

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

ROBERTA MÂNICA CARDOSO

**IMAGEM, LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO:
A ESTÉTICA CONTEMPORÂNEA NA VISUALIDADE TELEVISIVA DA
PERSONAGEM EMÍLIA EM *O SÍTIO DO PICAPAU AMARELO***

Porto Alegre

2008

ROBERTA MÂNICA CARDOSO

**IMAGEM, LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO:
A ESTÉTICA CONTEMPORÂNEA NA VISUALIDADE TELEVISIVA DA
PERSONAGEM EMÍLIA EM *O SÍTIO DO PICAPAU AMARELO***

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Orientadora: Dra. Maria Beatriz Furtado Rahde

Porto Alegre, novembro de 2008.

ROBERTA MÂNICA CARDOSO

**IMAGEM, LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO:
A ESTÉTICA CONTEMPORÂNEA NA VISUALIDADE TELEVISIVA DA
PERSONAGEM EMÍLIA EM *O SÍTIO DO PICAPAU AMARELO***

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre, pelo programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 28 de novembro de 2008.

BANCA EXAMINADORA:

Orientadora: Profa. Dra. Maria Beatriz Furtado Rahde - PUCRS

Prof. Dr. Carlos Gerbase – PUCRS

Prof. Dr. Flávio Porcello – UFRGS

Dedico este trabalho ao meu pai e à minha mãe que começaram comigo este caminho. Força do destino com a luz clara de suas presenças em minha vida.

AGREDECIMENTOS

A Deus que está sempre me iluminando;

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela bolsa que permitiu a realização deste mestrado.

Agradeço com especial carinho a amiga e professora, a minha primeira orientadora, Heloisa Juncklaus Preis Moraes, por ter me apresentado à vida acadêmica, pelo seu incentivo e exemplo profissional;

À minha querida orientadora Maria Beatriz Furtado Rahde pela sabedoria, dedicação, pelas idéias que iluminaram a pesquisa e por não medir esforços para que chegássemos até aqui. Bea, obrigada pela sua amizade!

Ao meu marido, Vilmar, pelo amor, companheirismo, compreensão, dedicação em todos os momentos. Obrigada Vi, sua força foi fundamental!

Aos meus pais, mestres da minha vida, pelo exemplo de amor e por nunca medirem esforços para que eu alcançasse meus sonhos. Meu agradecimento e amor incondicional a vocês!

Aos meus irmãos Valéria e Luiz Henrique pela presença e parceria maravilhosa.

À turma de Porto Alegre pelas incontáveis acolhidas, jantas, caronas e momentos inesquecíveis. Obrigada tia Nara, tio Juca, Dona Lurdes, Naiá, Fausto, Denise e crianças.

A todos os meus amigos pelos momentos de discussão, pelas reflexões e descobertas. Obrigada Marcelo e Fernando pela motivação e bom humor até o fim desta trajetória.

À Tássia Búrigo pela atenciosa revisão do texto, pela amizade e por estar sempre comigo, independente do tempo e da distância.

Ao professor Juremir Machado da Silva pela oportunidade e pelo voto de confiança.

Aos professores e a toda a equipe do PPGCOM pelas sugestões e boa vontade.

“A primeira vítima da televisão vai ser a velha e boa Saudade, que no fundo é filha da Lentidão e da Falta de Transportes. A saudade desaparecerá do mundo. Em breve futuro a palavra 'longe' se tornará arcaísmo.

Nada de imitar seja lá quem for. (...) Temos de ser nós mesmos (...) Ser núcleo de cometa, não cauda. Puxar fila, não seguir.”

(Monteiro Lobato em carta a Godofredo Rangel, São Paulo, 15/11/1904)

RESUMO

Este trabalho pretende estudar a composição visual contemporânea da personagem Emília em *O Sítio do Picapau Amarelo*, verificando os aspectos da comunicação a partir da representação estética da boneca, apoiados no imaginário social e na espetacularização da imagem televisiva do moderno/pós-moderno.

A pesquisa tem início na observação e análise da modernidade – período em que Emília surge nas telas – verificando e investigando em seguida, sua permanência na pós-modernidade, cenário em que identificamos as principais mudanças na sua exibição gerando questionamentos aqui discutidos, como a configuração espetacularizada numa sociedade complexa, guiada pelo consumo.

Utilizamos como metodologia a Hermenêutica de Profundidade de John B. Thompson (1995) através da combinação das seguintes etapas: análise sócio-histórica, análise discursiva e interpretação/reinterpretação. Apropriando-nos deste procedimento, acreditamos ter alcançado os objetivos e respondido a questão problema, evidenciando a atemporalidade ideológica da boneca Emília em mais de meio século de existência no imaginário infantil.

Palavras chave: Imagem. Imaginário. Espetáculo Televisivo. Programa Infantil.

ABSTRACT

The present work seeks to study the contemporary visual composing of the character Emília in *O Sítio do Picapau Amarelo*, verifying the aspects of communication from the doll's aesthetic representation, supported on social imaginary and on spectacularization of modern/post-modern television image.

The research starts with observation and analysis of modernity – period in which Emília appears on screen – verifying and investigating after that, her permanence in post-modernity, scenery where we can identify the main changes in her exhibition, creating questions here discussed, such as the spectacularized figuration in a complex society guided by consumerism.

The methodological basis lies on John B. Thompson's *Hermeneutics of Depth* (1995) through the combination of the following phases: social-historical analysis, discursive analysis and interpretation/reinterpretation. Having appropriated of this procedure, it is believed to have reached the objectives and answered the problem question, highlighting Emília's ideological timeless in more than half a century of existence in childish imaginary.

Key-words: Image. Imaginary. Television Entertainment. Children Program.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Monteiro Lobato em portrait chapliniano, 1927	35
Figura 2 – Em 1978, o Sítio faz homenagem especial ao seu criador. Na foto, Emília e o ator Ulisses Lang interpretando Lobato	35
Figura 3 – Capa de <i>A Menina do Narizinho Arrebitado</i> , primeira obra infantil de Lobato, 1920	38
Figura 4 – A obra televisiva preservou a valorização literária destacada por Lobato. Na década de setenta, Emília costuma se refugiar na biblioteca do Sítio para encontrar soluções para seus problemas	42
Figura 5 – Visconde e Emília em 1977 – A televisão é uma forma de dramaturgia, a literatura é outra	43
Figura 6 – Emília em 2001 – O poder sensibilizador da imagem	44
Figura 7 – Família reunida em frente à televisão – Década de 50	45
Figura 8 – Jornal destaca a imagem de Emília através da tela em 1952	46
Figura 9 – Tia Anastácia e Narizinho - TV TUPI -1952	47
Figura 10 – A TV brasileira nasceu do rádio	49
Figura 11 – Chacrinha e Silvio Santos dirigiam-se a um público de nível sócio-cultural mais baixo, apresentando atrações de apelo popular como calouros, gincanas, distribuição de brindes, concursos, premiações e outros.	50
Figura 12- O Julgamento de João Ninguém – TV Tupi – 1952. Na foto: José Parisi, Maria Cecília, Lima Duarte, Dionísio Azevedo e o diretor Cassiano Gabus Mendes. Teleteatros: TV de Vanguarda e Grande Teatro Tupi.	50
Figura 13 – Telenovela O Direito de Nascer – TV Tupi-1964/5. Na foto: Guy Loup e Hamilton Fernandes. Novela de maior audiência dos anos 60, acelerou a produção do gênero tanto na própria Tupi quanto nas emissoras Excelsior, Globo e Record	51
Figura 14 – Jornal Nacional - Rede Globo –1970. Na foto: Cid Moreira. Primeiro jornal da televisão, em rede nacional via satélite. O noticioso foi o carro-chefe na liderança de audiência obtida pela TV Globo nos anos 70.	52

Figura 15 – Programas polêmicos como Aqui Agora do SBT e Você Decide da Rede Globo confirmam que os anos noventa foram marcados pela exibição da violência, do sensacionalismo e pela comercialização desenfreada.	54
Figura 16 – Carlos Massa - o “Ratinho”, Augusto “Gugu” Liberato e Fausto Silva – Usufruindo da época de total liberdade de exibição e de expressão na TV, toda forma de sensacionalismo foi utilizada na disputa pela audiência.	54
Figura 17 - O Jornal Nacional, programa jornalístico mais antigo da televisão brasileira ainda em exibição, se consagra como maior símbolo do telejornalismo. Apesar das mudanças de cenário e da modernização dos movimentos de câmera, o formato do programa pouco mudou em quase 40 anos. O imediatismo e os cenários cada vez mais futurísticos contrastam com a imagem conservadora dos apresentadores.	55
Figura 18 – A primeira Emília da TV em 1952 – TV TUPI – Exibições ao vivo.....	58
Figura 19 - Tia Anastácia e Saci – TV Tupi – 1952.....	59
Figura 20 – Visconde, Emília, Narizinho e Pedrinho - primeiro programa a utilizar a técnica de merchandising na TV brasileira – TV Tupi 1952.....	59
Figura 21 – Depois do sucesso dos 360 episódios, o Sítio saiu do ar em 1962.	60
Figura 22 – Emília TV Cultura – 1964.....	61
Figura 23 – Emília – Bandeirantes - 1967.....	61
Figura 24 – Emília – Bandeirantes – 1967.....	62
Figura 25 – Visconde – Bandeirantes – 1967.....	62
Figura 26 – Emília falante em 1977 – Condição de ser humano.....	67
Figura 27 – Dr. Caramujo em 1977 e o ator que interpretava o personagem.....	68
Figura 28 – Emília após engolir a pílula e começar a falar em 1977.....	68
Figura 29 – Emília em 1977 – Contato direto com a natureza.....	69
Figura 30 – Emília constitui sua identidade a partir do imaginário afetivo.....	70
Figura 31 – Emília na modernidade.....	71

