência da apreciação estética e do acesso à linguagem verbal por diálogos e jogos de palavras. O universo simbólico de princesas e dragões seria um convite poético e metafórico ao jogo, à brincadeira e à invenção no tempo da infância. Também havia, no edital, considerações sobre modelos, padrões e representações dos personagens, especialmente no que concerne ao feminino:

Sabemos que las historias no son neutrales y que transmiten modelos que van formando representaciones en las construcciones de las subjetividades de las personas. En este sentido nos interesa que la serie tenga una mirada que no se corresponda con estereotipos de género, que son muy habituales en este tipo de relatos. Cuidando que los personajes femeninos no sean presentados de manera menos atractivos con rasgos de pasividad o falta de acción, como suele ocurrir en muchas ocasiones. (Trecho da licitação da série, lançada em 2010)

Em contraposição a estereótipos de gênero, o edital recomendava a proposição de referências variadas e numerosas – inclusive quanto a características físicas, de autonomia e decisão em personagens femininos. Quanto a todos os personagens, aliás, o documento recomenda composições sensíveis, de contradições, medos e pontos fortes.

Un amplio abanico que permita a los chicos reconocer diferencias y matices, disfrutar, e identificarse con personajes que pueden tener un poco de ellos y de otros, pero que por sobre todo no muestran que hay una sola manera de ser. (Trecho da licitação da série, lançada em 2010)

A produtora argentina Focus foi designada para desenvolver o formato idealizado por PakaPaka e começou a realizar a primeira temporada da série de animação em técnica 2D Cut-Out⁷¹ em dezembro de 2010, com direção de Esteban Gaggino⁷². A data de estreia no canal aconteceu depois de mais de um ano de produção; em 19 de março de 2012. Desde então, três temporadas já foram ao ar, com mudanças na equipe de produção, e o programa seguiu em exibição⁷³ no canal PakaPaka até a conclusão desta dissertação. A primeira temporada fez parte do corpus desta pesquisa porque estabeleceu conceitos estéticos e delineamentos da série que balizaram as temporadas seguintes.

⁷¹Técnica de animação de recortes, também utilizada na outra série analisada, Guillermina y Candelario nesta dissertação.

⁷²Roteiros PakaPaka: Paula Varela; Marcelo Cabrera. Direção de Arte: Marcela Ruidiaz. Produtor Executivo: Claudio Groppo. Música original: Pablo Locane. Assessor de roteiro: Luciano Saracino. Diretor de Animação: Mariano Vidal.

⁷³A terceira temporada foi lançada em meados de 2017. Os episódios foram disponibilizados no portal do governo argentino <http://www.conectate.gob.ar/> e no canal de PakaPaka no youtube.

4.1.1 Era uma vez

Figura 4: Imagens do material de produção dos personagens da série.

A proposta de aproximar o imaginário fantástico das crianças a referências próprias latino-americanas é o grande tema de “Medialuna y las noches mágicas”, mas é apenas o ponto de partida para outras tantas reflexões que buscamos apresentar neste tópico. O processo de construção da princesa, como já citado, envolveu também questionamentos à representação do feminino na TV infantil. Em primeiro lugar, Medialuna é uma princesa criança e não a representação mais tradicional de princesa adolescente à espera de um príncipe nos contos de fadas ou como recompensa de jornadas de desafios e provas. A representação de uma menina, da idade do público-alvo do programa, foi relevante no projeto, segundo Beatriz Ramirez Blankehorst, responsável pela arte do canal:

Nuestra intención era que los chicos se vieran reflejados en una nena de su edad. Muy a menudo cuando se habla de princesas, se piensan en princesas que están más sexualizadas. Entonces queríamos corrernos de eso. (BLANKEHORST, 2017)

Beatriz ressaltou que o desenho da personagem foi pensado para que as crianças latino-americanas pudessem se ver na TV, identificadas com traços e cores. E assim foi criada a menina; de cabelos negros e pele morena, como se vê na figura 4. Descalça, para poder brincar à vontade. Com uma faixa ornando os cabelos, no lugar da coroa ou da tiara desconfortável de princesas medievais. A representação é de uma menina sempre disposta a brincar, e de preferência ao ar livre, protagonista e curiosa.

Pela representação inconvençional – sem castelos, bosques, coroas ou capas -, o reconhecimento de Medialuna como uma princesa pode não ter tido tanta aderência entre o público. O resultado de um *focus group*⁷⁴ a que tive acesso, realizado com turmas de escolas públicas de Buenos Aires, em dezembro de 2012, tinha como considerações finais os seguintes tópicos sobre a protagonista:

- *Atractivo de Medialuna como personaje principal:*
- *Escaso registro de Medialuna como princesa.*
- *Se la identifica con mayor énfasis como una niña qué duerme de día y por esto tiene aventuras por fuera de la mirada del mundo adulto.*
- *Se puede hipotetizar respecto de la articulación entre la sensación de libertad y el estar despierta de noche.*
- *Medialuna y el príncipe no entran en debate con la lógica y los estereotipos que se relaciona con príncipes y princesas.*
- *Ante la pregunta la comparan, es o no es por que tiene corona o no u otra referencia concreta a los príncipes y princesas tradicionales. La comparación es por lo simbólico, tipo de ropa, corona, capa.*
- *Hay una referencia constante y externa.*
- *No hay referencia a otras cuestiones (color de pelo, color de piel).*
- *Medialuna como nombre es muy recordado.*

O *focus group*, realizado em três escolas públicas que atendem crianças de classes média e popular da capital argentina, mostrou que, apesar da música de abertura (cantada em primeira pessoa pela protagonista) frisar que Medialuna é uma princesa, e apesar dela ser tratada como tal pelos personagens com que atua e pelos pais, soldados e outros funcionários do palácio, houve “escassos registros de Medialuna como princesa” na consulta às crianças, que têm referências simbólicas externas, ou seja, de outras experiências narrativas infantis de elementos dominantes (lídertipos) associadas a histórias de princesas e dragões.

Como já mencionado, este trabalho não se centrou em questões de recepção, mas me parece importante registrar o resultado desse *focus group* na medida em que pode sinalizar

⁷⁴ Grupo focal ou *focus group*, no termo em inglês, é o tipo de pesquisa que verifica reações do público em relação a determinado tema ou produto.

como a criação de uma animação na categoria relacionada a princesas lida com um imaginário⁷⁵ de construções simbólicas já constituído, com fortes raízes em contos de fadas tradicionais (de elementos lidertípicos) e atualizado no cinema de animação em produções de grandes estúdios cinematográficos mundiais, como os Estúdios Disney⁷⁶. Criar uma animação de histórias de princesa, portanto, é somar-se a (ou enfrentar) um universo de representações. Além disso, há a complexidade do processo de recepção, atravessada de múltiplos sentidos e longe de ser uma “recepção pacífica”, segundo Maria Tereza Cruz (1986). Ela destaca a complexidade da interação entre o sujeito receptor de uma mensagem e a própria mensagem, que é recriada nesse processo, torna-se produto da interação com o receptor. Segundo Cruz, o encontro do sujeito com a obra rompe a relação de oposição cartesiana entre sujeito e objeto e abre um novo paradigma interacionista: “Uma obra cujo sentido é tanto produto de quem o codifica como de quem o descodifica; um sentido, portanto, que já não é dado; uma obra que já não existe independentemente do sujeito que com ela se confronta”.⁷⁷ O suposto não reconhecimento de Medialuna como princesa, portanto, mereceria mais profundidade de investigação, sem a oposição dual sujeito/objeto e do sentido intencional da obra, mas sim para buscar compreender de que forma a relação obra e sujeito se constitui.

Reconhecer ou não Medialuna como princesa, no entanto, pode não ter tido tanta relevância para o desenrolar da produção da série se o recurso da narrativa servia também para outro propósito: a criação de uma história fantástica latino-americana na TV infantil com uma protagonista feminina, que trate de autonomia, vínculos de dimensão sócio-afetiva, e que tenha representação avessa a estereótipos de gênero. Facundo Agrelo era supervisor de roteiros de PakaPaka quando a série “Medialuna” foi pensada e depois assumiu a direção geral do canal por dois anos, a partir de 2014. Ele contou, em entrevista em 16 de maio de 2017, em Buenos Aires, que o tema Princesas foi escolhido justamente por ser considerado atrativo ao público infantil. A questão não era negar o formato, muito pelo contrário, a intenção era subvertê-lo. Agrelo explicou que a ideia era se apropriar de elementos simbólicos das narrativas clássicas, mas em versão latino-americana:

⁷⁵ O antropólogo e sociólogo francês Gilbert Durand sintetiza o imaginário como o “(...) conjunto das imagens e das relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens (...)” (DURAND, 1989, p. 14).

⁷⁶ O filme “Branca de Neve e os sete anões” (Disney, 1937) foi a primeira das grandes produções cinematográficas de animação com protagonistas princesas. Os estúdios 20th Century Fox (Anastácia, 1997) e Dreamworks (Shrek, 2001) também criaram longas-metragens com o tema. Desde a década de 90, as histórias das princesas no cinema de animação ganharam diversidade na representação de personagens como a índia Pocahontas (Disney, 1995) e a jovem chinesa Mulan (Disney, 1998), que também não usam coroa, não atendem aos estereótipos de beleza branca ocidental ou europeia e protagonizam histórias de caráter não-conformista.

⁷⁷ CRUZ, Maria Teresa. A estética da recepção e a crítica da razão impura. In: *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 3. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, 1986.

- *Para nosotros lo importante no era que Medialuna fuera reconocida como princesa sino que la estructura y la lógica narrativa fuera de los cuentos de princesas.*

Cielo Salviolo, a primeira diretora de PakaPaka, contou que já se esperava que a figura de princesa representada em Medialuna não seria assimilada tão facilmente:

Porque no opera así. Digo, casi que opera por un contenido que se instala en algún lugar y que después, cuando por ahí esos chicos que en algún momento no entendieron que era una princesa, unos años o un año después, trabajando en la escuela, sobre algo de las culturas mayas o aztecas: ¡ah esta es como la Medialuna de la tele! Así funciona el conocimiento también. (SALVIOLO, 2017)

Mas sem castelos, bosques, coroa e outros elementos simbólicos marcantes dos contos tradicionais do hemisfério norte, como fazer uma narrativa desenhada com a marca de uma protagonista princesa? Agrelo deu as pistas desse percurso de criação:

- *Lo que empezamos a hacer es una traducción a simbología de un universo estético latinoamericano de los cuentos de princesas.*

Nesse processo, muitos elementos simbólicos foram substituídos. No lugar do castelo da princesa, uma referência a palácio pré-colombiano. No lugar do bosque, uma floresta de vegetação autóctone. E foi essa a lógica que construiu a princesa latino-americana. Em linhas gerais, os personagens, a ambientação da série e cenários já estavam definidos desde o edital. E as especificações estéticas também detalhavam que as referências visuais de representação da série teriam que se aproximar da cultura regional: “*La serie Princesas y Dragones propone romper con ese preconceito que enmarca la fantasía en un lugar siempre lejano a nuestra identidad americana*”. (Trecho da licitação da série, lançada em 2010).

A ideia era contar a história de uma princesa em tempos remotos sem a obrigatoriedade de localizá-la temporal e geograficamente, e sem a precisão histórica de comprometer a proposta estética com alguma civilização específica - Maia, Inca ou Asteca. Era a forma popularmente conhecida do “Era uma vez...” dos contos fantásticos, mas com marcas culturais identificáveis como americanas ou pré-hispânicas. Um exemplo é a indicação do edital da TV para a inspiração criativa dos animais fantásticos da série, que deveria remeteria aos coloridos *alebrijes*⁷⁸, seres fantásticos da arte folclórica popular do México. Representação bem distinta dos dragões cinzas, típicos dos contos medievais europeus.

⁷⁸ O artista mexicano Pedro Linares (1906-1992) é reconhecido como o inventor dos *alebrijes*, peças coloridas artesanais, feitas de papel, que representam animais imaginários. Segundo a história de origem, os *alebrijes* surgiram de um sonho. Aos 30 anos, Linares adoeceu, ficou inconsciente e, segundo ele, as imagens que o inspiraram a fazer as figuras teriam surgido em um sono profundo. Depois desse momento, recuperado, passou a moldar as criaturas estranhas em papel. A arte dos *alebrijes* se popularizou e ganhou outras formas de feitura, também esculpida em madeira. Pelo reconhecimento da contribuição à arte mexicana, Linares ganhou em 1990 o

Figura 5: À esquerda; o dragão Ferucho, na série. Figura 6: À direita; exemplo de *alebrije* mexicano em desfile de 22 de outubro de 2016 na cidade do México.⁷⁹

O resultado foi um mosaico de referências, visivelmente explícito na série. Tive a dimensão do apurado trabalho de pesquisa quando me encontrei, em maio de 2017, com integrantes da equipe que fez parte desse processo. Beatriz Ramirez Blankehorst, responsável pela arte do canal, lembra com carinho da primeira temporada e me contou da influência de pintores populares da América Latina para a concepção artística e a definição da paleta de cores. Forte referência foi a obra da pintora chilena Beatriz Aurora, nacionalizada mexicana, que tem a luta zapatista como inspiração para a maioria de suas pinturas. Tal qual a noite de Aurora, as cenas noturnas de Medialuna são iluminadas, uma representação que, segundo Mariana Loterszpil, que foi produtora-geral do canal nesta época, também visava apoiar crianças que têm medo da noite.

Prêmio Nacional de Artes e Tradições Populares, alta condecoração concedida pela Secretaría de Educación Pública do governo do México.

⁷⁹ Imagem de divulgação da Secretaria da Cultura da Cidade do México. Disponível em <<https://www.gob.mx/cultura/prensa/explosion-de-formas-fantasticas-y-coloridas-en-el-decimo-desfile-y-concurso-de-alebrijes-monumentales?idiom=es>> Acesso em 8 out. 2017.

Figura 7: À esquerda, exemplo de fundo da série “Medialuna”. Figura 8: À direita, o pôster Cometa (46x34 cm), da artista Beatriz Aurora⁸⁰.

Também em encontro em Buenos Aires, Lila Goldenberg, a primeira produtora encarregada do canal, resgatou, com muita emoção, as memórias do projeto:

- Era um sentido de pertenencia e identidad con todo lo que hacíamos.

Lila era a produtora do canal responsável pelo projeto Medialuna - entre outras produções de PakaPaka - na interlocução com a produtora independente que realizou a série e com outras áreas do canal – de roteiro, de arte, de música e da direção geral. Ela contou das inúmeras reuniões em um vai-e-vem de *feedbacks* para afinar sugestões e centenas de imagens de referências importantes para o desenho, que vão desde fotos de viagens pessoais a obras artísticas como da pintora brasileira Tarsila do Amaral e suas cores fortes, nada pasteis.

A fauna e a flora autóctone do continente americano também estão representadas na série a pedido do edital, com especificações estéticas sobre a selva, que teria brilhos e cores ainda que fosse representada em cenas noturnas. A menção a frutas e frutos, seja na floresta ou no palácio, lida com constantes representações de elementos tropicais, como bananas, abacaxis e abóboras. Na despensa da cozinha também aparecem espigas de milho, alimento ancestral de indígenas americanos. Outro elemento de cena representado repetidamente ao longo dos episódios é a flor copo-de-leite (Figura 9), emblemáticas das pinturas com representações indígenas do artista mexicano Diego Rivera (Figura 10), marido da também artista mexicana Frida Kahlo. Logo no primeiro capítulo de Medialuna, episódio de estreia da série, Begonia, a mãe da princesinha, deixa uma flor copo-de-leite na cama da menina.

⁸⁰ Disponível em < <http://beatrizaurora.blogspot.com.br/> > Acesso em 10 out. 2017.

Medialuna, ao acordar e encontrar o presente, coloca a flor no cabelo e parte para a aventura. No desfecho do episódio, o copo-de-leite é decisivo para salvar a princesa e seus amigos do dragão Ferucho.

Figuras 9 e 10: À esquerda imagem de flores copo-de-leite bananas e abacaxis, extraída do primeiro capítulo da série “*Medialuna y las Noches Mágicas*”; À direita, a obra *Niña con Alcatraces* (1941), de Diego Rivera (1886-1957).⁸¹

A princesa Yagareté do Reino Animal, outro personagem da série, tem também a marca do continente americano. De nome científico *Panthera onca*, o yagareté ou onça-pintada é o maior felino das Américas. A descrição de Yagua no edital do programa define a princesa animal como uma jovem mulher-yagareté que auxilia Medialuna em diversos momentos com sabedoria e ar maternal. Para os outros personagens, a princesa Yagareté suscita reverência e temor; uma representação com fortes traços culturais de povos autóctones, nos quais o yagareté é figura mítica.⁸²

⁸¹ *Niña con Alcatraces* (1941), 48 x 48 in. (1.22 x 1.22m). Obra integrante da coleção do Norton Simon Museum, em Pasadena, Califórnia, Estados Unidos. <https://www.nortonsimon.org/art/detail/P.1980.2.3> Acesso em 17 de dezembro de 2017

⁸² O yagareté foi declarado Monumento Natural Nacional da Argentina. Em 2016 o Banco Central do país lançou a nova cédula de 500 pesos com a imagem do animal.

Figura 11. Imagem do episódio La princesa Yagua, da primeira temporada

Beatriz Ramirez Blankehorst, responsável pela arte do canal, apontou as representações dos Chané, povo originário da Argentina, como influência para a personagem. Na cultura dos Chané são comuns as coloridas máscaras talhadas em madeira com a figura do yagueté. Beatriz comentou como foi criar um mundo imaginário e ao mesmo tempo lidar com referências reais:

Entonces uno de los criterios con que yo siempre me maneje en el área artística es que, cuando los chicos ven nuestras series, hay muchos chicos que están conociendo una realidad nueva, que para ellos es desconocida y tienen el derecho de conocer como es realmente. Y por otro lado hay chicos que esa realidad les es conocida y a los que no podemos faltar respeto y errar. No podemos perder su confianza. En eso tratamos de ser lo más cuidadosos posible, más allá de que estuviéramos creando. (BLANKEHORST, 2017)

Assim foi o universo de criação; entre o imaginado e as inspirações da cultura da América. O carnaval boliviano e suas representações de máscaras foram fonte de pesquisa para a Diretora de Arte, Marcela Ruidíaz, que pensou o conceito estético de Medialuna. Para criar a indumentária dos personagens da série, bordados e tecidos de povos originários do México, Paraguai, Bolívia e Peru também serviram de parâmetro e gravuras rupestres e pictogramas das culturas pré-colombianas inspiraram detalhes da ambientação da série.

Figuras 12 e 13: À esquerda, imagem das bruxas Gualichu e Malicha no episódio 8 (1ª temporada), com colares penachos e vestidos coloridos, representação diferente das bruxas sombrias e soturnas, com figurinos negros, dos contos de fadas mais tradicionais. À direita, imagem do carnaval de Oruro, Bolívia.⁸³

Alguns nomes dos personagens complementam hibridismos da série e tateiam a sonoridade e as raízes de um universo simbólico americano. Locoto, o nome do rei e do reino da série, é também o nome de uma pimenta muito popular no Peru, na Bolívia e no Equador.⁸⁴ Chacabuco, o sapo, tem o nome de um embate decisivo do processo de independência do Chile.⁸⁵ Begonia, mãe de Medialuna, e Petunia, a mascote, têm nome de flores nativas da América do Sul, e Gualichu, a bruxa aprendiz, é uma variação de um personagem maléfico da mitologia indígena dos *tehuelche*.⁸⁶ Outra bruxa é Malicha, com nome que poderia recordar Malinche, a indígena associada a traição no contexto da Conquista do México.⁸⁷

Mas nem tudo são referências histórico-culturais pré-colombiana planejadas e construções racionalizadoras em um processo de criação da série como obra de ficção, de elementos fantásticos e lúdicos em um universo imaginário. A música-tema de Ferucho na primeira temporada, por exemplo, tem a batida do jazz. Além das contribuições dos universos próprios dos produtores, suas viagens e histórias de vida, outras referências se colocam em

⁸³ O carnaval de Oruro foi declarado Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela UNESCO. Foto do carnaval de 2015, publicada pela Agencia Municipal de Turismo, Gobierno Autonomo Municipal de Oruro.

⁸⁴ Fontes: Houaiss e Dicionário Real Academia Española

⁸⁵ Em 12 de fevereiro de 1817, José de San Martín, líder argentino do movimento de independência na América do Sul, comandou a investida contra as tropas reais em Chacabuco, ao norte de Santiago do Chile. A vitória do *Ejército de los Andes* em Chacabuco foi emblemática no processo que culminou na independência do Chile.

⁸⁶ Gualichu era o nome dado ao espírito do mal pelos tehuelches, povo ameríndio cuja ocupação geográfica se estendeu até a Terra do Fogo. Fonte: Dicionário Real Academia Española.

⁸⁷ Todorov (1993, p. 97-98) narra a história de “la Malinche”, indígena dada de presente aos espanhóis e que atuou como intérprete e conselheira de Hernán Cortez na conquista espanhola do México (1519). Conhecedora de várias línguas, Malinche aprendeu também o espanhol e se tornou fundamental para traduzir a fala dos nativos e ensinar particularidades da cultura asteca que se tornaram vantagem competitiva para Cortez. Malinche se tornou sinônimo de traição de valores autóctones para os mexicanos no pós-independência.

jogo e também não se pode pensar em estruturas compartimentadas como latino-americanas sem imbricações com outras camadas culturais homogêneas e heterogêneas, em “ciclos de hibridação” (CANCLINI, 2015). Esteban Gaggino, diretor da primeira temporada, falou por email sobre a inclusão na série de elementos não necessariamente vinculados ao universo simbólico latino-americano ou pré-hispânico, já que o mundo de Medialuna não tem referências identificáveis a uma cultura em particular:

Y en este delicado “límite” que se establece en una producción de ficción, es que algunos diseños y elementos - no pertenecientes a culturas latinoamericanas - se fueron incorporados también. Considero que muchas veces la el objetivo fue entrar en código con la cultura “globalizada” de las infancias actuales y otras por transferencia inconsciente o simplemente por la contaminación o falta de madurez que poseemos aún como realizadores y productores de contenidos latinoamericanos. (GAGGINO, 2017)

Tratei aqui de referências, bases artísticas e estéticas que serviram de inspiração aos produtores da série no processo de criação. Mas assistir “Medialuna” é sobretudo a experiência de apreender essas aproximações à cultura americana pela percepção instintiva de detalhes e texturas, e menos por racionalidades – afinal o público-alvo do programa é de crianças de 4 a 5 anos. Um público que não terá explicações didáticas sobre esses elementos culturais por meio da série em si – a menos que ela seja utilizada como recurso educativo em sala de aula ou por pais, professores ou tutores que tornem a produção audiovisual como disparador de outras vivências.⁸⁸ Com a série, todavia, esse público terá aproximações com nomes, cores e formas próprias de um universo simbólico regional. A leitura cultural (MEDINA) de “Medialuna y las noches mágicas” se deu, em grande parte, pela reflexão desses códigos estéticos não-verbais que se assomam na série justamente por serem inusuais na TV infantil. Dos *alebrijes* aos cartões postais das comunidades zapatistas, esse universo de referências nem sempre explícitas e não localizadas no tempo e no espaço de uma comunidade autóctone específica abre dimensões identitárias a vários países da região com similaridades culturais.

4.1.2 Construção de uma princesa

O perfil de Medialuna é de uma heroína, entretanto, não exclui vulnerabilidades. Não aquelas tradicionalmente associadas a estereótipos de princesa, como a fragilidade emocional e física de modos de representação reprodutora de sentidos da sociedade patriarcal. O que está

⁸⁸ A série é disponibilizada pelo portal público Conéctate, que sugere usos e aspectos pedagógicos de cada episódio para atividades de professores com o material. As sugestões são de desenvolvimento cognitivo e socioemocional a partir das experiências tematizadas nos episódios.

posto em cena são subjetividades infantis; como a externalização de medos, contradições e suas superações. Medialuna expressa medo de altura (episódio 1, temporada 1), medo de trovão (episódio 4, temporada 1), medo do dragão (episódios 6, 7, da temporada 1), etc. Esses são só alguns exemplos de arestas na construção da heroína, que não é plana, não corresponde ao modelo de força inabalável.

À parte dos temores e das hesitações que vez ou outra Medialuna expressa, a menina se mantém resiliente, com humor e disposição à aventura apesar dos percalços dos episódios. Grande parte da série é calcada nesses atributos socioemocionais como recompensa das aventuras na selva; ou seja, Medialuna não volta ao palácio com lembranças materiais das provas que supera durante a noite, mas os episódios têm marcas de arco de transformação psicológica: a superação dos medos, a persistência em objetivos e a valorização de laços afetivos.

Ainda que as resoluções de conflito muitas vezes lancem mão de recursos fantásticos e não sejam consequência direta das habilidades da menina, o protagonismo de Medialuna é reforçado na condução do enredo. E as soluções por meio de elementos fantásticos geralmente conectam a menina aos pais; como forma de conforto emocional em situações difíceis. Como ela está longe do pai e da mãe à noite, a presença da proteção parental é materializada nesses elementos da esfera do universo mágico. No episódio 1 da temporada 1, como citado, é uma flor copo-de-leite deixada pela mãe na cama de Medialuna que indica a direção da árvore mágica na selva.

No episódio 2, um cogumelo, também presente da mãe, é usado para salvar o amigo sapo do dragão. Invenções do pai também são importantes para desfechos

Personagens antagonistas também apresentam fendas na construção típica monolítica do mal, encarnado em contraposição ao herói ou heroína. Na primeira temporada da série, o dragão Ferrucho engasga com a própria fumaça que expele ao lançar chamas e sofre por não poder voar. A própria Gualichu sofre com a insegurança do sucesso de seus feitiços. A origem da história da série tem como ponto de partida um erro seu na hora de empenhar a varinha mágica contra o reino de Locoto.

de episódios, como o balão de luz criado para iluminar as noites de Medialuna e utilizado em uma fuga do episódio 3, ou a pena do travesseiro do episódio 4, a luneta do episódio 5 ou ainda as máscaras fabricadas no episódio 7. Ou seja, ainda que elementos fantásticos façam parte das formas de resoluções de conflito, as soluções não são instantâneas. Elas valorizam o protagonismo da heroína com a ajuda sobrenatural ou o trabalho de equipe com os amigos ou, ainda, reforçam que a menina, apesar de afastada dos pais durante a noite, nunca está só, tem a presença parental marcada em objetos e mensagens deles que a acompanham durante a noite.

A representação de Locoto e Begonia na primeira temporada da série, na qual quase não veem Medialuna acordada, se aproxima da realidade de muitas famílias cujos cotidianos e suas contingências fazem com que pais convivam pouco com seus filhos pequenos: saiam cedo para trabalhar, voltem muito tarde para pegar os filhos ainda despertos ou ainda só tenham oportunidade do convívio familiar nos fins de semana. Por diversas questões pessoais, separações matrimoniais, jornadas de trabalho inflexíveis, dificuldades no deslocamento urbano, entre outros fatores. Segundo dados divulgados em 2014 por especialistas em transportes em evento copatrocinado pelo Banco Mundial, em Washington, o tempo do deslocamento casa-trabalho-casa na América Latina é de até quatro horas. O custo do trajeto equivaleria a até duas horas de salário.⁸⁹ E muitas outras intersecções atravessam a questão; na América Latina e no Caribe, apenas entre 6% e 36% dos pais estão envolvidos em atividades de aprendizagem com seus filhos de 3 a 5 anos de idade, segundo dados da UNICEF.⁹⁰ O envolvimento das mães é maior; de no mínimo 31%, a depender do país. Mas quando a medição é distinta por classe social, constata-se que nas famílias mais pobres o índice é bem menor, de apenas 4% a 22% dos pais envolvidos. O universo da princesinha que não pode aproveitar o convívio com os pais, portanto, faz todo sentido nesse contexto e suas complexidades.

⁸⁹ Fonte: <<https://nacoesunidas.org/tempo-de-deslocamento-casa-trabalho-casa-faz-latino-americano-perder-ate-duas-horas-de-salario/>>

⁹⁰ Fonte: UNICEF Multiple Indication Cluster Survey (MICS) de 2016. Disponível em <<https://blogs.unicef.org/blog/working-fathers/>>. Acesso em 4 de nov. de 2017.

Os episódios de “Medialuna” não têm uma “moral da história”, são aventuras na selva com o objetivo central do estímulo ao protagonismo infantil, da curiosidade experimental da brincadeira e da resiliência. As aventuras ganham dimensão socioemocional na medida em que colocam a menina em situações de superação de adversidades e de valorização de laços afetivos. Os personagens passam por estágios de reação por fases de crescimento emocional - arcos de personagem -, como no capítulo 1 da temporada 1, em que Medialuna supera o medo de altura e sobe na árvore mágica para ajudar o sapo Chacabuco perseguido pelo dragão.

Afetividade, aliás, é marca dos episódios. Demonstrações físicas de carinho intergeracional são constantes na série; a menina beija o rosto dos pais quando os encontra dormindo (como nos episódios 3, 6, 7, 8, 11 e 23), abraça-os quando finalmente consegue vê-los acordados no episódio do eclipse (episódio 10), e no episódio final pula de alegria no colo de Locoto e Begonia. No episódio 6, ela chega a entrelaçar as mãos dos pais, que estão dormindo como estátuas, para que eles fiquem de mãos dadas. Os pais, por sua vez, também são muito carinhosos; beijam a filha para dar “boa noite” à princesinha enquanto ela dorme de dia e por vezes velam o sono da menina com olhares afetuosos. Essas demonstrações de ternura são relevantes na série, na

Sobre a dimensão socioemocional dos programas audiovisuais voltados a crianças, Valerio Fuenzalida defende a função social da TV infantil, especialmente na América Latina, no contexto de vulnerabilidades das infâncias na região:

Yo creo que la televisión en América Latina tiene que desarrollar mucho más estas capacidades socioemocionales, no solo las capacidades cognitivas como sumar y restar, todo eso se puede hacer, pero hay que valorar la fruición, hay que valorar una fruición que es capaz de decirle al niño: ‘tu puedes salir adelante frente a muchos problemas que tú tienes’. Entonces es trabajar con estas energías que tiene el niño y ayudarlas a que se desarrollen a que se vayan aplicando en su realidad.

(FUENZALIDA, em entrevista em 23/09/2017)

medida em que reforçam que a menina, mesmo afastada dos pais por causa do feitiço, não está sozinha.

O núcleo familiar de Medialuna é tradicional, convencionalmente representado pelo pai e pela mãe que coabitam a mesma casa. Mas ainda que a convivência deles não seja nada convencional por efeito do feitiço, a presença do pai e da mãe é lembrada por meio de presentes, homenagens e demonstrações de afeto, como já foi dito. Filha única, convive ainda no palácio com outros adultos, serviçais: um cozinheiro, soldados e uma governanta. Os funcionários têm rotinas e papéis definidos, que se repetem com poucas variações durante a série. É a governanta quem normalmente vai ao quarto da menina e, ao perceber que a princesa está acordando, grita no palácio para avisar a todos que vão cair no sono em instantes. Os soldados ficam de guarda nos corredores e correm apressados quando ouvem o grito, em preparação ao efeito do feitiço, e o cozinheiro, no preparo dos alimentos (geralmente frutos e frutas tropicais), também se apura, ao ouvir o aviso, a fim de terminar os afazeres a tempo. Eles têm rotinas quase fixas, não têm perfil psicológico diferenciado e são figurantes sem subjetividades ou funções determinantes para o desenrolar da narrativa. Os pais, por outro lado, têm marcas discursivas próprias e ocupações variadas que geralmente são gatilho para a condução das histórias.

As limitações de desenvolvimento de personagens como o cozinheiro, os soldados e a governanta, podem ter razões calcadas em restrições de orçamento para a viabilidade de um projeto de animação de uma TV pública, já que a quantidade de fundos de cenários e personagens tem impacto no custo. A centralidade da ação voltada aos pais, com menos ênfase no mundo adulto, e mais marcadamente à princesa também atende ao objetivo da valorização do protagonismo infantil, um dos grandes eixos

Vladimir Propp em análises dos contos russos de magia mapeou esquemas narrativos a partir das funções dos personagens e suas constantes repetições. “Por função, compreende-se o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação”. (PROPP, 1984, p. 26) Como Propp propõe em seu estudo de morfologia dos contos, diferentes e diversos personagens podem representar as mesmas funções limitadas e as funções de certos personagens podem se transferir para outros.

As relações de comunicação são relações de poder, para Bourdieu. “Os ‘sistemas simbólicos’, como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados” (BOURDIEU, 2010, p. 9).

do canal PakaPaka, como já dito anteriormente. Mas, ao fim e ao cabo, na esfera do visível na tela, os serviçais do palácio são conhecidos apenas por suas funções sociais: soldados, cozinheiro e governanta, o que reforça a distinção de classe. A menina interage com eles, geralmente em forma de brincadeira e travessura. Enquanto estão dormindo, ela movimenta algum instrumento de trabalho, ou muda a posição em que caíram no sono. Em cada episódio, um deles é alvo da traquinagem e grita o nome da menina ao acordar e se surpreender com a brincadeira:

- ¡Medialunaaaaaaaaa!

E a princesinha ri dormindo enquanto a câmera se afasta do palácio e sobem os créditos finais. No episódio 23, do aniversário de Medialuna, ela beija os serviçais do rei, em agradecimento aos preparativos da festa.

Figura 14: Na imagem à esquerda, o cozinheiro na constante representação da ação do trabalho (episódio 9). Figura 15: Na imagem da direita, os soldados sempre representados com a mesma fisionomia e de mesmo biótipo (episódio 7).

Figura 16: Medialuna beija governanta, enquanto a mulher dorme, no episódio 23.

Em algumas variações de desfecho de episódio, o efeito cômico final pode se relacionar ao sapo Chacabuco ou ao pai de Medialuna. Na primeira temporada, Locoto é representado como um inventor incansável na busca – ainda que desastrada – pelo fim do feitiço e as tentativas mal-sucedidas por vezes também servem de momentos de humor.

Enquanto o pai é o inventor criativo, Begonia, mãe da menina, não é tão ativa nos episódios. Na sinopse do programa, como apresentado na tabela 2, a mãe é descrita como a rainha que adora a natureza. Begonia realmente aparece constantemente no jardim do palácio em cuidados com plantas nativas que se tornam importantes para o desfecho fantástico de muitos episódios, mas sem intencionalidade, de forma passiva. Também aparece em trabalhos manuais, às vezes artísticos, mas no geral apresenta um perfil psicológico que reserva à mãe apenas o papel de cuidadora em uma narrativa delicada quanto à temática dos vínculos afetivos como a série Medialuna. A intenção, segundo a produtora Lila Goldenberg, era transmitir a imagem de uma mãe preocupada com a filha, mas sem angústias e tristeza, como ressaltou:

- Queríamos transmitir a través de la madre la ternura. La ternura en general. Como el concepto de dulzura y de ternura, del amor de una madre.

Begonia aparece então em cenas como no episódio 3 em que cobre Medialuna na cama, enquanto a menina dorme, ou deposita uma flor no quarto como presente para a menina, como no episódio 1. A falta de assertividade da mãe implica em contradição quanto ao perfil psicológico de uma personagem feminina adulta em uma série infantil que se propõe como contestadora de estereótipos de gênero. Por centrar esforços no protagonismo da criança, o desenho da personagem Begonia atende mais a uma figura feminina arquetípica. Durand (1989, p. 262) aponta dois regimes opostos para a imaginação da *anima*: a figura da feiticeira – caso das bruxas Galichu e Malicha – ou a face tranquilizadora de uma virgem ou mãe protetora como Begonia. A mãe como proteção é representação constante na série, como elemento de temas que Durand define como intimidade e repouso.

Figura 17: Begonia beija Medialuna. Imagem do episódio 6 da primeira temporada.

4.1.3 Medialuna e a jornada da princesa – um chamado à brincadeira

Os episódios da primeira temporada começam com o despertar de Medialuna, um chamado à brincadeira como veremos neste tópico, que trata também das correspondências entre a Jornada do Herói (CAMPBELL, 2007)⁹¹ e as estruturas narrativas da série. As associações emergiram a partir da leitura cultural dos programas e da relativa constância na estrutura dos roteiros. Elementos simbólicos da narrativa que chamam a atenção pela recorrência também são analisados neste tópico, em diálogo com os estudos de Durand (1989), Eliade (1963, 1992, 2002 e 2004) e Propp (1984). Esta leitura dos episódios não poderia começar senão por imagens, e por isso mesmo insiro a seguir fragmentos editados da abertura da série, para introduzir a narrativa com que as crianças telespectadoras de Medialuna são apresentadas à história da princesinha. A abertura⁹² da série resume o ponto de partida das aventuras, como condensado na tabela:

⁹¹ A Jornada do Herói, do antropólogo Joseph Campbell, é um esquema narrativo encontrado pelo autor em 1949 a partir da pesquisa por diversas histórias de cunho mítico ao redor do mundo. Com o levantamento de narrativas e oralidades de sociedades arcaicas, pequenas comunidades ou grandes civilizações diversas e com o reforço das análises engendradas nos estudos psicanalíticos de Carl G. Jung, Campbell traçou recorrências comuns nas histórias pesquisadas. A constância dos elementos das histórias, ainda que de formas variadas, indicariam símbolos da mitologia, “produções espontâneas da psique”. Elementos recorrentes em sociedades arcaicas e que encontram correspondências nas atualizações constantes de narrativas contemporâneas, as “imagens arquetípicas”, assim denominadas pelo psiquiatra suíço Carl G. Jung, são acionadas na análise de Campbell. “Os arquétipos a serem descobertos e assimilados são precisamente aqueles que inspiraram, nos anais da cultura humana, as imagens básicas dos rituais, da mitologia e das visões” (2015, pg. 27).

⁹² Vídeo de abertura da série Medialuna y las Noches Mágicas consta no catálogo de programas disponível na web. <http://catalogo.encuentro.gov.ar/programas/medialuna-y-las-noches-magicas/> Acessado em 30 de outubro de 2017.