Figura 32 – As cores são a principal característica da visualidade de Emília	74
Figura 33 – A visualidade de Emília se reconfigura	75
Figura 34 – Detalhes do figurino de Emília – menos romantismo, mais cores	76
Figura 35 – As cores predominam também na boneca antes de sua humanização	77
Figura 36 - Os detalhes da maquiagem de Emília	77
Figura 37 – A boneca antes de ingerir a pílula no cenário sem muitos recursos gráficos	78
Figura 38 – Todas as significações produzidas por Emília se relacionam com o contexto de O Sítio	80
Figura 39 – Pedrinho não esconde a surpresa em perceber que Emília pode falar	81
Figura 40 – Variação constante de figurino gera expectativa no telespectador.....	82
Figura 41 – A imagem Emília dialoga com seu público em todos os níveis de compreensão.....	83
Figura 42 – Emília utiliza seus sentidos mais aguçados para atrair a atenção das crianças	84
Figura 43 – Saci e Emília em 1977	85
Figura 44 – Fachada do Sítio em 1977	86
Figura 45 – Preparação do cenário da Pílula Falante em 1977	86
Figura 46 – Aspecto rural – Natureza sempre presente nas exposições	87
Figura 47 – Preocupação em manter os aspectos rurais do programa – Gravações feitas ao ar livre para dar realidade às cenas	87
Figura 48 – Personagens tinham contato direto com a natureza em 1977	88
Figura 49 – Elenco em 1977	89
Figura 50 – Visconde e Emília na estante de livros da biblioteca - Utilização do chromakey	89
Figura 51 – A força idealizadora de Emília é evidenciada em 1977.....	91

Figura 52 – Os personagens do programa são transformados em bonecos em 2001 – apelo ao consumo	95
Figura 53 – Emília em 2001	97
Figura 54 – Elenco em 2001 – Programa estreou no Dia da Criança – 12 de outubro	98
Figura 55 – Cartilhas do programa “Fome Zero”	99
Figura 56 – Emília, Pedrinho e Narizinho em 2001	99
Figura 57 – Miniaturas dos personagens são alguns dos produtos comercializados.....	100
Figura 58 – A boneca Emília torna-se a protagonista das vendas dos livros e revistas.....	100
Figura 59 – Em Setembro de 2001, a Rede Globo começou a transmitir comerciais em forma de desenhos sobre a volta do programa.	101
Figura 60 – Criada pela equipe do diretor Roberto Talma, a campanha mostra os personagens e as histórias da adaptação de Monteiro Lobato em filmes animados de 15 e 30 segundos	101
Figura 61 – Bolinhos de chuva produzido pela Yoki.....	102
Figura 62 – Em 2001, Emília é interpretada por uma criança	103
Figura 63 – Mesmo com a aprovação do elenco, o público reclama da artificialidade e plasticidade exagerada do programa	104
Figura 64 – A Grow lança a boneca Emília	104
Figura 65 – Natura e Grow lançam respectivamente, produtos de higiene infantil e a lousinha mágica do Sítio	105
Figura 66 – Detalhes da maquiagem de Emília em 2001.....	106
Figura 67 – Aspectos rurais mantidos no contexto de localização geográfica – Diferentemente de 1977, há poucas cenas gravadas ao ar livre.....	106
Figura 68 – Cuca - vaidosa em 2001	107
Figura 69 – Cuca: magra e elegante	108
Figura 70 – Vinheta de abertura 2001 - referência à obra literária.....	108

Figura 71 – Combinação de desenhos com os personagens reais na animação.....	109
Figura 72 – O real e o imaginário se confundem na animação	109
Figura 73 – Emília em 2001 – Interpretação feita por uma criança agrada o público.....	110
Figura 74 – Emília em 2006	111
Figura 75 – Elenco em 2006	112
Figura 76 – Cenário em 2006.....	112
Figura 77 – Cenário em 1977.....	112
Figura 78 – Emília em 2007	113
Figura 79 – Visconde em 2007.....	113
Figura 80 – Saci em 2007	114
Figura 81 – Cuca em 2007	114
Figura 82 – Emília (Isabelle Drummond) no Reino das Águas Claras no episódio de 2001.....	119
Figura 83 – Emília, príncipe Escamado e os guardas do Reino das Águas Claras antes das gravações do episódio em 1977.....	119
Figura 84 – Emília após engolir a pílula em 1977	120
Figura 85 – Falando sem pausas em 1977	120
Figura 86 – Emília após engolir a pílula em 2001	120
Figura 87 – Emília ao saber que a pílula estava na barriga de um sapo.....	121
Figura 88 – Emília conversa com o público.....	121
Figura 89 – A pílula estava na barriga do sapo no Reino das Águas Claras	122
Figura 90 – Narizinho e Emília em 1977	123
Figura 91 – Narizinho, Pedrinho e Emília em 2001	124
Figura 92 – Emília volta ao Sítio como ser falante em 1977	126
Figura 93 – Emília volta ao Sítio como ser falante em 2001	126

Figura 94 – Revista do Sítio em 1977	127
Figura 95 – Pedrinho, Emília e Narizinho em 1977	129
Figura 96 – Pedrinho, Emília e Narizinho em 2001	129
Figura 97 – Emília em 2006	130
Figura 98 – Cenas externas, em um cenário natural.....	131
Figura 99 – Emília em 1977	132
Figura 100 – Emília em 2001	132
Figura 101 – Emília em 2006	132
Figura 102 – Elenco em 1952	133
Figura 103 – Elenco em 1977	133
Figura 104 – Elenco em 2001	134
Figura 105 – Elenco em 2006	134
Figura 106 – Emília em 1952	136
Figura 107 – Emília em 1977	136
Figura 108 – Emília em 2001	137
Figura 109 – Emília em 2006	137
Figura 110 – A visualidade marcante em 1977, porém transitória	139
Figura 111 – Emília e sua variação estética.....	140
Figura 112 – Independente das características estéticas, Emília é atemporal devido à obra literária de Lobato.	141
Figura 113 – Comprovação da atemporalidade Encontro marcante entre duas gerações no programa exibido em 2001	156
Figura 114 – Michael Jackson e Emília - Semelhanças após passarem por mudanças estéticas.....	160

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Contexto televisivo 1952	144
Quadro 2 – Visualidade 1952.....	145
Quadro 3 – Contexto televisivo 1977	146
Quadro 4 – Visualidade 1977	148
Quadro 5 – Contexto televisivo 2001	150
Quadro 6 – Visualidade 2001	151
Quadro 7 – Contexto televisivo 2006	152
Quadro 8 – Visualidade 2006.....	153

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	19
1.1	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	24
2	REVISÃO TEÓRICA.....	29
2.1	O SURGIMENTO DE EMÍLIA NA MODERNIDADE	29
2.1.1	Conceitos básicos de modernidade.....	29
2.1.2	O criador – Monteiro Lobato e a modernidade.....	33
2.2	O SÍTIO DO PICAPAU AMARELO: NASCIMENTO LITERÁRIO.....	38
3	IMAGENS E TELEVISÃO.....	41
3.1	IMAGEM, TELEVISÃO E MODERNIDADE	41
3.2	ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DA LINGUAGEM TELEVISIVA	49
3.3	RELAÇÃO <i>SÍTIO</i> E TELEVISÃO NA MODERNIDADE E NA PÓS-MODERNIDADE	56
3.2.1	Versões televisivas na modernidade	57
3.2.1.1	TV Tupi	57
3.2.1.2	TV Cultura.....	60
3.2.1.3	TV Bandeirantes	61
3.1	A HUMANIZAÇÃO DE EMÍLIA – A PÍLULA FALANTE.....	63
3.3	ASPECTOS DA VISUALIDADE MODERNA.....	70
3.4	REDE GLOBO 1977 – AS MUDANÇAS	74
4	Boneca de pano é gente?! Emília e a pós-modernidade.....	90
4.1	IMAGENS E PÓS-MODERNIDADE: BREVE CONCEITUAÇÃO.....	92