Tabela 4: Abertura da série Medialuna y las noches mágicas

Letra da música de abertura da série na voz de Medialuna

*Yo soy la princesa Medialuna,
recibí el hechizo de una bruja. Y
ahora de noche dormir no puedo
y, al llegar el día, tengo sueño.*

(bocejo)

Fala da bruxa em meio à canção:

*Por la magia de la luna,
con un giro de caracol,
que el reino duerma
cien años.
¡Ahora la reyna soy yo!
(Som de raio)*

Medialuna volta a cantar:

*Yo soy la princesa Medialuna,
recibí el hechizo de una bruja.
Cuántas aventuras por vivir de
noche en la selva sin dormir.*

Fragmentos de imagens da abertura da série

Encerramento da abertura com assinatura do título da série narrada pela voz de Medialuna e do sapo Chacabuco:

“Medialuna y las noches mágicas”

Fonte: Elaboração própria.

A abertura mostra assim a gênese da história, que envolve os elementos descritos por Campbell na Jornada do Herói. A forma mitológica da aventura de Campbell é a forma representada nos rituais de passagem: a aventura parte do mundo cotidiano em direção a um mundo desafiador, de onde o herói retorna vitorioso em uma experiência enriquecedora para a vida comum.

O modelo anunciado por Campbell como “percurso padrão da aventura mitológica do herói” para a construção da narrativa mítica consiste em três estágios: o grande estágio da Separação ou Partida, o estágio Provas e Vitórias da iniciação e o estágio do Retorno e Reintegração à sociedade. No desenvolvimento das histórias nessas fases, várias funções arquetípicas apoiam ou desafiam a função do herói, como será apresentado neste tópico.

A estrutura narrativa da primeira temporada de “Medialuna” corresponde basicamente à jornada de Campbell, como se apresenta na tabela a seguir. Os dados da tabela sobre a estrutura narrativa são de elaboração própria, resultado da leitura cultural dos episódios e das informações obtidas com os produtores da série.

Tabela 5: Estágios da Jornada do Herói (CAMPBELL) em correspondência com estágios da estrutura narrativa da primeira temporada da série - Fonte: Elaboração própria.

<u>Estágios da Jornada do Herói</u>	<u>Estrutura narrativa da série</u>
Mundo Comum	Anoitece e Medialuna dorme no palácio. A princesa está por acordar e todos se apuram no palácio na iminência do efeito do feitiço.
Chamado à Aventura	Medialuna acorda e a chegada da coruja Iruya na janela do quarto da princesa anuncia o enigma do episódio.
Recusa do Chamado	O sapo Chacabuco resiste a ir à selva para a resolução do enigma. Medialuna quer enfrentar o desafio
Encontro com o Mentor e Travessia do Primeiro Limiar	Começa a travessia, o caminho para a selva. Um problema é apresentado e Iruya reaparece para relembrar o enigma que ajuda na resolução do conflito.
Provas, Aliados e Inimigos	A superação das provas envolve aliados como a lagartixa Petunia, o sapo Chacabuco, um elemento mágico ou a princesa Yaguareté. Como antagonistas: as bruxas e o dragão ⁹³
Provação	Com a solução do enigma, Medialuna parte para ação sugerida pela coruja. É o momento do fazer, temido pelo sapo Chacabuco
Recompensa	Medialuna não tem recompensas materiais, mas passa por experiências transformadoras.
Retorno com o Elixir	Na volta ao palácio, Chacabuco pode assumir o arquétipo Pícaro e conta vantagens. A volta ao lar marca a hora de voltar a dormir, quando os adultos vão despertar no ciclo para o reinício da jornada.

⁹³ As bruxas e o dragão assumem o arquétipo clássico conhecido como Sombra. A Sombra não é necessariamente projetada como totalmente maligna (VOGLER, 2015, p. 112-114). Em “Medialuna” os antagonistas são humanizados com alguma qualidade ou vulnerabilidade.

O Primeiro Ato – Partida, Separação

O **Mundo Comum ou Mundo Cotidiano** (Campbell, 2007) é de onde parte Medialuna: o palácio de seus pais, em forma de pirâmide. O palácio é a casa, a zona de conforto da qual o medroso sapo Chacabuco – um dos aliados da princesa - não quer sair, enquanto Medialuna não hesita em se lançar a aventuras pela selva à noite. Durand (1989) exalta a casa como a imagem da intimidade repousante. Nada mais representativo para Medialuna, já que o início dos capítulos sempre mostra o despertar da princesa de um sono plácido. Como a construção narrativa se dá por som e imagem, quando nos aproximamos do palácio e do quarto de Medialuna para o início do episódio, uma música suave e efeitos sonoros que remetem ao som da natureza reforçam o palácio como lugar de repouso. Eliade aponta que em sociedades tradicionais⁹⁴ o microcosmo onde se vive é o mundo conhecido, organizado, familiar. Para além do microcosmo-mundo habitado está o domínio do não-formado. (ELIADE, 2002). Para além do palácio, a selva representa a aventura.

Figura 18 – Quarto de Medialuna

⁹⁴ Segundo distinção de Eliade: “A mais importante diferença entre o homem das sociedades arcaicas e tradicionais, e o homem das sociedades modernas, com sua forte marca de judeu-cristianismo, encontra-se no fato de o primeiro sentir-se indissolivelmente vinculado com o Cosmo e os ritmos cósmicos, enquanto que o segundo insiste em vincular-se apenas com a História”. Eliade ressalta que a “história” do Cosmo, para o homem das sociedades arcaicas, é uma “história sagrada”, transmitida por mitos. (ELIADE, 1992, p. 11-12)

A série tem inúmeras representações gráficas de espiral, símbolo lunar. A figura 18 é uma imagem do quarto de Medialuna. A espiral está no lençol que cobre a menina, no alto da cabeceira da cama, em detalhes no travesseiro, no tapete e em inscrições na porta. Na tabela 5, que encerra com uma foto externa do palácio, também é possível ver grafismos de espiral nos jardins e várias espirais na fonte da assinatura da série. Acima do palácio, uma espiral também é sustentada na cobertura da construção como símbolo do reino.

A espiral também aparece em outras diversas cenas: nos escudos e lanças dos soldados, outras mobílias, nos grafismos das paredes internas e colunas do palácio, em ornamentos diversos nos corredores, em utensílios de cozinha, no brinco da governanta, no trono, no cetro e na vestimenta do rei Locoto, pai da princesinha. Há uma recorrência constante do símbolo ao longo dos capítulos. Eliade (1974, p. 191-192) apresenta referências e analogias sobre a espiral como símbolo lunar na consciência arcaica, segundo as quais a espiral simboliza o ciclo de luz-escuridão da lua.

Durand, como Eliade, atesta a multiplicidade da lua em sua regeneração, como mito cíclico, de renovação, símbolo de inspiração por meio das fases lunares, nunca definitivas. “A lua aparece como a grande epifania dramática do tempo”, segundo Durand (1989, p. 73).

O Chamado à Aventura - Em “*Medialuna*” o chamado para a aventura começa com um erro. Essa é uma forma comum de início de aventura na jornada do herói, e Campbell referencia Freud no apontamento do erro como

“Si quiséramos resumir en una sola fórmula la multiplicidad de las hierofanías lunares, diríamos que revelan la vida que se repite ritmicamente. Todos los valores cosmológicos, mágicos o religiosos de la luna se explican por su modo de ser, esto es, por ser ‘viva’ y regenerarse inagotablemente.” (ELIADE, 1974, p. 192)

Outras referências selênicas, além da espiral, também são marcadamente visíveis na série. O caracol, também nictomórfico, tem a capacidade de se esconder e de se revelar, em comportamento de analogia à lua. Na mitologia asteca, por exemplo, Tecçiztecatl, deus da lua, é representado em uma concha de caracol (ELIADE, 1974, p. 191-192). Na série Medialuna, é um caracol a razão do tropeço da bruxa no momento em que ela tentava fazer adormecer todo o reino por feitiço. O raio-relâmpago errante do feitiço também é uma cratofania lunar.

efeito de “desejos e conflitos reprimidos”, e não como mero acaso. (2007, p. 60) O erro que dá início à série de Medialuna é cometido pela Bruxa Galichu. Ao tentar enfeitiçar todo o reino de Locoto, onde vive Medialuna, Galichu tropeça e acaba por direcionar, por engano, a magia contra a princesinha, como narra o vídeo de abertura (Tabela 5).

Com o feitiço, o reino de Locoto dorme imediatamente enquanto Medialuna acorda após o pôr do sol. Todos dormem durante a noite, exceto os animais, o que se torna um artifício do roteiro para que o sapo Chacabuco, a mascote lagartixa Petunia e a princesa Yaguareté do Reino Animal atuem como aliados na aventura. Medialuna nunca está sozinha, como já observado, e como fizeram questão de frisar muitos dos produtores, o que revela uma preocupação latente dos criadores da série com a abordagem da separação da princesa e de sua família.

Figura 19: Fragmento da cena do tropeço da bruxa Galichu, extraído da abertura da série.

A função dos personagens aliados é arquetípica e se apresenta tanto como ajuda ao herói como quanto alívio cômico (VOGLER, 2015, p. 196), tal como na série *Medialuna y las noches mágicas*.

O feitiço que separa a protagonista Medialuna dos pais sinaliza o mito do sacrifício do herói e o mito do paraíso primordial, perdido em razão de um erro. Na história da série, por causa do tropeço da bruxa Gualichu, o feitiço que faria dormir todo o reino acaba endereçado somente à princesinha.

A partir do erro da bruxa Galichu dois mundos se impõem na história: o palácio e a selva. Esse estágio da jornada mitológica, caracterizado como o Chamado da Aventura e que leva o herói para uma terra desconhecida, tem na série “Medialuna” a clássica representação da floresta: lugar das recompensas e dos perigos.

Outro elemento comum de narrativas infantis tradicionais, os conhecidos contos de fadas, é a Grande Árvore - também presente na série argentina. No chamado à floresta, Campbell reconhece a grande árvore entre os símbolos do Centro do Mundo em suas pesquisas por mitos, lendas e contos populares. (2007, p.61). A árvore mágica de Medialuna é a Árvore da Ceiba ou Árvore do mundo, sagrada na cultura maia. Damián (2013) ressalta o simbolismo cosmogônico (como origem do cosmos) e cosmológico (como estrutura do cosmos) da árvore sagrada nessa matriz mitológica. Elementos simbólicos pesquisados nos rituais da cosmovisão maia apontam, segundo ele, para a expressão simbólica da árvore como origem – inclusive do homem - e para a compreensão da organização do cosmos como “centro do mundo”. A árvore sagrada, cuja copa se estende em direção ao céu, tem raízes conectadas com o domínio subterrâneo. Seria assim o centro dos três domínios: celeste, terrestre e inframundo.

No Brasil, a árvore Ceiba é conhecida como Mafumeira, Samaúma ou Sumaúma e também é tema de lendas indígenas cosmogônicas na região do Amazonas. O filme infantil brasileiro *Tainá – A Origem* (2013) representou a sacralidade da árvore na Floresta Amazônica (Figura 20).

Na série “Medialuna”, a sacralidade da árvore é retratada pelo lugar seguro que ela representa para a menina e seus amigos, a salvo das bruxas e do dragão. A força mágica da árvore impede que os vilões se aproximem do imenso tronco, referência simbólica na selva.

O último capítulo da primeira temporada de “Medialuna y las noches mágicas” (2012) culmina no fim do feitiço. Na segunda temporada (“Medialuna aventuras en la selva”, 2015), começa outra trama, na qual a princesa indígena e seus amigos tentam evitar que a bruxa Yará capture o príncipe Yunuén e o transforme de novo em sapo. Na terceira temporada (“Medialuna y los reinos de las piedras mágicas”, 2017), outros amigos entram em cena: Koy, o príncipe do gelo, Wayra, a princesa do vento, Amaru, a princesa da terra, e Jauke, o príncipe do fogo. Apesar das mudanças, foram mantidos delineamentos estéticos de inspiração pré-hispânica e regionalismos traçados na primeira temporada.

FIGURA 20: Imagem da árvore Sumaúma (Ilha de Santana - Pará), de 62 metros de altura e 18 metros de diâmetro, que serviu de locação do filme brasileiro infantil Tainá – A Origem (2013). Foto de divulgação do filme. Crédito: Estevam Avellar

Recusa do Chamado

O estágio da recusa é o que Vogler (2015) define como “parada de função dramática”, que sinaliza o perigo da aventura. A hesitação na série quase sempre fica por conta do sapo Chacabuco. A figura do sapo-personagem é típica dos contos infantis, uma imagem que Campbell remete ao papel do rejeitado, como camada do inconsciente em que estão elementos da existência “não admitidos, não reconhecidos, desconhecidos ou subdesenvolvidos” (CAMPBELL, 2007, p.61). Chacabuco lembra sempre do conforto e tranquilidade do palácio e atua na contra-argumentação ao ímpeto da princesinha pela aventura. “Os mitos e contos de fadas de todo o mundo deixam claro que a recusa é essencialmente uma recusa a renunciar àquilo que a pessoa considera interesse próprio” (CAMPBELL, 2007, p.67). É exatamente esse o papel de Chacabuco ao hesitar nos chamados e se mostrar pouco afeito a riscos, preocupado com vantagens próprias.

Chacabuco também desempenha, junto com o dragão atrapalhado Ferucho, o alívio cômico do Pícaro, o arquétipo do personagem das estratégias de engano, mas também com o papel de bufão. O capítulo final da primeira temporada tem um exemplo dessa função. Esse é o episódio 10 da série, chamado de El Eclipse, um dos raros momentos de protagonismo adulto da animação. Quando o rei Locoto sobe na árvore mágica para aproveitar o acontecimento de um eclipse e tentar desfazer o feitiço que atingiu Medialuna, o sapo prefere permanecer ao pé da árvore. Quando Locoto pede que Chacabuco leve seus instrumentos, referindo-se aos instrumentos do experimento que podem livrar Medialuna da magia da Bruxa, o sapo aparece tocando um violão, encostado em uma pedra, em uma cena de efeito cômico pelo elemento surpresa do emprego da palavra “instrumento” em duplo

O antropólogo Joseph Campbell (2007, p. 59-60) cita “The Frog King”, o número 1 da coleção dos irmãos Grimm (1812, 1857), como exemplo das formas pelas quais a narrativa de uma aventura pode começar. A história do príncipe que se transformou em sapo começa por um erro, tal como a aventura de “Medialuna y las noches mágicas”.

A história do príncipe transformado em sapo também é referência de um personagem na série argentina. No capítulo 9 da primeira temporada entra em cena o príncipe Yunuén, que retorna à forma de menino graças a um beijo de Medialuna. Diferentemente da história clássica, Medialuna beija o sapo sem que isso represente qualquer sacrifício, é apenas demonstração de gratidão pela ajuda do animal contra o dragão Ferucho. Yunuén é representado sem camisa e com ornamentos que remetem ao símbolo do sol. O personagem volta na segunda temporada.

sentido. A representação também pode indicar uma referência ao clássico conto da Cigarra e a Formiga⁹⁵, cuja moral da história opõe aquele que trabalha e produz àquele que canta e descansa. Na série Medialuna, no entanto, a referência tem tempero latino; Chacabuco aparece tocando uma milonga argentina com um instrumento de cordas – cuja representação visual poderia ser de um bandolim ou de um charango.

Figura 21: O sapo Chacabuco em cena do último episódio da primeira temporada.

A função narrativa do sapo Chacabuco também expressa mudanças percebidas na estrutura textual de programas infantis de TV, desde a década de 90, por Fuenzalida (2008) como citado. O autor atenta para diferentes representações simbólicas da criança e do adulto. No lugar do adulto condutor e apresentador dos programas, muito comuns na época, entra em cena a criança protagonista. Um dos esquemas descritos por Fuenzalida é o do “adulto torpe e o pequeno hábil”, no qual o personagem adulto desempenha pouco ou debilitadamente uma atividade que tradicionalmente poderia concluir. Fuenzalida exemplifica este esquema com o personagem da Disney Pato Donald, por exemplo, na comparação com os seus sobrinhos habilidosos e inteligentes. A inversão de papéis provoca momentos de humor porque, segundo Fuenzalida, o humor parte da cumplicidade cognitiva com a criança, que se diverte com a representação do adulto torpe. Na série Medialuna, é possível ver um lampejo desse esquema, mas a animação não contrapõe adultos à princesa criança. Cabe à figura do sapo esse papel do torpe na comparação com o pequeno hábil.

⁹⁵ Fábula atribuída a Esopo conta a história da cigarra que canta durante o verão, enquanto as formigas trabalham para acumular mantimentos na preparação para o inverno. A Cigarra e a Formiga foi recontada La Fontaine.

Encontro com o Mentor ou o Auxílio Sobrenatural

O enigma da coruja Iruya é a chave do mistério dos episódios. Símbolo de sabedoria, a coruja aparece no início dos capítulos para começar o jogo de adivinhação e reaparece no desenvolvimento da história para restabelecer uma conexão entre o conflito central do episódio e o enigma da vez. Iruya anuncia o mistério com rimas e jogos de palavras que podem ser proféticos, antecipando como a história vai se desenrolar ou servindo como resposta ao desafio que Medialuna encontrará ao longo da noite.

Figura 22 – A coruja Iruya, arauto na série. Na mitologia grega, Athena, a deusa da sabedoria, é acompanhada por uma coruja, pássaro de hábitos crepusculares e noturnos.

Um personagem pode assumir funções e características de mais de um arquétipo nas histórias e contos (CAMPBELL, 2007; PROPP 1984). O arauto ou agente que anuncia a aventura é constantemente descrito como sombrio nos esquemas narrativos da jornada do herói ou apenas misterioso, como pode-se constatar no caso de “Medialuna” na figura da coruja. O aparecimento da figura do arauto na narrativa sinaliza a prontidão para a transformação (CAMPBELL, 2007). A função é suprir o protagonista com ferramentas e conselhos necessários para a aventura. A lagartixa Petunia, mascote que Medialuna leva no ombro ou sobre a cabeça, assume as funções de mentora, o arquétipo que representa o *self* (VOGLER, 2015, p. 80) e motiva Medialuna a superar medos. Na série, é Petunia normalmente quem ajuda Medialuna a lembrar do enigma do episódio. A representação do arauto e do mentor como animais em

Medialuna é símbolo teriomórfico (DURAND, 1989). Como a série é infantil, as imagens de animais são frequentes; ora como representantes da fauna autóctone, ora como animais fantásticos.

Provas, Aliados e Inimigos

Ficar encurralada dentro da cabana da bruxa, na caverna do dragão ou ter que contornar outro feitiço são alguns exemplos de provas que Medialuna tem que superar na série. Nesse percurso, ela conta com sua própria coragem e sagacidade, mas também pode ser ajudada por aliados ou até por antagonistas.

Provação

Depois de decifrar o enigma que ajuda na resolução dos conflitos, Medialuna parte para a ação com os amigos. Os desfechos acontecem graças à perspicácia da menina ou a ajuda de um aliado ou elemento mágico – muitas vezes enviado pelos pais da princesa. Ela recebe ajuda, mas a série destaca o protagonismo da menina na tomada de decisões.

Recompensa

No desfecho dos conflitos, Medialuna sai vitoriosa, mas não leva recompensas materiais da aventura. As compensações são de ordem socioemocional, com a superação de medos (de altura, de trovão, do dragão e da bruxa), a valorização de vínculos afetivos (com pais e aliados) e de experiências, como no caso da contemplação de uma estrela cadente no episódio 2.

Os símbolos são marcados, segundo Durand (1989), por três grandes temas: teriomorfos, nictomorfos e catamorfos. Os teriomorfos são de simbolismo animal. Os nictomorfos são ligados a paisagens noturnas, à escuridão em oposição à luz e ao dia. A queda é o grande tema de outro universo simbólico, de acordo com Durand, representada pelos catamórficos, das experiências e mudanças vividas na primeira infância nas tentativas dos primeiros passos e no desconforto do desequilíbrio que nos lembra de nossas próprias limitações. Os três grandes temas mapeados por Durand são visíveis na saga de Medialuna, na representação dos elementos noturnos (nictomórficos), nos personagens animais (teriomorfos) e nos símbolos catamórficos com várias referências a medo de altura e quedas, superado com a resiliência da menina.

O Retorno com o Elixir

A volta ao lar marca a hora de voltar a dormir e o retorno ao ciclo da nova jornada da heroína indígena. Segundo Campbell, a transformação se processa no interior do sujeito: “O final feliz do conto de fadas deve ser lido como transcendência da tragédia universal do homem” (2007, p. 34).

O final da primeira temporada também completa o arco narrativo da personagem que só teve encontro pontual com os pais durante um eclipse. No último episódio da primeira temporada, o vigésimo sexto, finalmente rompe-se o feitiço. O pai de Medialuna, que passou toda a temporada tentando derrotar a bruxa, consegue a façanha com a ajuda do dragão Ferucho, até então antagonista na série. Com o feitiço quebrado, Medialuna desperta de dia e o episódio termina com outra marca da série; festa, clipes musicais e dança dos personagens. Como o programa é dirigido ao público de 4 a 5 anos de idade, a música é componente-chave dos personagens. O recomeço do ciclo agora é de dia e na segunda temporada Medialuna ganha a companhia do amigo príncipe Yunuén e o convívio com os pais.

Figura 23: Episódio 10, El Eclipse.

Durand (1989) estabelece dois regimes simbólicos da imagem: o diurno e o noturno. O Regime Diurno da Imagem é o heroico, o regime da antítese, do combate. O Regime Noturno da Imagem é o regime ambivalente, de duplicidade, da moderação. Apesar de Medialuna ser uma heroína na oposição às bruxas e ao dragão, o universo simbólico da princesa dialoga com o regime noturno por suas particularidades: a ressignificação da noite como lugar de aventuras, a porosidade da vilania dos antagonistas e os eufemismos diversos do esquema cíclico e lunar.

A história de Medialuna também teve versão no teatro em 2015 na Argentina, com entrada livre e gratuita. A trilha sonora do espetáculo era composta por canções originais da série, instrumentalizadas com percussão da tradição popular andina.

4.2 Guillermina e Candelario: crianças negras latino-americanas na TV infantil

A estreia de uma série de animação infantil com duas crianças negras protagonistas foi anunciada em outubro de 2015 no Brasil com tom de ineditismo. Era a chegada do programa colombiano “Guillermina y Candelario”⁹⁶ à grade da TV Brasil. Na versão em português; “Guilhermina e Candelário”. Realizado em coprodução do canal público Señal Colombia e a produtora independente Fosfenos Media⁹⁷, a animação é voltada ao público de 4 a 8 anos de idade e chegou ao Brasil na terceira temporada, depois de já ter sido licenciada para Venezuela, Chile e portais de internet dos Estados Unidos. A história dos dois irmãos criativos e aventureiros que vivem com seus avós em uma praia paradisíaca do Pacífico também foi exibida posteriormente no Peru, na faixa de programação infantil da TV pública Ipe – Identidad Peruana. Um conteúdo que, portanto, embora carregado de elementos culturais específicos e nacionais, produziu sentido a públicos infantis de diferentes países americanos.

No Brasil, a representação de personagens negros afirmativos em uma animação infantil foi o grande atrativo para o lançamento da série em outubro de 2015. No país em que pretos ou pardos representavam 54,9% da população brasileira de 14 anos ou mais em 2017⁹⁸ e em que é notória a ausência de representatividade negra nas telas, as atividades que marcaram o mês de estreia do programa em cinco cidades (Brasília, São Paulo, Salvador, São Luís e Itapecuru-Mirim⁹⁹) angariaram apoio da Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial - Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos -, do Fundo das Nações Unidas para a Infância (Unicef) e, ainda, do Governo do Distrito Federal, do Governo da Bahia, da Prefeitura de São Paulo e do Governo do Maranhão. Chegou-se a cogitar a possibilidade de uma coprodução Brasil-Colômbia para a realização de uma nova temporada da série, mas as negociações não seguiram adiante.

⁹⁶ Os episódios da série estão disponíveis na internet. Capítulos da terceira temporada exibidos pela TV Brasil podem ser acessados pelo site do canal em <http://tvbrasil.ebc.com.br/guilherminaecandelario>

⁹⁷ A série é uma criação de Marcela Rincón (diretora-geral), Maritza Rincón (produtora-geral) e Ulises De Jesús (diretor de animação).

⁹⁸ Dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD Contínua), divulgada pelo IBGE no terceiro trimestre de 2017.

⁹⁹ Algumas atividades de lançamento da série no Brasil foram realizadas em pontos de referência da cultura negra; caso de Salvador, Bahia, onde o lançamento aconteceu na sede do bloco afro Ile Ayê, no centro cultural da Senzala do Barro Preto, bairro do Curuzu. Na cidade de Itapecuru Mirim, no Maranhão, o programa foi exibido em primeira mão para crianças da comunidade quilombola Santa Joana.

Figura 24: Lançamento da série “Guilhermina e Candelário” na comunidade quilombola Santa Joana, no Maranhão, em 24 de outubro de 2015. Crédito: Bruno Gomes. De acordo com dados de 2013, a Fundação Cultural Palmares registrou 2040 comunidades quilombolas no Brasil, com maior concentração nos Estados do Maranhão, Bahia, Pará, Minas Gerais e Pernambuco.

Segundo publicação do site da Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial¹⁰⁰ à época do lançamento da série em 2015, a valorização da diversidade étnico-racial foi determinante para a escolha do programa colombiano. De acordo com o site oficial, o diretor-presidente da Empresa Brasil de Comunicação (EBC) Américo Martins à época afirmou:

- A criança precisa de referenciais que fortaleçam a sua identidade. Por isso, um dos cuidados da TV Brasil é veicular programação pautada em valores humanos e afirmativos, com desenhos que não a exponha a conteúdos apelativos ou violentos.

A então ministra das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos, Nilma Lino Gomes, segundo a publicação do site da secretaria, apontou a iniciativa como importante

¹⁰⁰ Disponível em <<http://www.seppir.gov.br/central-de-conteudos/noticias/outubro/guilhermina-e-candelario-tv-brasil-lanca-serie-infantil-colombiana-em-evento-voltado-para-alunos-de-escolas-publicas-de-brasilia>>. Acesso em 10 de julho de 2017.

para buscar “reverter representações negativas da pessoa negra e fortalecer a autoestima, a história e a cultura afro latino-americana e caribenha no Brasil”.

O entusiasmo das entidades era justificado pela proposta narrativa da série, que coloca ao centro o protagonismo das crianças, a relação intergeracional entre netos e avós, as descobertas no cotidiano da infância, no contato com a natureza e com saberes tradicionais, e que, sobretudo, localiza os personagens em um universo pouco visto na TV infantil; o dia-a-dia de uma família negra de uma região latino-americana, com proximidade de realidades e experiências de muitas infâncias brasileiras. A localização territorial do Pacífico colombiano não pressupunha barreiras e restrições para identificação com outras audiências da região, como veremos a seguir.

A série tem representações da cultura e do cotidiano de crianças e populações negras da região do Pacífico colombiano em geral, mas com especial referência ao Valle del Cauca. E a inspiração vem de um cenário marcante na infância da diretora e da produtora da série; as praias de Piangüita, pequena comunidade do Valle, região que, segundo o censo demográfico de 2005, concentrava um quarto de todos os afrodescendentes da Colômbia, de acordo com dados do Centro Latino-Americano e Caribenho de Demografia (CELADE), divisão de população da Comissão Econômica para a América Latina

“O desenho animado ‘Guilhermina e Candelário’ vai proporcionar ao público brasileiro, principalmente ao público infantil, um contato com a cultura e a identidade negras.”

(NILMA LINO GOMES, 2015, à época ministra brasileira das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos)

Declaração publicada no site da Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial.

Segundo estudo sobre diversidade e gênero divulgado pela Agência Nacional do Cinema, a participação de negros e pardos no elenco dos 97 filmes brasileiros de ficção lançados em 2016 foi de apenas 13,4%. (ANCINE, 2017)

e o Caribe (CEPAL).¹⁰¹ Foi em Pianguita que as irmãs Marcela e Maritza Rincón passaram parte da infância, como contou Marcela, a diretora da série:

El Pacífico siempre estuvo cercano a nuestros afectos, fue el lugar donde conocimos el mar de muy niñas y luego se convirtió en nuestro lugar de vacaciones. Mas adelante nuestro padre que es educador construyó una escuela en la playa para que los niños del lugar tuvieran un lugar donde estudiar, en ese tiempo tuvimos mucho contacto con los niños, realizábamos talleres y actividades en nuestras vacaciones, compartimos muchas experiencias y nos enamoramos de su cultura, crecimos con muchos niños que se convirtieron en nuestros amigos y luego cuando nos volvimos profesionales nos preguntábamos porque no existían programas que hablaran de estos personajes y de estos lugares, así que decidimos hacerlo nosotros, primero hicimos un cortometraje que se llamó el Pescador de Estrellas y logró mucho reconocimiento, y mas adelante surgió la idea de Guillermina y Candelario. (RINCÓN, M.; 2017)

O Pacífico colombiano, onde Guillermina e Candelario vivem, é também uma região de altos índices de pobreza¹⁰², vulnerabilidade social e risco de conflito armado¹⁰³. Corrupção, instabilidade política e falta de assistência do Estado também estão na raiz de entraves ao desenvolvimento da região (BONET apud GARCÍA, 2015, op. cit. p. 32)¹⁰⁴. Um cenário sócio-econômico comum a várias outras regiões latino-americanas, ainda que com particularidades próprias. A leitura cultural da série revela pistas sobre esse contexto, como veremos no próximo tópico, mas o programa busca preponderantemente a valorização da identidade e da diversidade da região com personagens afirmativos. Guillermina e Candelario, como será explicitado, não vivem com privações ou dificuldades por questões financeiras, mas o universo da série é ambientado com simplicidade em cenários que privilegiam as condições naturais do lugar, artefatos artesanais e a inventividade dos próprios personagens, sem presença marcante de inovações tecnológicas. A proposta das produtoras era dar visibilidade à cultura e à população

¹⁰¹ Disponível em <https://www.cepal.org/celade/noticias/paginas/2/40392/3_V_del_Cauca.pdf>. Acesso em 20 de novembro de 2017.

¹⁰² Segundo dados do estudo *La persistencia de la pobreza en el Pacífico colombiano y sus factores asociados*, publicado pelo Banco de la Republica de Colombia – Sucursal Cartagena, com exceção do Valle del Cauca, os indicadores de pobreza extrema nos departamentos da região são superiores à média nacional (7,9%). (2016, p. 15) O departamento de Chocó registrou a maior incidência da região; 37,1% em 2015. Disponível em <http://www.banrep.gov.co/sites/default/files/publicaciones/archivos/dtser_238.pdf>. Acesso em 20 de novembro de 2017.

¹⁰³ Também de acordo com o documento do *La persistencia de la pobreza en el Pacífico colombiano y sus factores asociados*, publicado pelo Banco de la Republica de Colombia, o conflito armado se aprofundou na região do Pacífico desde o fim do século XX e princípios do século XXI como resultado da disputa entre grupos de guerrilha, paramilitares e grupos criminosos pelo controle da exploração madeireira, da mineração, de cultivos ilícitos e de rotas para o tráfico de armas e drogas. (2016, p. 27).

¹⁰⁴ Estudo *Movilidad social en el Pacífico colombiano*, de Jhorland Ayala García (2015).

local por meio da grande riqueza natural e de biodiversidade, características que marcam a estética e a narrativa dos episódios.

4.2.1 A mirada além das capitais

Radicada em Cali, no sudoeste colombiano, a produtora Fosfenos Media, das irmãs Marcela e Maritza, iniciou o projeto em 2008. Com o apoio do programa de fomento da cidade de Cali e acelerador de empresas locais (*Industrias Culturales del Cali y Parquesoft*), realizaram a primeira temporada, de 26 capítulos de 4 minutos duração, que foi exibida em 2010 pela faixa de programação infantil *Cincobijas*, do *Canal Regional Telepacífico*. A primeira temporada marcada pelas descobertas de Guillermina e Candelario sobre o meio ambiente; animais, geografia, vegetação, fenômenos naturais e personagens fantásticos - como as sereias e outras narrativas mitológicas. A interação das crianças com o avô Faustino valorizava, sobretudo, a tradição da oratura (MEDINA, 2003).

A série “Guillermina y Candelario” é produzida em Cali e representa o universo de crianças do Pacífico colombiano, o que contempla uma das proposições de Señal Colombia; levar à tela o contexto cultural de outras cidades além da capital Bogotá. A diretora da série destaca também os benefícios para a região:

“Creo que estar en la región nos acerca a realidades distintas a las que se pueden percibir desde la capital y eso ayuda a tener una visión muy particular, lo que enriquece profundamente nuestra propuesta. Para nuestra productora ha sido complicado producir desde Cali por muchas razones, pero creo que este proyecto se ha convertido en un referente muy importante para otros productores de la región”. (RINCÓN, M.; 2017)

Um ano depois da estreia da série, a Fosfenos fechou coprodução com a TV pública Señal Colombia para realizar a segunda temporada, que foi ao ar em setembro de 2011. Desta vez em novo formato, com capítulos maiores, de sete minutos. O conteúdo nessa fase foi direcionado a situações da vida infantil e à descoberta de espécies animais.

Dáí em diante o projeto cresceu em tamanho e projeção. Em 2012 Señal Colombia fechou nova fase de parceria com a Fosfenos e na terceira temporada “Guillermina y Candelario” se tornou projeto transmídia: com série de TV, conteúdo para web interativo e conteúdo para dispositivos móveis. Para a realização dos conteúdos digitais, o projeto contou com apoio do Ministério da Cultura e a página da web (www.guillerminaycandelario.com) foi produzida com aporte da bolsa da *Convocatoria de Estímulos* 2012. Nessa temporada foram produzidos 20 episódios de 12 minutos para TV, com os temas centrados no cotidiano da infância e suas brincadeiras, com estímulo a valores como a perseverança, o respeito e ao compartilhamento com o outro. O meio-ambiente continua a ser componente importante da narrativa e cada capítulo tem uma espécie animal da região como personagem convidado.

Também nessa etapa do projeto, o desenho visual de Guillermina e Candelario mudou. Com o propósito de internacionalizar a série, os protagonistas foram redesenhados com a suavização de ângulos dos rostos, a definição de proporções e unificação de formas de olhos (Figura 27). Segundo a diretora do programa, foi uma reformulação do conceito visual do projeto para melhorar o trabalho de arte, de animação e composição e ainda adequar os traços dos personagens ao público-alvo, pelo

“Guillermina y Candelario” passaram a projeto transmídia na terceira temporada, com conteúdos produzidos para três plataformas: TV, web e dispositivos móveis. A produção de conteúdo para plataformas distintas de mídia requer a aposta em novas possibilidades narrativas (com durações e formatos variados), expande o potencial de audiência e possibilita a convergência e complementaridades de temas e episódios que até então estavam restritos à TV e à reprodução pela web. Para a TV foram produzidos episódios de 12 minutos. Para a web foram criadas histórias interativas de 3 minutos e jogos inspirados em atividades lúdicas tradicionais, como esconde-esconde e aviõezinhos de papel. Os vídeos multiplataforma contaram histórias de 2 minutos.

entendimento de que o desenho com linhas curvas é mais compatível na abordagem com crianças menores. A forma narrativa também sofreu alterações e novos personagens foram incorporados ao programa: uma família de vizinhos e a avó Francisca, de Guillermina e Candelário, em clara intenção de apresentar configurações de família na série (Figura 28). Houve mudanças também nas vozes dos personagens infantis, que passaram a ser interpretadas por crianças colombianas. Foi esta a temporada também exibida no Brasil e no Peru. Por todas as mudanças citadas – de redesenho visual, criação de novos personagens e dublagem com vozes de crianças – e a consolidação do projeto com o propósito de internacionalização, esta foi a temporada mais analisada nesta dissertação, ainda que outras fases da série sejam citadas para efeito de comparação.

Figura 25: Cena da primeira temporada. Figura 26: Cena da segunda temporada. O desenho dos personagens sofreram alterações na terceira temporada.

Figura 27: Estudo de personagem da terceira temporada da série, com alterações no conceito visual da série.

Figura 28: Elenco da terceira temporada, em que novos personagens foram incluídos no universo da série.

Em 2015, com nova coprodução com Señal Colombia, foi possível realizar uma nova temporada, a quarta e mais recente da série, com o tema da identidade e da diversidade cultural. Segundo a própria diretora da animação, Marcela Rincón, a experiência de exibição no Brasil foi determinante para a escolha do tema, dado o interesse no país por esse viés de abordagem como já explicitado anteriormente. Os planos de coprodução não se concretizaram, como também já foi citado, ainda assim o tema identitário foi mantido na quarta temporada por sua pertinência, segundo Marcela:

(...) con nuestro total convencimiento de que este proyecto cumple una importantísima misión en la sociedad colombiana, generando contenidos que abordan diferentes facetas del ser negro y del respeto por las diferencias, como elementos fundamentales para crecer como país. (RINCÓN, M.; 2017)

Na quarta temporada, então, Guillermina e Candelario se veem em reflexões sobre suas aparências físicas, suas origens culturais, saberes ancestrais, lendas e tradições, e sobre outras expressões de cultura com a valorização da autoestima, da diversidade, da tolerância, da amizade e da solidariedade. Com o tema, foram produzidos 15 capítulos, estreados em julho de 2017 em Señal Colombia, e também um eBook¹⁰⁵, que pode ser descarregado no computador

¹⁰⁵ O livro digital de “Guillermana y Candelario” chama-se *El Chigualo eBook* e tem a morte como tema. Na história, morre o pintinho mascote de Candelario. O menino entristecido recebe a ajuda da irmã Guillermina e dos avós para superar a perda e o ritual do *Chigualo* é representado como homenagem de despedida. O *Chigualo* é uma cerimônia fúnebre de comunidades afrodescendentes colombianas, com o acompanhamento de músicos e

ou no celular. Um dos episódios desta temporada (capítulo *Quiero ser yo*), que trata de racismo a partir do encontro de Guillermina com uma menina turista da ilha, foi o vencedor do Festival comKids – Prix Jeunesse Iberoamericano 2017¹⁰⁶. Os episódios da quarta temporada não estão no *corpus* desta dissertação porque estrearam em 2017, ano de conclusão da pesquisa. Além disso, a série recém lançada não havia sido exibida ainda em outros países da região, critério de seleção dos episódios desta análise. A quinta temporada da série já estava em processo de planejamento durante a produção desta dissertação.