4.2	BREVE HISTÓRICO DAS VERSÕES TELEVISIVAS PÓS-MODERNAS	97
4.2.1	Versões 2003, 2004 e 2005	98
4.3	A VISUALIDADE PÓS-MODERNA.....	102
4.3.1	Versão 2006.....	111
4.3.2	Versão 2007	113
4.4	A ESPETACULARIZAÇÃO DA VISUALIDADE DE EMÍLIA NA PÓS-MODERNIDADE	116
4.4.1	A espetacularização da Pílula Falante	117
4.6	A PÓS-MODERNIDADE – ANOS 2000 – O ÁPICE DA ESPETACULARIZAÇÃO	127
4.6.1	Versão 2006.....	130
5	Imaginário estético da boneca Emília	135
5.1	A RELAÇÃO MÍTICO/MÁGICA DO IMAGINÁRIO DE EMÍLIA	136
5.3	PANORAMA VISUAL: QUADROS INDICATIVOS SOBRE O CONTEXTO TELEVISIVO E A VISUALIDADE DE EMÍLIA EM 1952, 1977, 2001 E 2006.....	143
5.3.1	Emília 1952 – Modernidade	144
5.3.2	Emília 1977 - Primeiros sinais pós-modernos.....	144
5.3.3	Emília 2001 – Ápice da Espetacularização	146
5.3.4	Emília 2006 – A descaracterização estética.....	150
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	154
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	163
	OUTRAS REFERÊNCIAS	166

SITES CONSULTADOS.....	166
-------------------------------	------------

Imagem, linguagem e comunicação: a estética contemporânea na visualidade televisiva da personagem Emília em *O Sítio do Picapau Amarelo*

As imagens não aceitam idéias tranqüilas, nem, sobretudo, definitivas” (A Poética do Devaneio, São Paulo, Martins Fontes, 1993, p. 19).

1 INTRODUÇÃO

Desde os primórdios da humanidade, da descoberta do fogo à invenção dos mais sofisticados aparatos tecnológicos, a história da comunicação se constituiu de símbolos: o gesto, a fala, a escrita e as imagens, entre outros. Embora delineados pelos contornos da evolução, esses elementos continuam sendo utilizados no processo de comunicação da sociedade e são determinantes para efetivar as relações interpessoais, tornando-se fonte de pesquisas quando oferecem novas possibilidades de leitura de sentidos.

A comunicação permite que cada pessoa interprete mensagens – sejam elas compostas por palavras ou imagens –, de acordo com seus códigos internos, suas impressões e sua compreensão particular de mundo. Portanto, a imagem constitui o estímulo que mobiliza as forças internas do indivíduo e interage com o inconsciente do mesmo até chegar a um resultado de eficácia no processo de transmissão e decodificação de mensagens simbólicas.

Por ser elemento formador da personalidade, uma força quase não mencionada à comunicação, há uma necessidade quase natural de vinculação ao outro. Portanto, o processo comunicacional não pode ser um fato isolado, ou uma série de acontecimentos individuais desconexos, mas um fluxo contínuo, de muitas origens e direções, com conteúdos e formas em constante mutação. A comunicação torna-se possível principalmente quando as pessoas partilham experiências comuns, ou seja, códigos representativos da interação comunicativa.

Tendo em vista a importante função desempenhada pelas imagens na formação do vínculo social, este estudo pretende estender suas constatações sobre as relações que permeiam o simbolismo visual da personagem Emília – criação quase autobiográfica de José Bento Monteiro Lobato – nas adaptações televisivas da pós-modernidade. Para tanto, consideramos aspectos que caracterizam o

imaginário contemporâneo sob o viés das representações que constituem a mensagem estética da visualidade da boneca Emília apresentadas em diferentes versões pela televisão.

Com esta proposta, pretendemos perceber melhor a transformação vivida pela comunicação, numa observação aplicada à sua imagem contemporânea, a partir dos aparatos tecnológicos no contexto pós-moderno. Desse modo, a televisão será o cenário de análise de nosso objeto (especificamente o programa exibido diariamente pela Rede Globo, *O Sítio do Picapau Amarelo*) que tal como o cinema, a literatura e as artes, é um espaço de trânsito intertextual¹, no qual há a atualização de estilos e gêneros históricos.

Atualizadas, as histórias e fantasias de *O Sítio do Picapau Amarelo* estão presentes no imaginário da criança do século XXI e naquela do passado, pois os adultos de hoje acompanharam as muitas faces de Emília na televisão brasileira. Um território de ilustrações, contos e ilusões, que teve como base por longos anos a literatura, e atualmente reconhece que o imaginário infantil não está mais somente nos livros, mas principalmente nas telas do computador e de *videogames*.

Por ser o principal meio de transmissão de imagens, a televisão é, para os brasileiros, o mais importante instrumento capaz de difundir a cultura por meio de imagens. A literatura tem sido o ponto de inspiração para inúmeros programas que atraem a atenção do telespectador. Desse modo, esta pesquisa tem como fundamento a constatação de como as novas tecnologias influenciaram a composição visual da boneca Emília e quais as principais mudanças ocorridas no imaginário contemporâneo da personagem no contexto televisivo.

Seguindo esse intuito de investigação para melhor compreender o que é a imagem para nós hoje – uma linguagem latente em nosso cotidiano – far-se-á uma análise da exibição televisiva de Emília, sob a influência de diferentes contextos. Para análise da composição imagética de nossa forma simbólica, serão selecionadas imagens de Emília no episódio *A Pílula Falante*. Além de ser o primeiro capítulo da obra literária de Lobato, foi exibido em todas as adaptações televisivas, marcando inclusive, a estréia da série infantil *O Sítio do Picapau Amarelo* na Rede Globo de televisão, a partir da década de setenta.

¹ Possibilidade de construção de uma obra com referências a textos, imagens ou a sons de outras obras e autores e até por si mesmo, como uma forma de reverência, de complemento e de elaboração do nexos e sentido deste texto/imagem.

Emília foi intencionalmente escolhida como objeto deste estudo por ser uma das principais referências da estrutura de *O Sítio do Picapau Amarelo*. A boneca nasce da ousadia de um escritor visionário que, diante da sua própria necessidade de ser visto e ouvido, deu às crianças a possibilidade de autonomia da experiência comunicativa num mundo de faz-de-conta.

Ressaltamos a perspectiva pragmática comercial que desencadeou a veiculação de diferentes versões do programa infantil e, conseqüentemente, da personagem Emília. A metodologia utilizada, a Hermenêutica de Profundidade, mostra a partir de sua análise contextualizada sócio-historicamente que a influência da interconexão das informações emitidas pelos meios de comunicação, especialmente a TV, produz um discurso midiático espetacularizado que ocupa o vazio deixado pelo fim das grandes narrativas e investe no imediatismo. *O Sítio do Picapau Amarelo*, na posição de um evento midiático, desloca-se do fato original de sua criação literária para alcançar outra dimensão: uma nova versão da realidade.

O jogo da audiência e a corrida pelos maiores índices de atenção do público descaracterizam a essência original da personagem Emília. Em virtude das questões mercadológicas, além da utilização dos modernos recursos audiovisuais, a Rede Globo de televisão reconfigura as histórias de acordo com as tendências tecnológicas contemporâneas, desconstituindo a intenção crítica ideológica da boneca Emília. Essa experiência nos leva a refletir sobre a realidade à luz das ficções infantis; sobre os diferentes modos de como as crianças, por meio das mídias, lidam com o princípio da realidade através das ficções televisivas espetacularizadas.

Esse espetáculo tem origem no fato de que as sociedades contemporâneas impregnaram as diversas dimensões da vida do paradigma da racionalidade. Tudo é mensurado, analisado e comprovado em termos de resultados econômicos, eficiência administrativa ou utilidade pessoal. Nesse marco da racionalidade instrumental, o papel da televisão converteu-se em produto comercial, submetido aos resultados do mercado.

A escolha pelo objeto Emília deve-se também à transitoriedade das características que compõem sua visualidade na modernidade/pós-modernidade e aos diferentes figurinos e formas de linguagem que deram, a ela, identidades compatíveis ao período de exibição do programa em outras épocas. Resultados de

uma constituição espetacular, reflexo, em grande parte, da hibridização técnica contemporânea da televisão.

Estimulada pela reflexão estética da ficção televisiva, a partir das imagens da boneca Emília adaptadas da obra literária de Monteiro Lobato, *O Sítio do Picapau Amarelo*, esta abordagem traz a seguinte questão problema: como se configuram as imagens da representação visual contemporânea de Emília no imaginário pós-moderno das tecnologias audiovisuais?