4.2.2 Trabalho, família e infância na rede de sentidos

O que torna “Guillermina y Candelario”, uma série infantil que fala da cultura do Pacífico colombiano, se tornar atrativa para outras crianças latino-americanas? Como já reiterado, esta dissertação não trata do processo de recepção dos programas de TV, mas a leitura cultural realizada nestas páginas busca indicar elementos identitários visíveis nas produções audiovisuais que podem indicar porque eles se aproximam do imaginário compartilhado entre audiências de diferentes países na região. No Brasil, como já observado, a visibilidade de uma família negra, pouco representada nos desenhos infantis exibidos no país, foi o grande chamariz do programa. Dois anos depois da estreia da versão em português da série na faixa de programação infantil da TV Brasil, consultei o canal sobre a repercussão da exibição e o gerente de programação do canal, Vancarlos Alves, respondeu por e-mail:

A obra é sensacional, além de cumprir o papel de colocar na tela da tevê personagens negros, principalmente quando falamos de conteúdo infantil, e promover a integração social, a semelhança de linguagem e roteiro chegam a causar ‘confusão’ aos telespectadores, que se identificam enormemente ao ponto de reconhecer a obra como nacional” (ALVES, 2017)

A representação de uma família negra, sem os estereótipos de subalternidade comuns na TV brasileira, foi evidenciada como “papel” da TV pública e a “confusão” sobre a origem da série, que muitos pensaram ser do Brasil segundo Alves, tem conexões com o visual do programa, mas vale lembrar que os temas de “Guillermina y Candelario” tocam questões universais. O conteúdo da série trata de situações e dimensões de caráter lúdico e socioafetivas, com reforço de valores como perseverança, respeito, e estímulo à criatividade e ao ato de

cantores, realizada em caso de morte de crianças menores. Disponível em <<https://play.google.com/store/apps/details?id=air.Chigualo&hl=es>>. Acesso em 12 de dez. 2017.

¹⁰⁶ Vencedor na categoria de conteúdos produzidos para crianças de até 6 anos de idade. A série também já foi reconhecida como Melhor Programa de Inclusão Social da televisão colombiana em 2014 (Prêmio India Catalina).

compartilhar. Diana Díaz, diretora de Señal Colombia, falou sobre essa equação entre local e universal no universo da série:

Finalmente lo que pasa en "Guillermina y Candelario" es que el entorno en donde se presenta, es un entorno que, o es similar al entorno en el que vivimos en América Latina y otros continentes, y, si no, es atractivo para los que no viven allí, o no lo conocen. Lo otro es que son historias de inquietudes, de preguntas, dudas, que viven los niños o sobre las cuales los niños tienen algunas preguntas alrededor de esto. Entonces, es por esto que tiene éxito Guillermina y Candelario. (DÍAZ, 2017)

A aprendizagem socioemocional é um dos potenciais da programação infantil de TV, como já observou Fuenzalida (2008, 2016). A aposta pedagógica do programa reforçou esse tom ao longo das temporadas: menos conteudista e menos escolarizante, com abordagem de questões típicas das descobertas das infâncias em meio a esse universo particular.

A representação familiar de Guillermina e Candelario é também a representação de novas configurações de família na contemporaneidade, em cujas recomposições os avós desempenham papéis fundamentais na educação e na tutela das crianças. O microcosmo de Guillermina e Candelario, no qual os protagonistas vivem com o avô Faustino e a avó Francisca, mostra como outras composições familiares, além dos cuidados parentais tradicionais, podem garantir condições saudáveis de desenvolvimento infantil, com afeto e respeito aos direitos das crianças. Além disso, a relação com os avós dá liberdade às aventuras pela ilha, sem a interdição paternal. A diversidade se coloca também por causa da inserção de outra família na série, a dos vizinhos dos protagonistas: as crianças Aurora e Camilo, filhos de Ismael – de traços indígenas – e Rosita – negra.

Na história por trás dos personagens da série, os pais de Guillermina e Candelario migraram da ilha, como relata os registros do processo de criação da terceira temporada¹⁰⁷:

Los abuelos Francisca y Faustino fueron unos de los primeros pobladores de la playa, allí construyeron su casa y tuvieron 5 hijos que criaron de la mejor manera. Después de muchos años han vuelto a quedar solos, pues sus hijos se han ido a buscar un mejor futuro en otro lugar y han quedado encargados de sus nietos Guillermina y Candelario, ellos se han convertido en su mayor alegría. (Trecho do livro digital sobre o processo de produção da terceira temporada)

Perguntei a Marcela Rincón sobre a mudança e a diretora contou que a ideia era completar a família; o público infantil do programa perguntava pelos pais dos personagens. Ela complementou:

- Por otro lado en el Pacífico sucede mucho eso, que los abuelos se quedan a cargo de sus nietos porque sus hijos se desplazan a las ciudades en busca de trabajo.

¹⁰⁷ A chamada bíblia da produção é o conjunto dos registros do processo de criação, gestão e produção do conteúdo audiovisual. Contém as informações fundamentais do projeto: estrutura, desenho de arte, personagens, etc.

Como no Pacífico, a migração dos pais das crianças na série está relacionada ao nível de desenvolvimento econômico na comunidade.¹⁰⁸ A relação entre netos e avós também é prato cheio para o processo criativo da produção audiovisual. O aprendizado infantil que tem as crianças como protagonistas e a mediação da sabedoria do avô Faustino e a da avó Francisca como referências de saberes tradicionais reforçam a riqueza do contato intergeracional. Silva e Correa (2014) destacam a importância dessas trocas simbólicas: “A relação estabelecida entre avós e netos, além do afeto, transmite para a infância uma herança cultural, de maneira simbólica, essencial para a formação da subjetividade da criança, de sua família e de toda a sociedade”.

A representação dos avós na série também denota o desenvolvimento de um papel ativo dos idosos, tanto na criação dos netos quanto em atividades laborais ou artísticas. A inclusão da avó Francisca na terceira temporada, além dos motivos já observados, também contempla uma lacuna na narrativa da série, que até então não tinha mulheres adultas atuantes nas histórias. Como referência feminina de saberes, Francisca é representada como grande cozinheira, habilidosa em trabalhos de artesanato e em alguns episódios passa a assumir o papel arquetípico de mentora, conselheira dos heróis. Mas Francisca articula principalmente a figura feminina arquetípica do acolhimento e do repouso (DURAND, 1989). Carinhosa com os netos, tem ligação estreita com a música que acalenta e conforta. Na dança, requebra os quadris e caminha com cadência.

O avô Faustino, que já foi marinheiro e pescador, é um especialista em temas do mar e dos entornos da praia. Rosita, a outra mulher da série, também é retratada como cuidadora

No universo ficcional de “Guillermina y Candelario” não há super-herói, castigo dos maus ou salvação coletiva. A série conta o do cotidiano dos anônimos, de atores sociais pouco usuais na TV infantil. Representar o contexto cultural colombiano é um dos eixos de atuação de Señal Colombia, que tem ainda outras séries infantis, de variados gêneros, com histórias de vida de crianças do país. A exemplo da série *Así Somos niños*, na qual crianças colombianas contam sobre seus gostos, seus hábitos e experiências em microcapítulos. “*Así Somos niños es una serie que pretende que los niños colombianos tengan un alto grado de identificación con las características y los conceptos que hacen parte de su identidad como integrante de su comunidad, crear un sentido de pertenencia, redescubrir su país desde elementos cotidianos y reconocer la diversidad.* (Sinopse do programa, 2018)

¹⁰⁸ A geração de emprego da região do Pacífico, mais baixa que a média nacional colombiana, impacta na mobilidade social (GARCÍA, 2015).

dedicada aos filhos, Aurora e Camilo, amigos de Guillermina e Candelario. Dedicase ainda a cuidados com jardinagem e ao cultivo de plantaço de subsistência. O marido Ismael é criativo, habilidoso em marcenaria, e trabalha em uma oficina em casa.

Enquanto no mundo adulto são replicados os papéis sociais comuns de sociedade patriarcal - da mulher no lar e do homem em função provedora –, no universo infantil questões de gênero são tratadas entre brincadeiras de crianças e caracterizações de personagens contra preconceitos entre meninos e meninas. Entre Guillermina e Candelario, apesar da diferença de idade, não há hierarquia, mas conflitos comuns de irmãos. A depender da circunstância do episódio, um ou outro assume um maior protagonismo. A Candelario interessam os talentos culinários da avó, e o menino, de 8 anos, demonstra habilidade na cozinha, como mostrado nos episódios 12 e 20. Outra grande marca identitária de Candelario é a engenhosidade para criar inventos, a partir da improvisação dos materiais mais simples que encontra ao seu redor; como nos episódios 7, 12 e 13. Guillermina, irmã mais nova, de 6 anos, sonha em ser capitã de um grande barco, em clara inspiração na experiência do avô. A amiga Aurora, de 9 anos, adora bonecas e seu irmão menor, Camilo, de 5 anos, gosta de brincar com bolas e carrinhos. A representação visual das crianças também é diversa: em comprimentos, texturas, penteados e adornos de cabelo, traços mestiços ou negros, distintos tons de pele, roupas, sapatos, sandálias e chinelos. Os avós têm cabelos e barba branquíssimos no contraste com a tez negra e os adultos, diferentes biotipos (FIGURA 29).

FIGURA 29: Cena do capítulo 13 – *El jardinero*.

A paleta de cores da série sofreu mudanças ao longo das temporadas. Os tons claros e suaves da primeira e segunda fases do programa foram substituídos por cores mais fortes, tropicais, em roupas coloridas, estampas e detalhes de cenário (Figura 29). Para observar elementos estéticos, narrativos e de conteúdo, recorreremos à leitura cultural de fragmentos da série, entre relatos e registros dos produtores. Imagens de registros do processo de produção do programa, que serviram de referência para os criadores, estão reproduzidas a seguir para indicar paisagens e cenários reais que inspiraram o conceito estético da série. O resultado é uma representação pouco comum em animações da TV infantil, com ambientações típicas de regiões periféricas, litorâneas e rurais, comuns a muitos países latino-americanos.

Figura 30: À esquerda, foto de referência da produção. Figura 31: À direita, cena do povoado da série.

Uma ilha no Pacífico é o microcosmo da série. A natureza e seus elementos são componentes relacionais para as aventuras dos irmãos. Bosque, mangue, rio, uma cascata, a escola, o povoado, a horta e a praia fazem parte desse universo permeado por descobertas sobre o meio-ambiente, aprendizado socioemocional, narrativas míticas e tradições culturais. Há também espaços criados na esfera do fantástico no universo do imaginário das crianças, como o circo em uma tenda improvisada embaixo de uma árvore.

Figura 32: À esquerda, foto de referência da produção. Figura 33: À direita, o bosque com vegetação autóctone. Bananeiras, helicônias, entre outros elementos da flora regional são representados na série.

Figura 34: À esquerda, foto de referência da produção. Figura 35: À direita, cena do mangue.

Figura 36: À esquerda, foto de referência da produção. Figura 37: À direita, cena da escola das crianças, aberta, em interação com o meio ambiente.

A interação com ambientes próprios da região, além de levar cenários regionais à TV infantil, também opera elementos visuais hibridizados. No episódio *Expedición Pirata* - terceira temporada, por exemplo, Guillermina e Candelario chegam ao manguezal com um barquinho de pesca e adornos típicos de pirata; como a adaga e o chapéu de duas pontas, popularizados por representações lidertípicas (LOHISSE apud MEDINA, 1988, op.cit. p. 37.) dos corsários de cinema (Figura 38).

Outro detalhe de caráter osmotípico está nos efeitos musicais da terceira temporada, que teve direção musical de Oscar Huerta. Segundo o livro de registros da produção, foi criado um banco de sons que serviram de efeito sonoro para quedas e corridas dos personagens, ao estilo “Cartoon”¹⁰⁹, mas com a marca do conceito sonoro da série: “(...) *com sentido más orgánico, haciendo efectos com las cuerdas de la guitarra acústica e com los cueros y bordes de los tambores* (...).

¹⁰⁹ Cartoon Network é o canal norte-americano de TV por assinatura da Turner Broadcasting System, figura entre os canais de mais vistos por assinantes na América Latina.

Figura 38: Fragmento do episódio Expedición Pirata - Terceira temporada.

Em outros exemplos de articulação que aproxima elementos culturais mais universais, as crianças encontram no mangue pinturas que fazem referência a obras clássicas de arte (FIGURA 39) e a noite de Natal da família, tema do episódio 20, teve como árvore decorativa uma palmeira da praia (FIGURA 40). Sem alusão a Papai Noel, renas ou à neve da estética dos natais reproduzidos de culturas do hemisfério Norte, o Natal dos irmãos colombianos é na praia, com vaga-lumes mágicos que concedem desejos e casas enfeitadas com enfeites preparados artesanalmente pelas crianças.

Figura 39: Referência a obras clássicas de arte no episódio “Uma Aventura pelo Rio” – Terceira Temporada.

Figura 40: A noite de Natal no episódio 20 da terceira temporada.

Casas de palafita construídas sobre a areia da praia são as formas mais visíveis de intervenção humana na paisagem da ilha fictícia da série. Aparecem também nas histórias outros traços culturais ligados ao trabalho, típicos de uma população de atividade econômica voltada ao litoral e de perfil industrial incipiente, com elementos identitários associados à região latino-americana. O trabalho é expresso em atividades econômicas primárias, na exploração de recursos naturais e em funções artesanais; na confecção da rede de pesca, na manutenção de barcos, na coleta de peixe, na preparação dos alimentos ou na marcenaria. Engenhosidade e improviso criativo marcam as atividades laborais. As crianças também brincam de trabalhar; exercitam a autonomia na cozinha, arrumam a casa, pescam em balsas improvisadas e fazem os próprios brinquedos. Como Eliade (1991) ressalta, a espontaneidade da imaginação não é invenção arbitrária: “A imaginação *imita* modelos exemplares – as Imagens -, reproduzindo-os, reatualizando-os, repetindo-os infinitamente”.

Na alimentação, a série mostra itens típicos do cardápio da região, como milho, suco de goiaba, banana, abacaxi, pupunha, coco, tangerina, tamarindo...ingredientes familiares para países de clima tropical. As delícias da cozinha de Francisca, aliás, são citações recorrentes. Em mais da metade dos capítulos da terceira temporada há referências a comida e bebidas. Algumas recorrências, no entanto, são bem específicas da região; no episódio Luciérnagas Mágicas (Figura 40), que recria uma noite de Natal, a avó Francisca prepara um prato de caranguejo com coco.

Figura 41: Casa de Guillermina e Candelário na terceira temporada. A caracterização da simplicidade do entorno é representada em detalhes como da instalação elétrica na varanda da casa.

4.2.3 Uma jornada na ilha

A força simbólica da ilha como “refúgio de todas as felicidades” é alegoria ancestral, como pontuou Mircea Eliade (ELIADE, 1991). Esse recanto do paraíso, que segundo Eliade sobreviveu e ganhou a forma de ilha oceânica no século XX, é justamente o microcosmo da série colombiana “Guillermina y Candelario”. Como na ilha alegórica de que fala Eliade, também na ilha da animação a existência se passa fora do tempo e da história, sem grandes condicionamentos da realidade. Os irmãos não sofrem qualquer tipo de interdição no universo lúdico, só se submetem a intempéries da natureza ou a questões naturais da infância. As paisagens são gatilho para grande parte da trama, voltada para o mar de águas cristalinas, o rio com cachoeira, palmeiras, grutas, o manguezal e outros traços geográficos da região representada em paleta de cores solares. Como imagem e som são construções narrativas; ouve-se sons de pássaros, o som de grilos e o ruído das ondas do mar. O paraíso latino-americano de Guillermina e Candelario é o “refúgio de todas as felicidades”, de que fala Eliade (1991); imagens perenes que trazem a “nostalgia do paraíso”, do passado e do que poderia ter sido.

Já na abertura da série, é possível ter um resumo do universo estético do programa, da diversidade da ilha e da proposta narrativa do programa, como busco mostrar na tabela a seguir

com fragmentos das imagens do clipe e a letra da música de abertura na versão em português da terceira temporada, que tem grande fidelidade à canção original em espanhol.

Tabela 6: Abertura da série *Guilhermina y Candelario*, terceira temporada.

**Letra da música de abertura
da série Guilhermina e
Candelário (versão português)**

Guilhermina e Candelário!
Corre lá fora,

São tantas histórias
Pintamos o mundo
na beira da praia

Riscando na areia,
Imaginando

Fragmentos de imagens da abertura da série

Quando a tarde chega,

É um corre-corre

Por onde o vovô
se esconde?

(O avô aparece e os três encerram
a abertura com assinatura do
título da série)

“Guilhermina e Candelário”

Fonte: Elaboração própria.

Como a abertura já sugere, à diferença da outra série em análise nesta dissertação, “Guilhermina y Candelario” não tem vilões determinados; bruxas ou inimigos lendários que tradicionalmente assumem o arquétipo de sombra, cuja função é desafiar o herói (VOGLER, 2015). Só há contingências no universo dos dois irmãos afrodescendentes do Pacífico

colombiano. Os contratempos com os quais as crianças têm que lidar na série são as contingências naturais do meio ambiente e os tropeços próprios do aprendizado socioemocional.

Tropeços muitas vezes literais, porque símbolos catamórficos (DURAND, 1989) com referências a medo de altura, quedas e movimentos de câmera verticais marcam alguns episódios. A queda é das experiências e mudanças vividas na primeira infância, nas tentativas de primeiros passos da criança e no desconforto do desequilíbrio e da vertigem que, segundo Durand, nos lembra de nossas próprias limitações.

A personificação do mal e do indesejado é também eventualidade, acidente ou imprevisto, o que esvazia a polarização do bem e do mal. Como os animais assumem emoções humanas no imaginário infantil, a eles também são atribuídas vontades e más-vontades que logo se dissipam, porque a natureza não é boa ou ruim. Assim, a coruja que faz as vezes de feiticeira em um conto de mistério, ilustrado na imaginação das crianças (*El Cuento de la Tunda* - Episódio 16 – Terceira Temporada), é o mesmo animal que dança com a família em festa na noite de fogueira à beira mar. A lenda da Tunda, tema do referido episódio, é típica dos departamentos colombianos da costa do Pacífico, como explica texto do portal oficial do departamento do Valle del Cauca:

Una mujer fea, que tiene un pie de molinillo o de raíz de un árbol y el otro como el de un bebé se lleva a los bebés sin bautismo y a los desobedientes. Este es un mito propio de los departamentos que poseen costa en el Océano Pacífico. Cuentan los que saben que este personaje mítico es una mujer fea, que tiene un pie de molinillo o de tingui-tingui (raíz de un árbol) y el otro como el de un bebé. Se lleva a los moritos (bebés sin bautismo), a los niños desobedientes, a los maridos trasnochadores e infieles y a jóvenes hombres o mujeres, a los confines del monte para convertirlos en sus amantes.