Portanto, para solucionar a questão problema proposta acima, pretendemos analisar a visualidade da Emília moderna e pós-moderna, e verificar as mudanças ocorridas na composição estética da personagem ao longo das principais adaptações televisivas transmitidas entre 1952 e 2006. A partir disso, identificaremos de que forma a televisão transformou a visualidade da boneca e a conceituou como um produto pós-moderno com características híbridas. Formulam-se então, os seguintes objetivos:

- conceituar a personagem Emília, de *O Sítio do Picapau Amarelo*, na modernidade e na pós-modernidade;
- analisar a evolução do pensamento moderno, especialmente no que se refere ao processo de significação da imagem de Emília no decorrer das apropriações temporais da visualidade da personagem, na versão televisiva de *O Sítio do Picapau Amarelo*;
- relacionar conceitos atuais do imaginário tecnológico na composição imagética contemporânea de Emília;
- demonstrar como a televisão constituiu um modelo visual híbrido da boneca Emília e identificar a que ponto a significação global dessa mensagem visual expressa pela personagem é construída pela interação de diferentes ferramentas, de tipos de signos diferentes – plásticos, icônicos, lingüísticos;
- verificar de que forma as mudanças da boneca refletem no comportamento e na cultura de determinada época, reproduzindo tendências de seu tempo;
- identificar a atual composição visual de Emília, a partir de outros discursos que a precederam ao longo das adaptações televisivas realizadas.

Destarte, a revisão bibliográfica perpassa os períodos em que os episódios de *O Sítio do Picapau Amarelo* na versão televisiva exibiram as diferentes versões visuais de Emília. Inicialmente, o primeiro capítulo, considerado aqui um apêndice fundamental para a compreensão do capítulo subsequente, discorre sobre a modernidade e as questões sociais da época. Explicitaremos o nascimento da personagem Emília paralelamente ao surgimento da televisão no Brasil, sua transposição para um veículo de massa, as adaptações de discurso e linguagem, figurino e outras prerrogativas dos tempos atuais.

Ainda no mesmo capítulo, buscamos fundamentação teórica na voz de importantes autores contemporâneos, tais como Michel Maffesoli (1995, 2005), Teixeira Coelho (2001) e Castor Bartolomé Ruiz (2003), entre outros, para conceituar e introduzir as características do pensamento atual – pós-modernidade – no processo de produção, transmissão e decodificação da imagem da boneca Emília na contemporaneidade.

O segundo capítulo pretende investigar a composição da visualidade de Emília na pós-modernidade e dedica-se a desvendar o que há de novo na maneira de ver e interpretar a boneca, a partir do avanço tecnológico. Tal percurso se faz necessário para o entendimento do processo de significação e compreensão do objeto, a importância histórico/cultural para sociedade brasileira, tendo em vista a atuação crítica no cenário nacional.

Considerações na relação entre as novas tecnologias audiovisuais e à composição estética espetacularizada de Emília na pós-modernidade são apresentadas no terceiro capítulo. Explicitaremos o surgimento da televisão no Brasil, a constituição que caracteriza sua linguagem e relacionaremos o simbolismo imagético da boneca Emília desde a primeira adaptação exibida pela TV Tupi, em 1952. Por isso, a compreensão desse imaginário tecnológico que tanto influenciou as transformações imagéticas da boneca Emília deve ser paradigmática, para analisar o fenômeno técnico dentro de um contexto sócio-cultural amplo, que abranja considerações sobre o ser humano e a sociedade, e busque desvendar a totalidade, ao invés de reduzi-la a processo de troca, de consumo, de audiência e conceitos.

O quarto capítulo discorre sobre a passagem de Emília do moderno ao pós-moderno, contemplando a observação do primeiro episódio transmitido na TV, *A Pílula Falante*. Partimos do contexto literário e percorremos as adaptações televisivas apresentadas em diferentes épocas. Esteticamente, analisaremos as

características da visualidade moderna (1952) e introduziremos as mudanças apresentadas na versão de 1977 que revelam a espetacularização da *Pílula Falante* na evolução das produções. Desenvolveremos ainda, as questões estéticas que diferenciam a personagem Emília na pós-modernidade. Novos tipos de consumo desenvolvidos pela lógica do mercado e o ápice de sua representação espetacularizada e atualizada aos recursos tecnológicos em ascensão.

O quinto e último capítulo será desenvolvido acerca do imaginário estético de Emília. Aqui, além de distinguir conceitualmente o mítico e o mágico, destacaremos a atuação da visualidade da boneca como forma simbólica que representa um pensar e um agir. Apresentaremos neste momento, quadros referentes ao *Panorama visual* da boneca, conceituando o contexto televisivo, a condição determinante de sua visualidade em cada época e classificando sua representação de acordo com as características identificadas ao decorrer da pesquisa.

Lembramos que a proposta de Monteiro Lobato ao criar a boneca Emília em *O Sítio do Picapau Amarelo* era ensinar a criança a ter raciocínio e visão crítica do mundo. Um espaço onde o sonho e a realidade existissem sem fronteiras definidas. Uma tentativa sagaz pela construção de novos imaginários.

1.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A vida social mantém-se independente de alguma dinâmica interna preestabelecida ou de requisito sistêmico. Os seres humanos são capazes de interpretar seu contexto de vida e de responder aos estímulos a que são expostos diariamente, os quais podemos classificar de comunicação.

Comunicar está intrinsecamente ligado a constituir, sedimentar e preservar o relacionamento humano. Na visão de Michel Maffesoli (1995), comunicar é estabelecer um laço social. Para o autor, há um novo homem ascendente na pós-modernidade: o homem da comunicação. Este sujeito pós-moderno precisa interagir, fazer-se ativo ao longo do processo e, somente assim, repartindo experiências, terá conseqüências positivas, atuando como um estímulo ao poder de criação.

Deste modo, analisar, desconstruir e reinterpretar um objeto exige muito mais consciência do que qualquer outra investigação. É a oportunidade de buscarmos uma possibilidade de verdade e, assim, assumir efetivamente o papel de comunicadores. Cientes do desafio proposto, optamos por percorrer o caminho metodológico proposto por John B. Thompson (1995) a “Hermenêutica de Profundidade”, ou, de acordo com abreviatura do próprio autor, HP.

Assim, este estudo se constitui numa pesquisa descritiva, qualitativa e interpretativa da composição estética da boneca Emília, personagem de Monteiro Lobato, presente há mais de meio século no imaginário infantil. Para tanto, consideramos imprescindível a aplicação do método da HP, que, embora não reduza sua compreensão ao universo lógico/semântico, não o dispensa para refletirmos como se constituiu a configuração visual de Emília no período de transição do pensamento moderno para a condição pós-moderna.

Com a HP, desviamos-nos das limitações de interpretar somente os modelos fixos preestabelecidos. A possibilidade de ler entre as linhas do texto, descobrir algo além do que se vê na imagem de Emília e de captar o sentido não óbvio dos discursos críticos da boneca, reforça a escolha por esta metodologia. A partir desse método, podemos constatar características acerca da criação e permanência de Emília, já que a HP possibilita a congruência entre o debate teórico e a análise prática dos objetos (Thompson, 1995).

Ressaltamos a questão simbólica pertinente ao nosso objeto. A boneca Emília é articulada dentro de um simbolismo e, como tal, está organizada internamente de diversas maneiras (Thompson, 1995), exigindo, assim, totalidade na investigação. Há condições para relacionar várias interpretações e contornos coerentes na assimilação dos códigos conceituais determinantes na personagem. Para Thompson (1995 p.357) “formas simbólicas são construções significativas que exigem uma interpretação; elas são ações, falas, textos que, por serem construções significativas, podem ser compreendidas”.

A HP pressupõe uma circularidade na relação entre sujeito e objeto: a não separação de ambos. Portanto, todo o repertório referente à constituição visual de Emília será detidamente considerado de forma a sustentar a totalidade de nosso acesso ao universo compreensivo que a envolve (Stein, 2004). A separação entre sujeito e objeto torna-se inviável, porque no fato histórico, no qual nos envolvemos,

não possuímos uma distância total como decorre em uma análise de um fenômeno físico.

Desta forma, a boneca Emília é compreendida além de objeto; é percebida como sujeito passível da análise Hermenêutica na qual o compreender, na medida em que se explicita, passa a ser interpretado. De modo que o interpretar é expor, é o desdobrar das próprias possibilidades. (Stein, 2004). São exatamente as múltiplas possibilidades interpretativas acerca do objeto Emília que o caracterizam como uma forma simbólica em pleno intercâmbio com seus intérpretes.

Ao constatarmos o simbolismo de Emília, encaminhamo-nos especificamente para a metodologia que, segundo Thompson (1995), apresenta adequação na verificação e compreensão dos caminhos de produção das formas simbólicas, permitindo-nos reinterpretar o objeto, uma vez que toda forma simbólica, conforme o autor, é interpretada previamente. Acerca do nosso objeto, Thompson (1995) propõe que sejam traçadas as seguintes etapas, ou procedimentos principais:

- análise sócio-histórica;
- análise discursiva/formal;
- interpretação/reinterpretação.

Thompson (1995) ressalta que não devemos considerar estas fases como estágios separados de um método seqüencial, mas como dimensões analiticamente distintas de um processo interpretativo complexo.

Estamos sempre inseridos em um determinado contexto, em uma determinada história, e fazemos parte de uma cultura rica em tradições e costumes. Encontramo-nos com as idéias de Thompson (1995), quando o autor reflete sobre a importância das experiências passadas para a construção de um contexto histórico na vida do sujeito. Não há presente sem passado. Não há futuro sem presente. De acordo com Thompson (1995, p. 364):

Negligenciar esses contextos da vida cotidiana, e as maneiras como as pessoas dentro dela interpretam e compreendem as formas simbólicas que elas produzem e recebem, é desprezar uma condição hermenêutica fundamental da pesquisa sócio-histórica.

Assim, a primeira abordagem analítica de Thompson (1995), análise sócio-histórica que implica ao mesmo tempo em análise cultural, permite o profundo

compreensão da produção das formas simbólicas, por estudar as relações existentes nos processos históricos estruturados de acordo com a sociedade de cada época. Conforme o autor, foi a partir desses processos que nasceu a boneca Emília e sua estrutura, adaptando-se, a cada época, a estilo, personalidade e forma. É a execução de uma leitura não estruturalista da realidade na qual criamos nosso instrumento descritivo que possibilitará as muitas indagações para a desconstrução do sentido das formas lógicas. A palavra sentido, segundo Stein (2004), aparece como uma espécie de código fundamental da hermenêutica.

Faz-se necessário considerarmos que a estrutura hermenêutica ou a organização da compreensão do ser humano produz história, cultura e tradição e depende delas, pois estão inseridas no processo da compreensão. Isso significa a confirmação de uma circularidade, já que, conforme a afirmação de Stein (p.45, 2004), “sempre nos compreendemos enquanto compreendemos o todo. Ou, enquanto compreendemos o todo, já nos compreendemos”.

Em relação à temporalidade, aplicamos, ao nosso objeto, a verificação da situação espaço temporal sugerida por Thompson (1995), que percorre desde o nascimento de Emília à permanência e às transformações estéticas da boneca sofridas ao longo do tempo, tais como as instituições e a estrutura social da qual faz parte. Segundo Thompson (1995, p.366):

As formas simbólicas são produzidas e recebidas (faladas, narradas, inscritas) e recebidas (vistas, ouvidas, lidas) por pessoas situadas em locais específicos, agindo e reagindo a tempos particulares e a locais especiais, e a reconstrução desses ambientes é uma parte importante da análise sócio-histórica. As formas simbólicas estão também especificamente situadas dentro de certos *campos de interação*. Podemos analisar um campo como um espaço de posições e um conjunto de trajetórias, que conjuntamente determinam algumas das relações entre pessoas e algumas das oportunidades acessíveis a elas.

A HP apresenta uma espécie de ligação entre pergunta e resposta. Nossa aproximação de Emília, objeto a ser estudado nesta pesquisa, é a interrogação e a interpretação que fazemos sobre a visualidade contemporânea da boneca, é a resposta que dela recebemos. Um propósito de dialogar para compreender. (Stein, 2004).

Para Thompson (1995 p.369), os objetos e expressões que circulam nos campos sociais são também “construções simbólicas complexas que apresentam uma estrutura articulada”. A análise formal ou discursiva observa a organização

interna das formas simbólicas, com suas características estruturais, seus padrões e relações. É indispensável porque considera uma maneira diferente de olhar sobre o objeto, sempre tentando elucidar o que mais este pode significar.

A etapa narrativa argumentativa acerca da boneca Emília indicada por Thompson (1995) buscará materialização nas idéias de pensadores contemporâneos que refletem temas referentes ao objeto analisado. A partir disso, passamos para o próximo passo da análise Hermenêutica proposta por Thompson (1995): a reinterpretação de Emília. Para o autor é neste momento, a partir do processo de *síntese* criativa, que surge um novo movimento do pensar.

O escritor pensa nas palavras e em como cada uma pode tocar o leitor de modo que este próprio crie suas imagens; o diretor pensa as imagens propriamente ditas, incluindo também a sonoridade essencial para a criação audiovisual. A reação do leitor e do espectador, como consequência, é diferente. Metaforicamente, ilustramos aqui o processo de reinterpretação, assim considerado por estarmos tratando de um objeto (Emília) diferentemente interpretado por outros cientistas sociais; outras áreas do conhecimento, da filosofia à lingüística.

Destacamos que esta metodologia não deverá ser apresentada separadamente dos demais capítulos. Em contrapartida, consideramos mais adequado e interessante traçar a compreensão paralela entre a Hermenêutica de Profundidade e o desenvolvimento de cada capítulo desta pesquisa, apropriando-nos dos passos metodológicos para conectar sincronicamente nosso pensamento científico sobre a visualidade pós-moderna da boneca Emília e as reinterpretações oriundas das etapas analíticas propostas por Thompson (1995).

2 REVISÃO TEÓRICA

Nosso primeiro capítulo intitulado *O surgimento de Emília na modernidade* traz a proposta de elucidarmos a modernidade, tempo do nascimento de Emília. Para uma exposição mais clara das idéias do texto, convencionamos dividir este capítulo em três momentos, são eles:

- Conceitos básicos de modernidade
- O criador – Monteiro Lobato e a modernidade
- *O Sítio do Picapau Amarelo*: nascimento literário

Feita esta consideração inicial, o que segue é a primeira subdivisão do capítulo, seguida, em ordem, pelos outros sub-capítulos que constituem o capítulo inicial de nossa pesquisa.

2.1 O SURGIMENTO DE EMÍLIA NA MODERNIDADE

2.1.1 Conceitos básicos de modernidade

Seguindo a proposta metodológica exposta anteriormente, a Hermenêutica de Profundidade sugere o estudo da forma simbólica – neste caso, a boneca Emília – na sua inter-relação com o contexto sócio-histórico, além de uma análise formal e uma interpretação/reinterpretação (Thompson, 1995). Assim, o método de pesquisa possibilita que transitemos entre os diferentes enfoques visuais e narrativos adquiridos por Emília nas respectivas épocas de exibição dos episódios a serem analisados em *O Sítio do Picapau Amarelo*, iluminando aspectos desses fenômenos multifacetados.

Partimos da identificação da modernidade, tempo que marca o surgimento de Emília e onde conceituaremos nosso objeto, situando-o, para, posteriormente, adentrarmos na análise de nossa forma simbólica dentro de um contexto.

No início do século, a imagem infantil era de resignação, com personalidades moldadas pelas famílias. Emília rompeu o paradigma de que as crianças eram bonecos manipulados nas mãos dos adultos. O comportamento mudou e as crianças ganharam direitos, passaram a ter voz. São conseqüências de um período de transformação cultural sistemática onde o novo é preponderante. Revoluções, inovações, radicalismos, racionalismo e a incessante sede de progresso marcam a modernidade.

Para Teixeira Coelho (2001), a maneira de o homem compreender a si mesmo e ao mundo foi profundamente abalada a partir de uma transformação motivada por três aspectos fundamentais: a razão, tecnologia e a ciência.

Faz-se necessário apropriarmo-nos da conceituação estabelecida por Teixeira Coelho (2001) para diferenciar as terminologias utilizadas ao definir a modernidade: o moderno, o modernismo e a modernidade.

Segundo o autor, o moderno menciona alguma coisa sem defini-la ou caracterizá-la como tal, semelhante a um sumário que apenas indica, mostra, localiza, situa. No limite é o novo. Uma consciência neurotizada da modernidade.

Por estar diretamente relacionado aos movimentos artísticos da época, o modernismo pode ser definido como uma visão de mundo, uma fabricação, um fato. Teixeira Coelho (2001) o classifica como uma representação, um sistema, um código, um conjunto de signos, de movimentos estéticos.

A modernidade pode ser sintetizada como um estilo. É a ação por ser um processo de descoberta. É a reação contra um estilo predominante e, nas palavras de Teixeira Coelho (2001), é a reflexão sobre o fato. Um período de exclusão, de racionalidade. Um tempo que designa mudança de atitude diante da vida, no qual o homem passa de observador a transformador, em um processo de constantes rupturas ideológicas, políticas, da produção artística e de composição de imagens.

A contradição no movimento moderno tratava as imagens com muito rigor e formalismo, embora implicasse o novo, a renovação. O fato de as imagens, mesmo as ficcionais, buscarem obrigatoriamente uma verossimilhança não alterava preceitos da vida social. Segundo Teixeira Coelho (2001), a roupagem era atualizada, mas os conceitos ainda se apoiavam em leis morais e valores religiosos.

O marco inicial da Idade Moderna aconteceu oficialmente em 1453 com a queda de Constantinopla e o fim da Idade Média. Contudo, historicamente não há dados que indiquem precisamente a partir de qual fato e data surge a modernidade.

Teixeira Coelho (2001) diz que o projeto da modernidade é lançado no século XVIII e consolida-se ao longo do século XIX – movido por conflitos e processos de inovação do pensamento sobre a sociedade como a Revolução Industrial e os estudos iniciais da psicanálise.