"La Tunda" engaña a sus víctimas tomando la apariencia de sus madres u otro ser querido para que la sigan al monte; ya en sus dominios, los alimenta con camarones y cangrejos. Con sus malos olores emboba a sus víctimas, y les saca la sangre. Los "entundados" aprenden ha amar a dicha mujer y rechazan a los humanos. Para poder rescatarlos de "La Tunda", es necesario formar una comisión con el padrino y la madrina del "entundado", un sacerdote, amigos y otros familiares. Todos ellos se internan en el monte tocando tambores (cununos y bombos), quemando pólvora, disparando escopetas, rezando las oraciones y diciendo palabras soeces para que ella desaparezca.

Algunos dicen que "La Tunda" es negra y que huele muy mal, es un ser que experimenta sentimientos humanos, se enamora, se queja y odia, especialmente a los niños. A pesar de sus sentimientos y acciones humanas, "La Tunda" tiene poderes sobrehumanos, pues es ella quien produce la conjugación de sol y lluvia, y cuando esto pasa la gente del Pacífico dice que: "la Tunda está pariendo". Se dice que en una zona rural del municipio de Buenaventura, existe la Matunda, la mamá de la Tunda. Una vez en una fiesta, se organizó un concurso de baile y "La Tunda" componía una de las parejas finalistas, pero alguien la descubrió al mirar la pata de

molinillo y gritó “¡vela Tunda, esa es la Tunda!” y esta salió corriendo. (Lenda La Tunda)¹¹⁰

O episódio da série aborda a lenda, mas com muito eufemismo: a feiticeira é ilustrada com a figura da coruja, o chamariz que a Tunda usa para atrair o menino é a aparência de Valderrama – ídolo do futebol colombiano¹¹¹ -, e o feitiço é desfeito com muita música e dança em tom de festa, avesso ao suspense que a lenda provoca. O episódio resgata a tradição oral na forma ancestral à beira da fogueira, sem lições pedagogizantes. Como Dimas Künsch (2009) apontou: (...) as mais brilhantes hipóteses e teorias científicas frequentemente namoram, apaixonadas, as histórias ouvidas ao redor das fogueiras da compreensão mítica e religiosa do mundo, ou do tão duramente desprezado, vilipendiado, senso comum”.

Como já citado, esta dissertação tem entre as referências o monomito da jornada cíclica de Campbell (2007). O olhar sobre a forma de construção narrativa do programa buscou revelar como a jornada do herói é transportada para o ponto de vista infantil e com elementos locais, como apresentado a seguir.

¹¹⁰ Texto extraído do portal do Departamento do Valle del Cauca, em seção dirigida ao público infantil. Disponível em < <http://www.valledelcauca.gov.co/ninos/publicaciones.php?id=10649>>. Acesso em 10 de novembro de 2017.

¹¹¹ A bola de futebol é elemento de cena recorrente na série. As meninas também jogam uma partida na praia no episódio 15 da terceira temporada. Elas deixam os bonecos de lado para jogar com os meninos.

Tabela 7: Estágios da Jornada do Herói (CAMPBELL) em correspondência com estágios da estrutura narrativa da terceira temporada da série *Guillermo y Candelario*. Os dados sobre a estrutura narrativa são resultado da leitura cultural dos episódios - Fonte: Elaboração própria.

Estágios da Jornada do Herói	Estrutura narrativa da série
Mundo Comum	A história geralmente começa no mundo conhecido das crianças: em casa, no quintal ou na praia.
Chamado à Aventura	Um acontecimento, uma ideia ou uma adversidade é o disparador da aventura. Em geral, o chamado parte das próprias crianças.
Encontro com o Mentor e Travessia do Primeiro Limiar	O avô ou a avó geralmente ocupam o papel de mentor e fornecem alguma instrução ou motivação para a aventura.
Provas, Aliados e Inimigos	Não há inimigos na série, mas há obstáculos. Por acidente, imprevisto ou eventualidade, as crianças tentam superar adversidades e têm os vizinhos e a natureza como aliados.
Provação	O desfecho do clímax geralmente está a cargo do protagonismo das crianças: pela coragem de enfrentar desafios, pela proposição de inventar alguma solução do episódio ou pela conciliação e pelo ato do compartilhar.
Recompensa	Guillermo e Candelário, no geral, não têm recompensas materiais. A recompensa final é, geralmente, o compartilhamento das experiências e o convívio familiar.
Retorno com o Elixir	A música e a dança marcam a celebração final dos capítulos. Os personagens tocam instrumentos típicos em clima de festa.

O Primeiro Ato – Partida, Separação

O Mundo Comum ou Mundo Cotidiano na jornada

do herói (Campbell, 2007) é o universo conhecido. Em “*Guillermína y Candelario*” muitas das aventuras começam na casa da família (Figura 41), mas também podem ter início na escola, na praia ou no quintal. O mundo comum é o contexto e histórico do herói (VOGLER, 2015) e a morada das crianças é uma das grandes ferramentas visuais para sintetizar a base das histórias. A própria descrição dos registros de produção da terceira temporada sinaliza a importância da representação da casa para as impressões sobre conforto e segurança dos personagens: *“El techo amplio y alto da claridade y frescura, así como, la sensación de uma família fuerte y estructurada”*.

A casa também é gatilho para as histórias, como no episódio 12 – Uma surpresa para a vovó, em que as crianças se dedicam a afazeres domésticos para fazer uma surpresa para Francisca. Ou como no episódio 13 - Meu Quarto Novo, em que os irmãos entram em conflito para ter um quarto próprio e constroem um cômodo novo em mutirão com o componente fantástico de uma aranha tecedeira para a confecção dos mosquiteiros. Mosquiteiros, aliás, são marcas visíveis de casas em regiões tropicais úmidas em que os cortinados são colocados em volta dos leitos para proteger os moradores do ataque de mosquitos. Também chamam atenção na casa as roupas estendidas no varal do quintal, o fogão a lenha e o oratório da avó Francisca.

A inserção de novos personagens infantis na terceira temporada intensifica o foco nas relações entre as crianças e estimula a criatividade coletiva e o trabalho de equipe. Como Bauman (2004) pontua, a questão da identidade se destaca na exposição a “comunidades” de destino, no encontro com o outro. Na série, a chegada da família, vinda do interior do país para morar na ilha, suscita momentos de intercâmbio cultural.

O Chamado à Aventura

Em “Guillermina y Candelario” o chamado à aventura geralmente parte das próprias crianças, o que reafirma o protagonismo infantil na condução da série. O estímulo à criatividade, por meio de ideias e soluções criadas pelos dois irmãos, é o motor das aventuras. Por vezes as crianças falam diretamente ao público, uma prática visível desde a segunda temporada, como tentativa de interatividade para convidar a criança que assiste a série a participar de algum evento ou resumir ações do episódio. Cada capítulo tem um animal convidado, um personagem que interage com as crianças ou que se torna o mote para o tema da vez. É a oportunidade aberta pela série para apresentar espécies da região à audiência da primeira infância. Mas não há uma explicação didática sobre hábitos e características dos animais, o que se valoriza é o conhecimento da criança no contato com a natureza. Os animais como personagens são integrados à história e detalhes da representação apontam para algumas peculiaridades: Guillermina procura ovos no galinheiro, os ninhos dos pássaros japus são mostrados como antiquários, Candelario disputa a propriedade de uma árvore com esquilos, etc. Os animais também são elementos fantásticos da série. No imaginário das crianças, eles são parceiros na música, em brincadeiras e lições de casa. Outras vezes também assumem funções místicas, como o vaga-lume apresentado pelo avô Faustino no episódio 20:

- Dizem que os vaga-lumes são seres mágicos da noite, mas que apenas fazem sua mágica quando acontecem atos de bom coração entre as pessoas.

Sem vilão determinado, polarização ou embates, o universo da série “Guillermina y Candelario” atende ao regime noturno da imagem, a estrutura de pensamento que Durand (1989) identifica como da fusão e da harmonização. Símbolos nictomórficos, ligados à escuridão, são eufemizados na série. A noite é cenário de festa, comemoração ao ar livre, e não de temor. A recorrência de símbolos de intimidade e repouso sinalizam o regime noturno.

A terceira temporada ainda apresenta outros animais típicos da América tropical: caranguejos, borboletas, iguana, burro, arara, entre peixes e até pernilongos. Os animais, como símbolo teriomórfico (DURAND, 1989), são também representados como efeito de angústia e agitação, que podem causar repulsa primitiva. Na série colombiana, porém, o efeito eventual é momentâneo. A maior aproximação com os bichos, em “Guillermina y Candelario”, dissipa os medos. Caso do episódio 18 com o urso na caverna, também do episódio 6, com os caranguejos disputando um bolo, ou do capítulo 13, da aranha tecedeira.

Recusa do Chamado

Esse estágio descrito por Campbell na jornada do herói não se observa na série. Guillermina e Candelário não são heróis relutantes (VOGLER, 2015), não se recusam ao chamado à aventura, principalmente porque as aventuras partem de ideias e ou soluções das próprias crianças. Na série, a recusa eventualmente pode se manifestar como insubordinação ou resistência das crianças a alguma regra ou valor que mais tarde será instrumento de aprendizagem socioemocional. Caso do episódio 9, em que Candelario insiste em fazer uma casa numa árvore já ocupada por esquilos e ao final do capítulo entende a importância de respeitar o habitat do animal.

Encontro com o Mentor

A série tem o personagem do avô Faustino como referência importante das crianças para compartilhar aventuras e transmitir saberes tradicionais. É ele o principal mentor dos irmãos, mas o avô não é um emissor de conhecimento unilateral e as crianças são representadas como sujeitos contextualizados, atores sociais do cenário em que estão inseridos. As relações entre adultos e crianças

A música e o som ambiente são componentes importantes da série. Dezenove dos vinte episódios da terceira temporada têm pelo menos duas canções. As músicas têm relevância no desenrolar da narrativa: o canto acalma o rio (Episódio 17), faz a dor passar (Episódio 2), celebra conquistas (Episódio 5) ou simplesmente celebra a confraternização, como em grande parte dos capítulos.

da série dialogam com novas concepções observadas desde a década de 90 no campo da sociologia da infância, como já observado na parte 3 desta dissertação. A ideia da criança subordinada à família e à educação como estágio de passagem para a estrutura da sociedade é contestada por um novo paradigma dos estudos sociais da infância, que se relaciona com o contexto socioeconômico e político da época e com a promulgação de convenções internacionais¹¹² e estatutos nacionais de proteção e direito infantil. Segundo relatório de pesquisa *Infância e Sociologia da Infância: entre a invisibilidade e a voz* (2013), do grupo de estudos sobre Sociologia da Infância e Educação Infantil da Faculdade de Educação da USP, trata-se de um novo paradigma que reconhece a criança como sujeito de direitos:

Essa perspectiva altera a posição e o caráter natural e universal atribuído à infância na estrutura da sociedade atual, ou seja, segundo essa concepção as crianças são consideradas membros de uma rede de relações complexas que vai além da família e da escola ou da creche. Como sujeitos sociais, elas são capazes de produzir mudanças nos sistemas nos quais estão inseridas, portanto, são cidadãos, nos cenários social, político e cultural. (2013, p. 11)

O papel das crianças na série colombiana contempla esse novo paradigma. Em muitos episódios, aliás, a figura do adulto não aparece como mentor, as crianças se apoiam mutuamente no papel de conselheiros como sujeitos ativos nas histórias. As lições de ecologia que marcaram as primeiras temporadas, e tinham forte participação da narrativa do avô, foram ficando mais sutis na trama. A avó também é mentora em alguns episódios, mas se aventura menos pela ilha com as crianças. A referência principal da avó é a intimidade da casa e há constantes demonstrações de carinho entre os personagens; com contatos físicos afetivos e homenagens frequentes.

¹¹² A exemplo da Convenção dos Direitos da Criança (1989). Segundo o estudo “Os primeiros anos – O bem-estar infantil e o papel das políticas públicas”, publicado pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento (2016), a Convenção das Nações Unidas sobre os Direitos da Criança é o tratado em direitos humanos com o maior índice de ratificação, assinado por 194 nações. No artigo 17 da convenção, os estados reconhecem a importância dos meios de comunicação social para o acesso da criança à informação e seu bem-estar, e por isso se comprometem: a encorajar órgãos de comunicação a difundir informação e documentos de utilidade social e cultural para a criança, a encorajar a cooperação internacional em prol de informação e documentos dessa natureza, a encorajar a produção e a difusão de livros para crianças, a encorajar os órgãos de comunicação a atentar às necessidades linguísticas das crianças indígenas ou de grupo minoritário; a favorecer princípios à proteção da criança contra a informação e documentos prejudiciais ao seu bem-estar.

Figura 42: Cena do episódio “Uma tarefa muito divertida”, terceira temporada.

Travessia do Primeiro Limiar

O primeiro limiar é quando a aventura realmente começa, segundo Vogler (2015), e na série de animação colombiana o ponto de virada parte geralmente das crianças. No episódio 12, por exemplo, os irmãos protagonistas decidem fazer uma surpresa para avó, que está doente. A ideia é a largada para o chamado da aventura. Enquanto a avó Francisca é levada ao médico pelo avô Faustino, Guillermina e Candelario enfrentam o primeiro desafio: arrumar a casa. Essa é a travessia do primeiro limiar. Enquanto limpam e organizam os cômodos Guillermina acidentalmente quebra a estante da avó. Essa é a fase em que complicam as provas para cumprir o propósito da aventura.

Provas, Aliados e Inimigos

Os aliados de Guillermina e Candelário são os vizinhos: as crianças Camilo e Aurora e seus pais, Ismael e Rosita. A inclusão de novos personagens na terceira temporada forjou a impressão de uma comunidade no povoado, com traços de solidariedade e afeto de uma família estendida. As crianças acompanham os dois irmãos nas aventuras sem disputar protagonismo com Guillermina e Candelario, e os adultos, Ismael e Rosita, apoiam as aventuras com ajuda material. A ajuda também pode ser de natureza fantástica, por meio dos animais que são apresentados a cada episódio. No capítulo 12, usado como exemplo anteriormente, a amiga Aurora ficou de vigia na praia para avisar as crianças – com a tradicional brincadeira do telefone sem fio -, caso os avós chegassem do médico. Enquanto isso, Candelario construía outra estante para a avó, com a ajuda de Camilo, e Guillermina preparava o café da manhã surpresa com a

ajuda de uma galinha como espanador. Nas provas as crianças aprendem por experiência: sobem em coqueiro, observam o movimento da maré, andam de bicicleta, cuidam de animais domésticos, entre outras atividades do cotidiano. No caso do episódio 12, isso se observa quando Guillermina vai buscar ovo no galinheiro e quando Candelario procura garrafas de plástico como material de reciclagem para a criação da estante nova.

É nas provas também que as crianças entram em contato com saberes tradicionais, sempre do ponto de vista infantil. No episódio 18, por exemplo, os irmãos saem de férias com o avô e Guillermina tem um mal-estar depois da viagem de ônibus a caminho das montanhas. O avô aconselha: “Respira profundamente e cheira esse limão que já vai passar”. E a receita caseira dá certo.

Provação

A provação na jornada do herói de Campbell é o momento de suspense, do risco. No episódio 12 tomado como exemplo, é quando os avós parecem estar prestes a voltar do médico e Candelario descobre que Guillermina bagunçou a cozinha novamente na preparação do café da manhã. Com trabalho em equipe e ao som de música, eles preparam a surpresa a tempo.

Recompensa

Depois dos contratempos, a recompensa da jornada. Em “Guillermina y Candelario” não há tesouros a conquistar ou recompensas materiais na maioria dos episódios. Mas são recorrentes na série as representações de músicas, danças e refeições quando o ciclo da jornada se encerra. Bolos deliciosos, balas, sucos refrescantes e lanches diversos podem coroar momentos de confraternização e de superação socioemocional.

O Retorno com o Elixir

A volta da aventura geralmente é para casa ou para a praia. Na bagagem eles trazem pequenos grandes triunfos do cotidiano, o “elixir” do mundo especial de que fala Campbell (2007). O fim da jornada é marcado geralmente pelo reencontro com os avós, para contar as aventuras vividas (ou imaginadas) ao longo do dia. A casa é a grande referência de retorno e os créditos finais de todos os capítulos da terceira temporada sobem na tela, com os quatro personagens principais tocando maracas, tambor, marimba e guasá sobre uma balsa em meio ao rio, sob a lua. Simbólica, a lua, como representação de valores cosmológicos, por sua capacidade de regeneração e de repetição rítmica (ELIADE, 1974, p. 192), indica o reinício da jornada cíclica da série ao fim de cada episódio, como renovação positiva e otimismo.

EPISÓDIO 5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS E OUTROS APONTAMENTOS

As representações do cotidiano e de realidades diversas latino-americanas na programação do canal público infantil PakaPaka e da faixa de programação de Mi Señal foram o gatilho desta pesquisa. O espaço aberto à programação infantil com produções próprias locais, como ocorre nessas iniciativas públicas, por si só valeria um olhar mais apurado em meio à escassez de oferta de produções audiovisuais dirigidas a criança e adolescente em canais de TV aberta na América Latina¹¹³. Mas além da janela de exibição e do fomento à produção local, PakaPaka e Mi Señal têm projetos televisivos que se destacam como experiências irradiadoras que influenciaram outras iniciativas públicas de TV cultural de países da região, na forma de parcerias ou coproduções. Como observamos na análise dos dois projetos, PakaPaka e Mi Señal tiveram trajetórias distintas, mas ambos são resultado de processos de discussão e debate entre acadêmicos, profissionais do setor e movimentos pela qualidade no audiovisual voltado a crianças e adolescentes.

Diretora do Midiativa (Centro Brasileiro de Mídia para Crianças e Adolescentes), Beth Carmona acompanhou de maneira atuante a formação dessa rede de experiências voltadas à TV infantil na região. No encontro que tivemos em São Paulo, em novembro de 2017, Carmona destacou a importância dos festivais, dos movimentos acadêmicos de universidades e de organizações não-governamentais de diversos países latino-americanos no desenvolvimento das iniciativas pela programação de qualidade para crianças. Segundo ela: “Cada um bebeu da fonte do outro e conseguiu avanços e especificidades”. Além de referências indicadas nesta pesquisa, Carmona citou o *Festival Infantil y Juvenil Chulpicine* no Equador, o *Festival Internacional de Cine para Niños y Jóvenes del Uruguay* – Divercine, o *Festival Internacional del Audiovisual para la Niñez y Adolescência* – Kolibrí, da Bolívia, e os festivais *Fan Chile* e *Ojo de Pescado*, no Chile. Na Argentina, o festival *Nueva Mirada* e o *LatinLAB*, laboratório de pesquisa, criação e reflexão sobre TV infantil e, na Colômbia, que mantém vivo um debate sobre a TV cultural infantil desde a década de 1990, destacou o *Compromiso Nacional por una Televisión de Calidad para la Infancia*, apresentado no episódio 3 desta dissertação. No Brasil, o Cineduc – Cinema e Educação, a Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis e o Fórum

¹¹³ Ao avaliar o informe Oferta de Programação e Consumo de Televisão Infantil no Chile, de 2015, realizado pelo CNTV, Sandoval (2016, p. 24) destaca que o resultado do estudo mostra um panorama comum na América Latina: de pouca oferta de programação infantil, grande índice de séries estrangeiras, alta carga de conteúdo com traços de violência e condutas disruptivas (2015, p. 36). No Chile, só 3,1% da programação de TV aberta de 2016 foi dedicada a crianças menores de 12 anos de idade. Os dados são do Anuário Estatístico de Oferta e Consumo da Televisão Aberta 2016.