As sociedades modernas originam-se primeiramente devido a um conjunto específico de mudanças econômicas, através das quais o feudalismo europeu foi se transformando gradualmente num novo sistema capitalista de produção e de intercâmbio. Com isso, a ascensão do racionalismo e do pensamento antropocentrista reconfigura as relações com a religião. Tradição e fé foram banidas pelo pensamento iluminista em nome de um futuro promissor que nunca chegou. Grande parte das tensões começa justamente nesse ponto: nas promessas não cumpridas, herdadas das Idades Tradicionais, convencionalmente nomeadas, que antecedem a modernidade.

A Igreja tinha forte influência nas consciências. Era legítimo o sacrifício dos indivíduos pela Nação. O Estado administrava grande parte das atividades da vida econômica e a interpretação ideológico-política tinha inexorável valor.

As relações sociais propunham um novo tempo. A divisão de papéis sexuais era estruturalmente desigual, embora o vanguardismo e a ousadia de Lobato propunham uma estrutura matriarcal, momento em que o papel feminino passa a ser o eixo central das relações familiares.

Em 1789, a burguesia tira o poder das mãos dos aristocratas com a Revolução Francesa que, ancorada no racionalismo, altera o sistema de classes sociais, as normas de sucessão no poder e as idéias de direito monárquico. A Revolução Industrial traz, em 1822, todo suporte material e palpável necessário para a confirmação da busca pelo novo, pelo progresso. Os modos de produção industrial facilitam a vida do homem e a invenção dos meios de comunicação, como o telégrafo e o telefone, indicam um panorama de evolução tecnológica. O cenário, a partir daí, passa a ser urbano e as pessoas valem pelo que fazem e por sua produção. A tecnologia, o futuro e o progresso industrializam as idéias de evolução.

No campo artístico, a modernidade é contra o estilo predominante e defende a multiplicidade da expressão estética. Isto, segundo Teixeira Coelho (2001), faz com que os estilos ou movimentos dentro do próprio panorama moderno se revezem com uma agilidade rara, não observável até o século XVIII. Os sucessivos movimentos de arte moderna reforçam tal afirmação: Fovismo, Cubismo,

Surrealismo, Abstracionismo, Expressionismo. A intenção era renovar e inovar, e não complementar ou aprimorar o outro.

Segundo Rahde (2001), enquanto a fotografia e o cinema buscavam a objetividade, as outras artes visuais se esforçavam em função da subjetividade individual de cada artista, de acordo com os princípios modernos estabelecidos por cada escola. Ao encontro desta idéia, Teixeira Coelho (2001) reforça que o subjetivo é o eixo da criação e a predominância do singular sobre o coletivo é regra no processo de criação do artista moderno. Este artista está cada vez mais sozinho. A causa de sua luta é ele mesmo e a arte que se constrói em um caminho solitário. A única norma é a ruptura, a ausência de regras. Resta apenas a irrupção, o transbordamento do real, o desejo de ver a arte representando apenas o não real, o não palpável que, na relação passado e presente, destaca o moderno e manifesta heranças visuais.

As escolas modernistas racionalistas do período de 1880-1930 são em grande parte responsáveis pelo reconhecimento internacional dos movimentos artísticos nacionais. Rahde (2001 p.7) liga ao fato da mudança nas características visuais introduzidas:

[...] as formas orgânicas, fantasiosas, fragmentadas, improvisadas e dinâmicas da *Art Nouveau*, do Impressionismo, do Expressionismo, do Fovismo, do Futurismo, do Dadaísmo e do Surrealismo começaram a ceder lugar para as formas geométricas universais e calculadas do Cubismo, do Suprematismo, do Construtivismo, da Op Art, do Minimalismo e do Hiper-realismo. A partir de 1930. Dessa época em diante são mais valorizados o racional, o cálculo, a economia de formas e cores, a simplicidade, a precisão e a legibilidade imagísticas.

A modernidade tinha confiança no futuro e em um progresso quase automático em direção ao melhor. No entanto, em vez de bem-estar generalizado e felicidade mundial, surgem cidades inchadas, miséria, poluição, desemprego e estresse. A confiança no futuro caiu por terra e foi substituída por um hedonismo sem ilusões. O foco estava na valorização do indivíduo e do mercado, e na confiança, no progresso pela ciência.

O primeiro grande impacto de que os tempos estavam mudando foi quando o homem percebe-se descentralizado através da descoberta de Copérnico, que contestava o fato de a terra estar no centro do sistema solar. Darwin, por sua vez, divulga seus estudos sobre a origem das espécies e, duzentos anos depois, o

homem é novamente desprovido de sua onipotência, ao perceber que é apenas parte de um processo e não o todo. A psicanálise é responsável pela terceira transformação quando afirma que os sujeitos desconhecem e não sabem o que pensam, e o que está armazenado em sua mente.

Para caracterizar a incerteza dos novos tempos e complementar os acontecimentos acima, denominados por Teixeira Coelho (2001 p.27) como os “três abalos clássicos na posição do homem diante do mundo e de si mesmo”, Albert Einstein, demonstra, em 1905, que nada mais será como antes a partir de suas novas descobertas sobre o núcleo do conhecimento humano: a teoria da relatividade. Definitivamente, a mudança, a inconstância e a vulnerabilidade se confirmam como algumas marcas de um novo período.

2.1.2 O criador – Monteiro Lobato e a modernidade

Para situar nosso objeto na modernidade, precisamos introduzir a posição ideológica de seu criador, Monteiro Lobato. Esta preposição se faz necessária, pois, conforme já referido em nossa metodologia, analisaremos a boneca Emília como uma forma simbólica; portanto, de acordo com Thompson (1995), torna-se imprescindível primeiro contextualizar sócio-historicamente nosso foco de estudo Emília.

Thompson (1995) evidencia, na análise sócio-histórica das formas simbólicas, que estas são produzidas e recebidas em situações espaço-temporais específicas, envolvendo circunstâncias derivadas destas estruturas. A partir disso, constatamos que Emília, como forma simbólica, é tanto um produto social, quanto agente dentro desse meio.

Iniciando, então, a análise sócio-histórica, buscamos dados da cronologia de Emília a partir de biografias sobre seu criador, Monteiro Lobato e sobre a criação literária e adaptações televisivas de *O Sítio do Picapau Amarelo*, além de sites relacionados ao programa.

Para a análise das transformações visuais da personagem Emília, convencionamos estabelecer quatro períodos distintos da adaptação de *O Sítio do Picapau Amarelo* na televisão. Primeiro, pela equivalência de recursos tecnológicos

disponibilizados de acordo com cada período. Segundo, pela repercussão nacional e mundial das versões. Consideramos fundamental analisar a estética visual da boneca Emília em 1952, assim como a adaptação de 1977, por ser a mais conhecida e exportada para o mundo todo na década de setenta e por preservar a narrativa original de Monteiro Lobato. Por fim, a observação da caracterização imagética de Emília nos anos 2000 e 2006 é imprescindível para um diagnóstico de como as novas tecnologias reconfiguram o imaginário de nosso objeto. Por conseqüência, abordaremos a verificação da variação estética da personagem, em um contexto pós-moderno híbrido na exibição do programa a partir de 2001 e 2006, no qual há uma tentativa retomada das características daquele *Sítio* rural, mantido pelas coisas simples, atraindo as crianças pela essência rústica e pelas belezas naturais, raramente encontrados nos centros urbanos.

Segundo Thompson (1995), para estabelecer e sustentar uma compreensão sobre a criação de uma forma simbólica é impossível não ressaltar as relações de dominação que essa forma pode adquirir sob o caráter ideológico que a cerca. Por isso, a exposição de informações referentes a Monteiro Lobato evidencia as características estruturais da boneca Emília, nossa forma simbólica, e provoca a mobilização de seu significado.

De maneira intuitiva e pioneira, Monteiro Lobato já explorava o imaginário, percorria os arquétipos e viajava pelos meandros do inconsciente coletivo de uma maneira crítica e criativa. Por meio de suas invenções narrativas provocava as crianças a questionarem veracidade das convenções impostas pelos adultos. (Azevedo, 1997).

Instigante para nossa pesquisa é observar a objetivação do imaginário de Monteiro Lobato em formas concretas (seus personagens), pois, segundo Bartolomé Ruiz (2003), embora sendo essencialmente inovação, o imaginário não pode existir como pura criatividade e, somente por isso, os personagens criados pelo autor, como a boneca Emília, conseguiram consolidar-se como realidade social e histórica.

Essa objetivação das significações sociais, tão evidentes na personalidade de Monteiro Lobato e refletidos na personagem Emília, introduz, nas significações sociais, uma dinâmica de conservação e estabilidade que entra em confronto com a natureza criativa e transformadora tão própria do imaginário. Isto porque o autor é um sujeito socialmente instituído, que se apóia num processo de objetivação para projetar seus valores, atitudes, hábitos, crenças e práticas pessoais

em mensagens configuradas a partir da voz inovadora e transformadora de Emília, por exemplo.



Figura 1 – Monteiro Lobato em portrait chapliniano, 1927
Fonte: <http://lobato.globo.com>



Figura 2 – Em 1978, o Sítio faz homenagem especial ao seu criador. Na foto, Emília e o ator Ulisses Lang interpretando Lobato
Fonte: <http://www.memoriaglobo.com>

Monteiro Lobato foi um escritor-cidadão cercado de lendas e preconceitos. Sua relação com os modernistas, por exemplo, sempre foi cercada de polêmicas e combates ideológicos. No entanto, de acordo com suas biografias, ao invés de experimentalismos vanguardistas, Lobato, pré-modernista, estava preocupado em resgatar as raízes autenticamente brasileiras ligadas ao nosso repertório cultural e folclórico tão diversificado.

Sobre a postura de Lobato, Bartolomé Ruiz (2003) infere por aproximação, que os sentidos simbólicos que o autor criou para Emília, e diretamente para suas próprias experiências de vida e para todo o país, entrelaçam-se, formando redes de significados. Essas teias significativas constituem as visões de mundo de personagem. Todos nós, seres humanos, formamos nossa subjetividade na medida em que estamos inseridos em um determinado contexto. Ao sermos tramados pela rede simbólica do pensamento crítico de Monteiro Lobato através de Emília, assumimos o papel de sujeitos socializados.

Embora os autores pré-modernistas ainda estivessem presos aos modelos do romance realista-naturalista e da poesia simbolista, surgia uma novidade essencial em suas obras: o interesse pela realidade brasileira. Aos escritores pré-modernistas interessavam assuntos do dia-a-dia dos brasileiros, originando-se, assim, obras de nítido caráter social. Graça Aranha, por exemplo, retrata, em seu romance *Canaã*, a imigração alemã no Espírito Santo; Euclides da Cunha, em *Os sertões*, aborda o tema da guerra e do fanatismo religioso em Canudos, no sertão da Bahia; e Monteiro Lobato, em *Jeca Tatu* descreve a miséria do caboclo na região decadente do Vale do Paraíba, no Estado de São Paulo.

Enquanto a Europa se prepara para a Primeira Guerra Mundial, o Brasil começa a viver, a partir de 1894, um novo período de sua história republicana. Os dois primeiros presidentes do país, após a proclamação da República, eram militares: marechal Deodoro da Fonseca e marechal Floriano Peixoto. O primeiro presidente civil, o paulista Prudente de Moraes, tomou posse em 1894. Com ele, teve início uma alternância de poder conhecida como "café-com-leite", que se manteve durante as três primeiras décadas do século XX. A expressão designa a política estabelecida, mediante acordo tácito, pelos estados de São Paulo e Minas Gerais.

O advento da República acentuou ainda mais os contrastes da sociedade brasileira: os negros, recém-libertados, marginalizaram-se; os imigrantes chegavam em razoável quantidade para substituir a mão-de-obra escrava. Surgia uma nova classe social – o proletariado, camada social formada pelos assalariados. De um lado, ex-escravos, imigrantes e proletariado nascente; de outro, uma classe conservadora, detentora do dinheiro e do poder. Mas toda essa prosperidade vem acentuar cada vez mais as disparidades sociais no país.

Se no cenário mundial a modernidade marca um tempo de inovações – incontáveis criações artísticas e uma explosão industrial –, no Brasil, evidencia-se

uma época rica em debates sobre reformas educacionais. Novas teses pedagógicas e fundamentos teóricos de psicologia, surgidos na Europa e nos Estados Unidos, vinham questionar as antigas metodologias de ensino, exigindo a reestruturação do sistema.

Nesse contexto, aqui rapidamente delineado, surgiram mudanças na arte brasileira. Essas agitações são sintomas da crise na República do café-com-leite, que se tornaria mais evidente na década de 1920, servindo de cenário ideal para os questionamentos da Semana de Arte Moderna.

As relações entre Lobato e o grupo modernista são tão complexas, que desde a década de vinte continuam provocando debates sobre sua preocupação com os prejuízos que as vanguardas européias incidiriam sobre a independência artística nacional. Para o autor, além da ausência de um estilo próprio, o processo artístico privilegiaria a elite colonizada. Segundo Thompson (1995, p. 378):

Existe relações de poder que são sistematicamente assimétricas e relativamente duráveis. Entre as assimetrias que são mais importantes e mais duráveis nas sociedades modernas, estão aquelas baseadas nas divisões de classe, gênero, etnia e estado-nação, elas são alguns dos elementos que estruturam as instituições sociais e os campos de interação.

Devido ao receio e combate aos “ismos”, Lobato foi visto com desconfiança e ficou fora da Semana de Arte Moderna, realizada no Teatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1922. O evento é visto como um divisor de águas, uma espécie de marco inicial na trajetória cultural brasileira. A partir dela, uma análise reducionista passa a depreciar quase tudo o que a antecedeu.

A tendência globalizada das obras de Monteiro Lobato justifica-se pelo fato de o autor ter morado nos Estados Unidos em plena modernidade, de 1927 a 1930, onde trabalhou no Consulado Brasileiro em Nova Iorque. Lá, tomou contato direto com o progresso e com a modernidade, assistiu às primeiras experiências de televisão, do cinema sonoro e do desenho animado. Encantou-se com as bibliotecas públicas. Voltou ao Brasil apostando no binômio ferro/petróleo, para implementar mudanças profundas no seu país.

2.2 O SÍTIO DO PICAPAU AMARELO: NASCIMENTO LITERÁRIO

Em 1920 Monteiro Lobato teve um *insight* que mudou radicalmente sua carreira de escritor. Fato marcado pela narração de Hilário Tácito (o autor de *Madame Pommery*, romance-paródia editado por Lobato naquele ano) sobre a aventura de um peixinho que morrera afogado por ter desaprendido a nadar. Interessado, transformou aquilo em um pequeno conto ao qual intitulou de *A história do peixinho que morreu afogado*. (Cavalheiro, 1955).

Para melhorar o roteiro da história, Lobato retoma antigas lembranças dos tempos de menino, nas cenas da roça onde passara sua infância. Nesse momento, sua inspiração dá vida à primeira versão de *A Menina do Narizinho Arrebitado*, narrando as peripécias de uma avó, a neta órfã, Lúcia, e a inseparável boneca de pano, Emília, além da negra tia Anastácia.



Figura 3 – Capa de *A Menina do Narizinho Arrebitado*, primeira obra infantil de Lobato, 1920
 Fonte: <http://lobato.globo.com>

O livro foi publicado no Natal de 1920, com capa ilustrada e cartonada, de 29 x 22 cm, 43 páginas e muitos desenhos coloridos de Voltolino. Lobato criou uma linguagem comovente e simples, marcando o pioneirismo na literatura infantil que praticamente não existia. Antes dele, havia apenas o conto com fundo folclórico. Os escritores retomavam o tema e a moralidade das engenhosas histórias européias e,

por muitas vezes, ignoravam as tradições e lendas nacionais. É o caso, por exemplo, dos *Contos da Carochinha*, de Alberto Figueiredo Pimentel, aparecido em 1896, que pode ser considerado o primeiro livro infantil publicado em português no Brasil. Compõe-se de 61 contos populares de vários países, entre eles alguns de Perrault, Grimm e Andersen. E se pouco ou nada de original escreviam, as traduções eram também raras e irregulares. (Cavalheiro, 1955).

A idéia surge em um momento em que Lobato percebe que seus filhos não tinham o que ler, exceto umas poucas traduções das obras produzidas e ambientadas na Europa. Por combater ferozmente o hábito de copiarmos tudo o que vinha do exterior, cria enredos com elementos de nossa terra, com personagens representativos da população brasileira. Lobato acreditava que devíamos ter uma literatura infantil baseada no nosso imaginário, para criar identidade com os pequenos leitores e reforçar a auto-estima dos mesmos.

O escritor publica novos episódios de Narizinho, em janeiro e fevereiro de 1921, na *Revista do Brasil*, acompanhados de ilustrações de Voltolino. Submetido à aprovação do governo de São Paulo e com a inserção de novas aventuras, o livro foi aceito e adotado para uso no segundo ano das escolas públicas, tirando, em 1921, a edição recorde de 50.500 exemplares, agora em brochura, com 181 páginas, em formato 18 x 23 cm, algumas ilustrações de Voltolino e sob o título de *Narizinho Arrebitado*. (Azevedo, 1997).

A revolução no mercado editorial infantil marca a importante decisão de Lobato: escrever para crianças. Se, no passado, com *Jeca Tatu*, defendia o pensamento que viria ao encontro do movimento ecológico, a partir de então, levanta a bandeira do feminismo, ao estabelecer o matriarcado como modelo ideal de organização da sociedade, claramente representado em *O Sítio do Picapau Amarelo*, uma obra que possibilitava o acesso da criança brasileira aos caminhos da cultura mundial.