Pensar a Infância, do Festival Internacional de Cinema Infantil (FICI). Carmona também é diretora do comKids, organizador no Brasil do Festival comKids Prix Jeunesse Iberoamericano, outro centro de circulação de produções audiovisuais infantis latino-americanas e de intercâmbios profissionais, férteis para a consolidação de coproduções entre produtores e TV's públicas e privadas.

Os programas próprios de PakaPaka e Mi Señal são coproduções, ora com produtores independentes locais, ora com estrangeiros ou outros canais de TV. As duas séries selecionadas como *corpus* desta pesquisa são coproduções com produtoras nacionais. Na Argentina, “*Medialuna y las noches mágicas*” foi realizada com a produtora Focus e, na Colômbia, “*Guillermína y Candelario*” é coprodução com a Fosfenos Media. As duas emissoras públicas se propõem a produzir TV infantil com a marca local e representar a realidade regional nos conteúdos a partir da valorização da diversidade, da identidade, do protagonismo infantil, na perspectiva da criança como sujeito de direitos e da comunicação como direito da criança.

A proposta engendra uma série de mudanças na representação de personagens, cenários e condução das tramas na TV infantil, em consonância com transformações identificadas no consumo da criança em relação à TV desde a década de 1990 (FUENZALIDA, 2008, 2016) e com marcos legais constituintes de novas concepções sobre a infância. Os programas infantis de PakaPaka e Mi Señal se localizam nesse contexto e buscam representar a diversidade das infâncias locais/regionais como forma de reconhecimento das identidades na televisão pública, no contraponto das emissoras comerciais. Essas propostas de representação instigaram os dois principais questionamentos desta pesquisa:

- As produções audiovisuais infantis em estudo propõem representações simbólicas da cultura nacional/regional em narrativas para crianças na TV. As representações e visibilidades da cultura latino-americana exploram a pluralidade das experiências de infância da região ou reforçam homogeneizações?

- Se as representações simbólicas acima referidas contemplam o pluralismo nas narrativas audiovisuais criadas para crianças - comumente voltadas a histórias consideradas como universais e generalizadoras -, como essas histórias se relacionam com sistemas de valores próprios das realidades regionais?

A análise de fragmentos da primeira temporada de *Medialuna y las noches mágicas* mostrou como a série inovou ao adotar a narrativa de princesa e subverter modelos comuns de representações. A filha do rei, normalmente representada em contos de fadas como uma jovem de vestidos e adornos pomposos à espera de um príncipe, em *Medialuna* é uma menininha indígena de pés descalços, pronta para a aventura, ainda que enfrente medos e obstáculos. O

protagonismo feminino, no papel uma criança curiosa, que resolve enigmas e desafios socioemocionais em meio a incursões pela selva, aproxima a Figura da princesa, tão identificada com modelos, padrões e representações de contos de fadas do Hemisfério Norte.

A representação simbólica da cultura regional está explícita na estética da série, em suas referências diretas a civilizações pré-colombianas, na arquitetura, adornos e pictogramas. Como defende Feres Júnior (2017): “ (...) a representação da arte pré-colombiana pode funcionar como um significador poderoso e sintético de *Latin America*”¹¹⁴. Em artigo¹¹⁵ no qual analisa como a América Latina é frequentemente representada por imagens de artefatos e obras de arte pré-colombianos em capas de livros e outros materiais produzidos pelos *Latin American studies*, Feres Júnior observa que a representação reproduz os principais componentes semânticos do conceito de América Latina: racial, cultural e temporal. Destacar a grandeza do passado é também o efeito da representação de culturas pré-colombianas em *Medialuna y las noches mágicas*, mas no caso da série argentina o recurso tem sentido positivo, acrescenta repertório estético para o público pré-escolar na mistura de diversos elementos não-essencialistas, como as referências dos postais zapatistas, os *alebrijes* mexicanos e as máscaras do carnaval boliviano. As narrativas também têm forte cunho mítico, conforme observado no Episódio 4 desta dissertação. Nota-se ainda a engenhosidade do rei Locoto, pai de Medialuna que passa a primeira temporada em tentativas para reverter o feitiço da bruxa, uma valorização dos saberes ancestrais e do contato com a natureza pela experiência.

Guillermina y Candelario, a outra série selecionada nesta pesquisa, mostra o cotidiano de anônimos. Os heróis da série colombiana não são heróis comuns do monomito, de dons excepcionais (CAMPBELL, 2007, p. 41). São crianças negras do Pacífico colombiano sem superpoderes ou amuletos mágicos, que se fazem especiais simplesmente porque todas as crianças o são. Na praia, no bosque, no mangue, na escola e na casa de palafita, o dia-a-dia dos irmãos do Pacífico colombiano dialoga com infâncias pouco visibilizadas na TV infantil, em que os adultos trabalham em atividades primárias, as crianças ajudam nos afazeres domésticos e a vida em comunidades de casas simples é marcada por uma rede de vínculos afetivos e de apoio mútuo.

¹¹⁴ Segundo Feres Júnior, 2017, *Latin America* é uma expressão que começou a ser usada em inglês como sinônimo de *Spanish America* na virada do século XX (Simpson; Profitt apud Feres Júnior, 2017, op. cit. p. 17)

¹¹⁵ FERES JÚNIOR, J. Representando a América Latina por meio da arte pré-colombiana - a semântica estrutural e histórica da alterização. REALIS, v.7, n. 01, Jan-Jun. 2017

A representação das crianças na série colombiana é a de personagens que tomam decisões, sofrem as consequências por seus atos e enfrentam dilemas, apoiadas pelos avós mentores, uma configuração familiar diversa como a de muitas infâncias latino-americanas.

Identidade e diversidade, por tanto, foram eixos temáticos recorrentes na leitura cultural dos fragmentos das séries e a análise apontou avanços na representação da pluralidade na TV infantil, como indicava a hipótese de pesquisa. No geral, as séries analisadas questionam e confrontam estereótipos comuns em narrativas mais tradicionais infantis, mas nem sempre operam de forma eficiente na representação de mulheres mais atuantes. Enquanto o protagonismo das meninas é reforçado na condução das tramas - sem que isso signifique o enfraquecimento dos meninos -, os papéis femininos adultos têm representação de apoio, mais voltadas aos cuidados com o lar e as crianças. É o caso de Begonia, mãe de Medialuna, pouco ativa nos episódios. Há de se considerar, entretanto, a importância do perfil psicológico de Begonia como mãe carinhosa e protetora na série que tem entre seus principais motes os vínculos socioafetivos. Em *Guillermina y Candelario*, até a terceira temporada era o avô Faustino o único vínculo afetivo das crianças, e a troca de experiências com o velho pescador enriquecia as descobertas no entorno da praia. A avó Francisca e a família de vizinhos entram na série na terceira temporada, para apresentar configurações de família, mas o protagonismo de Faustino se manteve entre os adultos. Tal como Begonia, Francisca tem talento para artes manuais. Na série colombiana, entretanto, é importante ressaltar o papel de Francisca na valorização das histórias orais, passadas de geração em geração.

A outra questão mobilizadora desta pesquisa buscava compreender a relação dos elementos identitários latino-americanos visíveis nas narrativas com as realidades regionais. Na leitura cultural dos episódios, verificamos como as histórias, lendas, músicas, tradições e cotidianos se articulam no interior das narrativas com temas universais da infância, nos chamados aprendizados socioemocionais de que fala Fuensalida (2008, 2016). As narrativas audiovisuais resultam, portanto, em tentativas de representação de elementos culturais latino-americanos – explícitos ou não – e de aproximação com o universo lúdico atrativo à criança. Os elementos identitários apresentados nas séries analisadas nesta pesquisa não se limitam a referências territorializadas¹¹⁶. Exibem múltiplas visões da arte, do trabalho, do cotidiano e do meio ambiente do continente, o que abre janelas de identificação com outros públicos da região.

¹¹⁶ Isso não se observa em toda a programação do canal. Pela própria proposta de oferecer um espaço de expressão e reconhecimento da identidade das crianças locais, alguns programas de PakaPaka e Mi Señal abordam narrativas e representações mais particulares do próprio país. É o caso da animação mais famosa do canal argentino, *La Asombrosa excursión de Zamba*, sobre o menino argentino de Formosa, que gosta de *chipá*, e que viaja no tempo para episódios históricos do país e do continente. Outro exemplo é *Así soy yo*, uma série de microprogramas

A maior visibilidade de idiossincrasias locais, grupos étnicos e diversidade cultural nos episódios analisados não cria necessariamente fronteiras na produção de sentido para outros públicos, antes opera elementos de identidade cultural que dialogam com outras audiências latino-americanas além da nacional, por estarem integrados, em algum nível, a traços identitários comuns na região, mesmo que de forma heterogênea. Um exemplo foi a repercussão de *Guillermina y Candelario* no Brasil, independentemente da origem colombiana dos personagens. A produção foi celebrada pela emissora pública TV Brasil como um dos primeiros programas infantis com protagonistas negros a ser exibido na televisão aberta brasileira. Interessante constatar que a repercussão da série colombiana no Brasil influenciou nas escolhas temáticas da temporada seguinte, lançada em 2017 na Colômbia, com abordagens sobre as origens culturais dos personagens e a valorização da autoestima, da diversidade, da tolerância e da solidariedade. Um dos capítulos da quarta temporada, como citado, trata de um episódio de racismo sofrido por Guillermina.

Contribui também para a identificação com outras audiências o sentido lúdico das produções audiovisuais, que dosam entretenimento ao viés educativo, como observado no caso de Medialuna e a narrativa de princesas. Além do enfoque em temas próprios da infância e dos vínculos sócioemocionais, esses programas recorrem a imagens, símbolos e aspectos míticos relevantes como apresentado no Episódio 4 desta dissertação. A exibição das duas séries em outros países latino-americanos – Brasil, Peru, Venezuela, Chile, Uruguai - mostra o quanto essas narrativas, que recortam cotidianos e estéticas particulares da região, dialogam com audiências além das fronteiras nacionais.

produzida por PakaPaka e pelas *Abuelas de Plaza de Mayo*. Cada episódio conta a história de um neto restituído e contextualiza a busca pelos filhos de desaparecidos durante a ditadura cívico-militar argentina. Na faixa de programação infantil do canal público da Colômbia também há programas mais direcionados ao público local, para dar visibilidade a elementos do cotidiano, estabelecer identificação da audiência e criar sentido de pertencimento. Em *Así somos niños*, os microprogramas mostram perfis de crianças colombianas de várias partes do país. Em *Mis juegos*, o mote são brincadeiras e jogos favoritos de diversas crianças do país, como forma de integração e inclusão.

Figura 43: Imagem de divulgação do lançamento da série colombiana *Guilhermina e Candelário* na TV Brasil, em São Paulo em 19 de out. 2015. Fonte: Site da Secretaria Nacional de Políticas de Promoção da Igualdade Racial.

Os desafios dessas iniciativas públicas de televisão infantil na Argentina e na Colômbia é o de aumentar a produção de conteúdos próprios, na proposta da diversidade das telas. No trabalho de campo “*Aproximación a los hábitos y consumo mediáticos de niños y niñas en Colombia*” (2015) os pesquisadores captaram a tendência de valorização maior dos canais infantis em relação às faixas de programação *multitarget*, ou seja, de público variado como Señal Colombia. Na opinião de pais e crianças entrevistadas, as faixas de programação infantil nos canais generalistas não são claras quanto aos horários de programas e séries específicas para crianças. Por isso mesmo, os canais exclusivamente dirigidos a esse público - sem estrutura interna diferenciada para programação de adultos e de crianças – foram mencionados como preferidos pela maioria das crianças, que muitas vezes assistem TV em fluxo contínuo. E os pais dizem se sentir mais seguros para deixar os filhos assistirem esses canais, dirigidos só a crianças. O fôlego de produção desses canais comerciais, de orçamento mais alto, favorece ainda uma programação mais variada e atrativa, sem excesso de repetição de episódios.

A preferência das crianças pelos canais exclusivamente infantis foi também constatada por Fuenzalida (2008, 2016, 2017) em análise sobre as mudanças na relação desse público com a televisão na América Latina. Acompanhando essa tendência, a RCN, canal privado que, como mencionamos, é um dos líderes do mercado no país, estreou em outubro de 2017 o canal

infantojuvenil colombiano 24 horas *Tacho Pistacho*, disponível na Televisión Digital Terrestre (TDT) e na internet.

Na Argentina, PakaPaka, pioneiro em iniciativa pública como canal exclusivo para crianças na região, vive um período de fortes ajustes, com redução de pessoal. Em 27 de dezembro de 2017 o governo argentino divulgou um comunicado ante rumores do fim da TDA (Televisión Digital Abierta), encarregada de transmitir os conteúdos de TV gratuitos, como o canal infantil. O comunicado¹¹⁷ do Sistema Federal de Medios y Contenidos Públicos, que assumiu a gestão dos canais de TV desde dezembro de 2016, garantia o funcionamento normal da TDA. Em entrevista ao jornal Clarín¹¹⁸, publicada em 12 de fevereiro de 2018, o ministro Hernán Lombardi afirmou que os canais públicos Encuentro, PakaPaka e DeporTV seriam mantidos em sua gestão, mas confirmou o quadro de demissões voluntárias e a redução na equipe.

¹¹⁷ Comunicado *La television digital abierta TDA seguirá funcionando con normalidade de 27 dez de 2017*. Disponível em <<https://www.argentina.gob.ar/noticias/la-television-digital-abierta-tda-seguira-funcionando-con-normalidad>> Acesso em 28 de dez de 2017.

¹¹⁸ Hernán Lombardi: "Hugo Moyano articula con sectores que quieren el fracaso del país". Publicado em 12 de fev. 2018. Disponível em < https://www.clarin.com/politica/hernan-lombrdi-moyano-articula-sectores-quieren-fracaso-pais_0_r1xQHq1UM.html> Acesso em 14 de fev. 2018.

REFERÊNCIAS

Referências bibliográficas

ACOSTA, Diana. et. al. **Princesas, transgresores, apasionados y otros: Aproximación a los hábitos de consumo de contenidos mediáticos por parte de los niños y niñas en Colombia.** Editorial Universidad Santiago de Cali. Ministerio de Cultura. Universidad Autónoma de Bucaramanga. Cali: 2015

ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade.** 4 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALBA, Carlos Alberto; GALVIS, Luis Armando; MOYANO, Lina Marcela. **La persistencia de la pobreza en el Pacífico colombiano y sus factores asociados.** Série Documentos de Trabajo sobre Economía Regional y Urbana. N. 238. Publicação do Banco de la República de Colombia. Junho 2016.

ANAZ, Sílvio. **Do sucesso à subversão do imaginário científico-tecnológico em filmes e séries.** Revista Comunicação Midiática (online), v.11, p. 90-104, 2017.

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas.** São Paulo: Cia. Das Letras, 2007.

ARENAS, Paula. **El futuro de la televisión pública educativa y cultural.** El caso de Señal Colombia. Boletín Cultural y Bibliográfico, v. XLIX, n. 87, Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá, 2015.

ARROYO, Luis; BECERRA, Martín; GARCÍA CASTILLEJO, Ángel y SANTAMARÍA, Oscar. **Cajas Mágicas.** El renacimiento de la televisión pública en América Latina. Madrid: Editorial Tecnos, 184 pp., 2012

BHABHA, H. **O Local da Cultura.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BACHELARD, G. **A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BARBERO, Jesús Martin; RINCÓN, Omar; REY, German. Televisión pública, cultural de calidad. Bogotá: **Revista Gaceta**, n. 47. Bogotá: Ministerio de Cultura. Diciembre 2000, pp. 50-61 (Arquivo Marcela Benavides). Disponível em <http://www.robertosuarez.es/webs/comunicacionymedios/comunicacion/television/textos/martin_barbero_tvpublicacalidad.htm>. Acesso em 6 out. 2015.

_____. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro, Ed.UFRJ, 1997.

BARBERO, Jesús e REY, Germán. **Os Exercícios do Ver.** Editora Senac: São Paulo; 2001.

BARROS, A.T.M.P. Campeões de bilheteria e o sucesso como antídoto ao terceiro. In: **RUMORES (USP)**, v. 11, p. 7, 2017.

_____. Comunicação e imaginário: uma proposta metodológica. **Intercom** (São Paulo. Online), v. 33, p. 125-143, 2010.

BERLINSKI, Samuel; SCHADY, Norbert. **Os primeiros anos – O bem-estar infantil e o papel das políticas públicas**. Banco Interamericano de Desenvolvimento. 2016

BORDIEU, PIERRE. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2010.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRANDÃO, Eliel G. **Entre a inovação e a tradição: interculturalidade e técnica de produção/cultivo de alimentos na comunidade indígena de Umariçu II, Tabatinga-AM**. 2016. Dissertação (Mestrado em Educação Agrícola) – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

BROLEZZI, A. C. **Empatia em Vigotski**. Dialogia, São Paulo, n. 20, p. 153-166, jul./dez. 2014.

BUCCI, Eugênio. **É possível fazer televisão pública no Brasil?**. São Paulo: Novos estudos – CEBRAP nº 88, dez. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000300001#ntb>. Acesso em 10 de nov. de 2017.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.

CANCLINI, Néstor García. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense.

_____. **Consumidores e cidadãos**. 5.ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

_____. **Culturas híbridas**. São Paulo: Escuta, 1991.

CARLI, Sandra Niñez. El problema de la representación. Balances y dilemas. In: **Infancias y adolescencias**. Teorías y experiencias en el borde. BsAs: Coedición Noveduc-CEM, 2003. Colección Ensayos y Experiencias.

CARMONA, Beth. Uma conversa sobre o mundo digital, a comunicação com crianças e a educação. In: **Comunicação e Educação – caminhos integrados para um mundo em transformação**. Org. Margarida Kunsch e Roseli Figaro – São Paulo: Intercom, 2017.

_____. Diálogo com a diversidade. In: **Revista SescTV**, n 106, janeiro de 2016

CERTEAU, Michel: **A invenção do cotidiano: Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2008

CIEFUENTES, Diego P. **Televisión pública en América Latina: crisis y oportunidades**. In: **Televisão Pública: do consumidor ao cidadão**. São Paulo: Friederich Ebert Stiftung/ILDES, 2002.

CNTV – CHILE. **Estudio La programación infantil en Sudamérica**. Consejo Nacional de Televisão, 2011

_____. **Estudio de Revisión Bibliográfica: Estándares de calidad en TV infantil.** Consejo Nacional de Televisão, 2014

_____. **Anuário Estatístico de Oferta e Consumo da Televisão Aberta.** Consejo Nacional de TV, 2016.

_____. **Informe sobre oferta e consumo de televisión infantil en Chile.** Consejo Nacional de TV, 2015.

CONACAI - Consejo de la Comunicación Audiovisual y la Infancia. *Criterios de calidad audiovisual* destinados a la Niñez y Adolescencia, 2013.

CORDELIAN, W.; GAITAN, Juan Antonio; OROZCO-GÓMEZ, Guillermo. A Televisão e as Crianças. **Comunicação & Educação**, São Paulo, v. 7, p. 45-55, 1996.

CRUZ, Maria Teresa. A estética da recepção e a crítica da razão impura. In: Revista **Comunicação e Linguagens**, n 3. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, 1986.

DAMÁSIO, Antonio R. **O erro de Descartes: emoção, razão e cérebro humano.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DAMIÁN, Manuel A. M. *Conferência Cosmogonia y cosmologia mayas: la sagrada madre ceiba. Ciclo de conferencias Flora y fauna en el mundo mesoamericano: religión y significado, Universidad Nacional Autónoma de México.* Cidade do México: 7/2/2013. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=5qlyomNKbyY&feature=youtu.be>> Acesso em 10 de nov. de 2017.

DEPARTAMENTO DEL VALLE DEL CAUCA. Disponível em <<http://www.valledelcauca.gov.co/ninos/publicaciones.php?id=10649>>. Acesso em 2 de nov. de 2017.

DEPARTAMENTO NACIONAL DE PLANEACIÓN. **Política Pública Nacional de Primera Infancia. “Colombia por la Primera Infancia.** Consejo Nacional de Política Económica y Social - CONPES. Bogotá, 2007

DUEK, C. *Childhood, television and state: PakaPaka and a new discussion about quality and media in Argentina.* Congress LASA (Latin American Studies Association); Washington DC, 2013.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário.** Lisboa: Editorial Presença, 1989.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos.** São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **Mito e realidade.** 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Aspectos do Mito.** Perspectivas do homem: as culturas, as sociedades; v. 19. Lisboa: Edições 70, 1963.

_____. **O mito do eterno retorno.** São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____. **Tratado de historia de las religiones: morfología y dialéctica de lo sagrado.** Madrid: Cristiandad, 1974.

ESPACIO MEMORIA Y DERECHOS HUMANOS – ARGENTINA. Disponível em <<http://www.espaciomemoria.gov.ar>>. Acesso em 10 out. 2017.

FERRÉS, Joan. **Televisão e educação.** Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

FERES JÚNIOR, J. Representando a América Latina por meio da arte pré-colombiana - a semântica estrutural e histórica da alterização. **Realis**, v.7, n. 01, Jan-Jun. 2017

FISCHER, R. M. B. **O mito na sala de jantar: leitura interpretativa do discurso infanto-juvenil sobre a televisão.** 1982. Dissertação (Mestrado em Educação) – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1982. Disponível em: <<https://goo.gl/GyUnJ5>>. Acesso em: 3 jun. 2017.

FREITAS, L.; MORIN, E.; NICOLESCU, B. **Carta da Transdisciplinaridade.** Primeiro Congresso Mundial da Transdisciplinaridade – Convento de Arrábida, Portugal, 2-6 novembro, 1994.

FUENZALIDA, Valerio. Cambios em la relación de los niños com la televisión. Comunicar **Revista Científica de Comunicación y Educación**, Espanha, v. XV, n. 30, p. 49-54, 2008

_____. **¿Es socialmente útil un canal infantil de TV?** El Mercurio, Santiago, 12 ago. 2016.

_____. **Expectativas educativas de las audiencias televisivas.** Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2005.

_____. Por uma televisão pública para a América Latina. In: RINCÓN, Omar (org.). **Televisão pública: do consumidor ao cidadão.** Friedrich-EbertStiftung, São Paulo, 2002.

_____. Política pública: a televisão infantil na educação infantil. **Comunicação & Educação**, Ano XXI, número 2, jul/dez, 2016, pp. 69-86. ECA/USP. Sao Paulo. ISSN 0104-6829. Disponível em <www.revistas.usp.br/comueduc/index>.

_____. **Quality Criteria in Narrative and Scrip Writing for Children's Television (Ages 0-6).** Communication Research Trends. Volume 36 (2017). Número 2.

GARCÍA, Jhorland Ayala. **Movilidad social en el Pacífico colombiano.** Série Documentos de Trabajo sobre Economía Regional y Urbana. N. 22. Publicação do Banco de la República de Colombia. 7 Octubre 2015

GONZÁLEZ, L; NOVOMISKY, S. **La televisión digital en Argentina.** Cambios políticos, tecnológicos y económicos. Miradas desde una perspectiva federal. El caso del canal para niños Pakapaka. En Medios, Edades y Cultura. Editores: María Dolores Souza, Patricio Cabello, Carlos Del Valle. Ediciones Universidad de la Frontera. Temuco, Chile. 2012

GÖTZ, Maya. **What constitutes a good preschool programme?** Some ideas for TV producers drawn from research. Journal TelevIZIon 20/2007 Muchich: 2007

GÖTZ M. e outros. **Gender in children's television worldwide, results from a media analysis in 24 countries.** Instituto Internacional para a Televisão Infantil e Educativa (IZI) Alemanha. Disponível em

<https://www.prixjeunesse.de/images/PDF/GenderInChildrensTVWorldwide_2008.pdf>.

Acesso em 10 de nov. de 2017.

GRUPO DE ESTUDOS SOBRE SOCIOLOGIA DA INFÂNCIA E EDUCAÇÃO INFANTIL. **Relatório de pesquisa Infância e Sociologia da Infância: entre a invisibilidade e a voz.** Faculdade de Educação da USP. Coordenação Maria Letícia Barros Pedroso Nascimento. São Paulo: FEUSP, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 10.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. **Da diáspora. Identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003

IBGE. Pesquisa nacional por amostra de domicílios contínua (PNAD contínua). Terceiro trimestre de 2017.

IZI, Instituto Internacional para a Televisão Infantil e educacional (Alemanha). Centro de Estudos alemão, especializado em infância e meios – **What is Quality in Children's Television?** Journal TelevIZIon 22/2009 Muchich: 2009.

IZI, Alemanha – **Quality in different world regions. TV experts from Africa, Asia, Latin America and Eastern Europe talk about quality.** Journal TelevIZIon 22/2009 – 60-63.

KÜNSCH, Dimas. Os deuses voltam à cena: ciberespaço, razão e delírio. In: MARQUES, A. et alli. (Orgs.) **Esfera Pública, Redes e Jornalismo.** Rio de Janeiro: E-papers, 2009. p. 32-47.

LARRAIN, Jorge. **El concepto de identidade.** In: Revista FAMECOS, nº 21. Agosto, 2003. Porto Alegre.

LINARE, C; CUESTA, V. (2015). **Incursionando en el asombroso mundo de Zamba.** El Toldo de Astier, 6 (10), 92-100. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6528/pr.6528.pdf>.

MAFFESOLI, M. **O conhecimento comum.** Porto Alegre: Sulina, 2007.

MARQUES, Ângela et al. **Esfera Pública, redes e jornalismo.** Rio de Janeiro: E-paper, 2009, p. 32-47.

MAZZARA, B. M. **Estereotipos y prejuicios.** Madri: Acento Editorial, 1999.

MEDINA, Cremilda. **A arte de tecer o presente: narrativa e cotidiano.** São Paulo: Summus, 2003.

MEDINA, Cremilda. **Leitura crítica.** In: Rumos [do] Jornalismo Cultural. Felipe Lindoso (org). São Paulo: Summus: Itaú Cultural, 2007.

_____. **Notícia, um produto à venda: jornalismo na sociedade urbana e industrial.** 5.ed. São Paulo: Summus, 1988.

_____. **Povo e personagem.** Canoas: Ed. Ulbra, 1996.

_____. **O signo da relação - comunicação e pedagogia dos afetos.** São Paulo: Paulus, 2006.

_____. **Símbolos & Narrativas**: rodízio 97 na cobertura jornalística. São Paulo: Secretaria do Meio Ambiente, 1998.

_____. **Ciência e Jornalismo**: da herança positivista ao diálogo dos afetos. São Paulo: Summus, 2008.

MEDINA, Cremilda; GRECO, Milton (Org.) **Novo pacto da ciência**. In: Seminário transdisciplinar: a crise de paradigmas, 1. Anais. São Paulo: ECA/USP, 1991.

MILANEZ, Liana. **Instabilidades recorrentes da TV Pública**. Estudos de caso: Brasil e Colômbia. 2017. Tese (Doutorado em Integração da América Latina). Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina – PROLAM, Universidade de São Paulo, 2017.

MIKOS, Lothar. **Quality is a matter of perspective**. Journal TelevIZIon 22/2009 Muchich: 2009

MINISTÉRIO DE CULTURA COLOMBIA. **De ocho a diez, Un acercamiento a niñas y niños colombianos para hacer televisión**. Proyecto de Televisión Infantil Cultural. Ministerio de Cultura. Bogotá, 2009.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo** Porto Alegre: Sulina, 2005.

_____. A Necessidade de um Pensamento Complexo. In: **Representação e Complexidade**. Org.: Candido Mendes. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

_____. **O Problema Epistemológico da Complexidade**. Lisboa: Publicações Europa-América, 2002.

MUROLO, Norberto. **La asombrosa excursión de Zamba**. Un viaje animado por la historia en la televisión pública argentina. Chasqui, n. 122, jun. 2013. Disponível em <<http://chasqui.ciespal.org/index.php/chasqui/article/view/75>>. Acesso em 2 de jun. de 2017.

OLMOS, Ana. Empatia: Algumas reflexões. In: **A Empatia na Educação**. Escolas transformadoras. São Paulo: 2016. Disponível em <http://escolastransformadoras.com.br/wp-content/uploads/2016/11/PUBLICACAO_EMPATIA_v6_dupla.pdf> Acesso em 2 de jul. de 2017.

ORLANDI, Eni. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 1999.

ORLANDI, E.; LAGAZZI-RODRIGUES, S. (Orgs.). **Discurso e textualidade**. Campinas: Pontes, 2006.

OROZCO-GÓMEZ, Guillermo. Audiencias, Televisión y Educación: una deconstrucción pedagógica de la “televidencia” y sus mediaciones. **Revista Iberoamericana de Educación**, n. 27, p. 155-175, Espanha: 2001.

_____. **Televisión, audiencias y educación**. Buenos Aires: Norma, 2001.

_____. Educomunicação y derechos de las audiências, el gran desafio democrático de hoy. In: **Comunicação e Educação** – caminhos integrados para um mundo em transformação. Org. Margarida Kunsch e Roseli Figaro – São Paulo: Intercom, 2017.

ORTIZ, Renato. **Universalismo e Diversidade**; contradições da modernidade-mundo. São Paulo, Boitempo, Editorial, 2015.

OTONDO, Teresa Montero. **Televisão pública na América Latina**: para quê e para quem?, 2008. Tese (Doutorado em Integração da América Latina) – Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PAKAPAKA. Disponível em <<http://www.pakapaka.gob.ar/institucional/>> Acesso em 10 out. 2017.

PNUD Argentina. **Informe nacional sobre desarrollo humano 2017**. PNUD Argentina - Información para el desarrollo sostenible. Argentina y la Agenda 2030. Disponível em <<http://www.ar.undp.org/content/argentina/es/home/mdgoverview.html>> Acesso em 10 out. 2017.

POSTMAN, NEIL. **O desaparecimento da infância**. Trad. Suzana Menescal de Alencar Carvalho, José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Graphia, 2012.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1984.

REPOLL, Jerónimo. Política y medios de comunicación em Argentina. Kirchner, Clarín y la Ley. Em Dossier: Democracia y medios de comunicación en América Latina. **Andamios**, v.7, n.14 México sep./dic. 2010

REY, Gérman. **O cenário móvel da televisão pública**. Alguns elementos do contexto. In: Televisão Pública: do consumidor ao cidadão. São Paulo: Friederich Ebert Stiftung/ILDES , 2002.

RINCÓN, O. *Nuevas narrativas televisivas: relajar, entretener, contar, ciudadanizar, experimentar*. **Comunicar**, n. 36, pp. 43-50. 2011.

RINCÓN, Omar. *La mejor TV de Colombia*. *El Tiempo*, 25 de dez. 2017.

SABICH, María A. Infancias, genocidios, memorias. Representaciones discursivo-pedagógicas de procesos genocidas en el programa infantil La asombrosa excursión de Zamba (Pakapaka). **Estudos em Comunicação nº 25**, vol. 1, 79-96 Dezembro de 2017

SAGRERA, MARTÍN, **Mitos y Sociedad**. Barcelona: Labor, 1969.

SANTOS, Ana Cristina; PAULINO, Fernando O. **Políticas de comunicação na Argentina**: como a atuação da Coalização por uma Radiodifusão Democrática e os cinco anos de vigência da Ley de Medios podem ser úteis ao Brasil. V Colóquio Brasil-Argentina de Ciências da Comunicação, XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Disponível em <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-3934-1.pdf>>. Acesso em 2 de set. de 2017.

SAGRERA, Martin. **Mitos y sociedad**. Barcelona: Editorial Labor, 1967.

SÁNCHEZ-CARRERO, J., MÉNDIZ, H. La alfabetización mediática en la televisión infantil online: programas del Canal Pakapaka. Chasqui. **Revista Latinoamericana de Comunicación**, 124, 55-62. 2013.

SANDOVAL, Yamile. R. *Televisión infantil en Colombia. Caracterización desde los canales públicos, la audiencia y su programación*. Tese (Doutorado). Universidad de Huelva, 2016.

SEIXAS, Renato. **Identidade cultural da América Latina – aspectos dos processos de integração cultural global**. 2006. Tese (Doutorado em Integração da América Latina). Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina – PROLAM. Universidade de São Paulo, 2006.

_____. Identidade cultural na América Latina: conflitos culturais e mediação simbólica. In **Cadernos do PROLAM – Brazilian Journal of Latin America Studies**. Ano 7, nº 12, v. 1, p. 93-120. São Paulo: PROLAM/USP, 2008.

_____. Migração simbólica e dialética da identidade cultural no processo de migração. In **Cadernos Prolam – Brazilian Journal of Latin America Studies**. nº 29, v. 16, p. 14-37. São Paulo: PROLAM/USP, 2016.

SILVA, Camila Cuencas Funari Mendes e CORREA, Mariele Rodrigues. **Trocas simbólicas entre gerações: avós, netos e a literatura infantil**. Pensando famílias. [online]. 2014, vol.18, n.1, pp. 124-137.

SCHNEIDER, A. (2006). **Appropriation as practice: art and identity in Argentina** (1st ed.). New York, N.Y.: Palgrave Macmillan.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

UNESCO. **Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural**, 2001.

UNICEF. **Convenção sobre os direitos da criança**. Assembleia Geral das Nações Unidas, 1989.

VIÑES, Victoria Tur. Aproximación a La medida empírica de La Calidad Del audiovisual dirigido a niños. In: **Comunicar**, n. 25, Grupo Comunicar, Huelva, Espanha.

VIÑES, Victoria Tur. **Indicadores de la calidad en los contenidos audiovisuales de televisión dirigidos a la infancia**. V Foro de Investigación en Comunicación. Madrid, noviembre 2003.

VOGLER, C. **A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores**. 3.ed. São Paulo: Aleph, 2015.

Encontros e relatos

AGRELO, Facundo. [16 de maio de 2017]. Buenos Aires, Argentina. **Entrevista concedida a Giovana Rafaela Botti Resende.**

BLANKEHORST, Beatriz R. [18 de maio de 2017]. Buenos Aires, Argentina. **Entrevista concedida a Giovana Rafaela Botti Resende.**

BOCANEGRA, Yoleiza Toro. [18 de agosto de 2017]. **Entrevista concedida a Giovana Rafaela Botti Resende em São Paulo, Brasil.**

CARMONA, Beth. [16 de nov 2017]. São Paulo, Brasil. **Entrevista concedida a Giovana Rafaela Botti Resende.**

DOTRO, Valeria. [16 de maio de 2017]. Buenos Aires, Argentina. **Entrevista concedida a Giovana Rafaela Botti Resende.**

FORT, Vanessa. [9 de dez. 2017]. São Paulo, Brasil. **Entrevista concedida a Giovana Rafaela Botti Resende.**

FUENZALIDA, Valerio. [23 de set. 2017]. **Entrevista concedida a Giovana Rafaela Botti Resende por Skype.**

GAGGINO, Esteban. Productora La Casa del Árbol. Buenos Aires, Argentina. **Entrevista por email.**

GOLDENBERG, Lila. [17 de maio de 2017]. Buenos Aires, Argentina. **Entrevista concedida a Giovana Rafaela Botti Resende.**

LOTERSZPIL, Mariana. [17 de maio de 2017]. Buenos Aires, Argentina. **Entrevista concedida a Giovana Rafaela Botti Resende.**

MC KERLIE, Yanina. [18 de maio de 2017]. Buenos Aires, Argentina. **Entrevista concedida a Giovana Rafaela Botti Resende.**

SALVIOLO, Cielo. [15 de maio de 2017]. Buenos Aires, Argentina. **Entrevista concedida a Giovana Rafaela Botti Resende.**

SMITH, Carlos. [27 de set. de 2017]. **Entrevista concedida a Giovana Rafaela Botti Resende em São Paulo, Brasil.**

SOTO, Diana D. [27 de set. de 2017] **Entrevista concedida a Giovana Rafaela Botti Resende por Skype.**

TELLEZ, Sandra. [18 de agosto de 2017]. **Entrevista concedida a Giovana Rafaela Botti Resende em São Paulo, Brasil.**

WROBLEWSKI, Karina. [10 de agosto de 2017]. **Entrevista concedida por telefone a Giovana Rafaela Botti Resende.**

ZALCMAN, Nicolás. Roteirista de produções audiovisuais de Buenos Aires, Argentina. **Entrevista por email.**

Referências audiovisuais

MEDIALUNA Y LAS NOCHES MÁGICAS, Temporada 1. GAGGINO, Esteban (Diretor); GROPPPO, Claudio (Produtor-executivo). Canal PakaPaka/Productora Focus. Argentina. Disponível em http://www.conectate.gob.ar/sitios/conectate/busqueda/buscar?rec_id=106626>.

Ficha técnica:

Director: Esteban Gaggino
 Dirección de Arte: Marcela Ruidiaz
 Productor Ejecutivo: Claudio Groppo
 Música original: Pablo Locane
 Asesor de Guión: Luciano Saracino
 Director de Animación: Mariano Vidal
 Productora: Focus

GUILLERMINA Y CANDELARIO - Temporada 3. RINCÓN GONZÁLEZ, Marcela (Diretora-geral); RINCÓN GONZÁLEZ, Maritza (Produtora-geral). Canal Señal Colombia/Productora Fosfenos Media. Colômbia. Disponível em <http://tvbrasil.ebc.com.br/guilherminaecandelario>>.

Ficha técnica:

Diretora-geral: Marcela Rincón González
 Produtora-geral: Maritza Rincón González
 Diretor de Animación: Ulises de Jesús Ramos
 Diretora de Conteúdos: Marcela Rincón González
 Diretoras de Arte: Tatiana Espitia López & Yuli Velasco Vargas
 Diretor de Composição Digital: Miguel Ayala Perdomo
 Diretor de Produção: Miguel Ayala Perdomo
 Assistente de Direção: Andrea V. Serna
 Roteiristas: Vladimir Pérez Mojica, Ingrid Pérez López, Alejandra Ardila Briceño, Gonzalo Vahos Perea, Lizbeth Mejía Cheng e Andrea V. Serna
 Assessor Pedagógico: Luis Hernando Rincón Bonilla