O escritor recorria a figuras do cinema e de histórias em quadrinhos – como Shirley Temple, Tom Mix ou o Gato Félix, entre outros – e a fatos de repercussão internacional, cidades e pessoas famosas. Em suas fábulas, conviviam Alice no país das maravilhas, Chapeuzinho Vermelho e Peter Pan, ao lado de dezenas de outras personagens – que tanto poderiam pertencer a sua época quanto emergir de tempos remotos, como a Grécia antiga. Ao mesmo tempo, recuperava as três culturas que construíram o Brasil, valorizando, em termos de sua contribuição

para o feito da nação, tanto o negro africano quanto o indígena e o branco europeu. (Azevedo, 1997).

Com Lobato, surgiu uma literatura infantil brasileira que evitava os nomes estrangeiros de difícil pronúncia das histórias de príncipes e princesas encantadas. Anticonvencional por natureza e reformulando a pedagogia da sua época, o escritor afasta, então, o misticismo, a superstição e a fantasia mórbida, que embalam o pensamento brasileiro durante séculos. Para surpresa geral, demonstra para seus pequenos leitores que a inteligência bem orientada acaba sempre vencendo a força bruta e que “um plano bem executado vale mil vezes mais do que o mais potente dos muques”. (Azevedo, 1997).

No decorrer dos 22 livros, o escritor contou, com seu modo descontraído, fatos mitológicos, políticos, sociais, históricos e científicos; ensinou matemática, português, geografia e astronomia. E, mesmo escrevendo para crianças, manteve o estilo de sua obra para adultos – sempre claro e objetivo – acrescentando-lhe uma abertura para subverter as regras da gramática e do dicionário. Com desprezo absoluto pelos “sábios cascudos”, reagia contra a etimologia e contra os acentos. Explicava existir uma “lei natural que orientava a evolução de todas as línguas: a lei do menor esforço”. Segundo Lobato, esta lei conduz à “simplificação e jamais à complicação como os acentos a torto e a direito”.

A idéia teve tamanho êxito que até praticamente a década de oitenta, as crianças estiveram absolutamente fascinadas pelas obras do escritor. Uma pesquisa feita em 1974 demonstrou que 140 em 200 crianças preferiam as obras de Monteiro Lobato às historinhas da *Walt Disney*. (Azevedo, 1997).

3 IMAGENS E TELEVISÃO

Neste capítulo explicitaremos o surgimento da televisão no Brasil, a constituição que caracteriza sua linguagem e relacionaremos o simbolismo imagético da boneca Emília na primeira adaptada pela TV Tupi. Ressaltamos que de acordo com Dominique Wolton (1996), a condição pós-moderna se estabelece na programação televisiva brasileira a partir da década de setenta, com a expansão tecnológica da Rede Globo. Portanto, para a versão moderna definimos a exibição da TV Tupi em 1952.

Convencionamos dividi-lo em três partes para melhor compreensão do tema:

- Imagem, televisão e modernidade
- Linguagem televisiva e sua constituição
- Relação *Sítio* e televisão na modernidade e na pós-modernidade
- A humanização de Emília – *A pílula falante*

3.1 IMAGEM, TELEVISÃO E MODERNIDADE

Desde a pré-história o homem trabalha com imagens. Embora não se preocupassem com detalhes em suas pinturas, estes homens já desenhavam animais em movimento há mais de 40 mil anos, como os inscritos na gruta de Pech-Merle (França). Os desenhos não eram detalhados e, assim, o animal permanecia abstrato. Tal idéia atualiza-se na proposição de Rahde (2000), quando faz referência a Berger et al.(1987), ao descrever a imagem como uma representação de uma visualidade já existente, uma aparência configurada a partir de um ponto de vista; uma reprodução que varia de acordo com o sujeito que cria e com aquele que contempla.

Até o aparecimento da imagem, a palavra escrita havia sido o agente ordenador da mente humana através dos tempos. Ela exigia e impunha um encadeamento lógico e racional da realidade, buscando uma ordem para a aplicação da racionalidade. Com a entrada violenta da imagem na civilização escrita,

alteraram-se (e ainda se alteram) os padrões de apreensão da realidade e, conseqüentemente, o comportamento humano.

A palavra, por sua vez, tem um caráter racionalista, pragmático e lógico, que se presta à modelagem de acordo com os interesses da ideologia. Mas a imagem tem caráter desestruturador. Enquanto a palavra estrutura, organiza e convence, a imagem, devido à sua natureza poética e dramatizante, não se enquadra nos rigores racionais da palavra.

Um livro esgota seu potencial na leitura solitária através do olho que lê e da cabeça que imagina livremente. As palavras para o leitor são também sonoras. E, na medida em que esta junção forme beleza, elas podem ser transportadas, também pelo ouvido, por meio de um emissor que domine a arte da fala.



Figura 4 – A obra televisiva preservou a valorização literária destacada por Lobato. Na década de setenta, Emília costuma se refugiar na biblioteca do Sítio para encontrar soluções para seus problemas

Fonte: <http://www.memoriaglobo.com>

Segundo Artur da Távola (1984), a televisão tem alguma junção com literatura desde que o olho do telespectador não seja distraído pelos jogos fascinantes da imagem e sempre que o ouvido possa predominar. Na TV, a imagem aprisiona os personagens segundo as concepções dos criadores dos programas. Ressaltamos, no entanto, que a televisão é uma forma de dramaturgia, a literatura é outra. Pode haver adaptações, versões, criações baseadas em livros, mas a verdadeira comunicação na televisão só se esgota na força da imagem acompanhada do som.



Figura 5 – Visconde e Emília em 1977 – A televisão é uma forma de dramaturgia, a literatura é outra
 Fonte: <http://www.memoriaglobo.com>

Sobre o papel relevante da televisão, Távola (1984) cita a experiência dos últimos anos de vida de Jean-Paul Sartre. Homem essencialmente do livro e da palavra escrita, quando ficou cego passou a se relacionar com dois outros instrumentos da comunicação: o gravador e a televisão. Ao fim da vida, viu mais cinema e televisão e, quase cego, utilizou o gravador para registrar seus pensamentos. Seus conceitos iluminam teorias até os nossos dias.

Para Sartre, é preciso decifrar a imagem como deciframos um texto, encontrando um sentido nas significações surpreendentes não conhecidas e que são dadas por ele. Segundo o autor, toda pesquisa a se fazer sobre uma imagem é, ao mesmo tempo, semelhante e diferente da realizada em um texto, sobretudo pela existência do texto e da imagem conjugados na televisão.

A proposta de Sartre marca o caráter revolucionário do resultado cultural dos meios eletrônicos. A simultaneidade de dois discursos inteiramente opostos e antagônicos: o da imagem e o do texto falado.

O discurso da imagem foge da categorização lógica ou racional. Embora a classificação ajude a decifrar os vários significados da imagem, estes sempre transcendem e ultrapassam a capacidade humana de conceituar e definir. A imagem tem a possibilidade de funcionar além da razão e da inteligência, nas instâncias do sentimento, da emoção pura, da recordação indefinível e em mecanismos subjetivos variados e incontrolados pelo homem.

Na matriz de todos os instrumentos técnicos que disseminam e democratizam as imagens está a televisão. Apesar de todo o desenvolvimento tecnológico e do surgimento de novas mídias, a televisão é o veículo de maior abrangência na indústria cultural brasileira.

Como pretendido pela Hermenêutica de Profundidade (Thompson 1995), ao levar em conta a estrutura social daquela época, percebemos os anseios ideológicos que motivaram a criação da personagem Emília que, assim como a TV, surge em tempos de grandes transformações no contexto político e econômico.

Ressaltamos, sob aspectos da HP, que Emília, nossa forma simbólica, se constitui sobre a dimensão também simbólica da televisão, estrutura na qual a personagem é produzida e recebida em situações espaços-temporais específicos, atuando tanto como produto do meio televisivo quanto como agente de transformação do veículo. O mais interessante na TV é o fascínio despertado entre a tensão e os momentos de fantasia, liberados pela postura crítica e ousada de Emília, e o restabelecimento do esquema da ordem. Inseridos no círculo de interação social proposto por Thompson (1995), evidenciamos que a boneca Emília, como produto da televisão, seduz, encanta e absorve não só pelos conteúdos – histórias, notícias, emoções, magia – mas também por sua estrutura. Esta possui uma dimensão simbólica e cultural, cujo espaço de subjetividade que lhe dá sentido conecta-se a uma realidade sensível.



Figura 6 – Emília em 2001 – O poder sensibilizador da imagem
Fonte: <http://www.memoriaglobo.com>

Sobre a (re)configuração dessa realidade sensível, Michel Maffesoli (1995) refere, em outros termos, a uma urgência em atender aos processos emotivos subjacentes aos atos cognitivos. O laço emocional revela-se, assim, como um meio de agarrar melhor o vivido. O sociólogo chama esta ligação de *cola do*

mundo, de que resulta em certa *viscosidade social*, situada na ordem da experiência vivida e proporcionada através de diferentes sentidos. Maffesoli fala, ainda, sobre *ambiência afetiva*, garantindo que hoje há uma nova ordem social desenhada por uma comunicação, através da qual se evidencia um cotidiano feito de imagens e agregações.

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

De acordo com Távola (1984), a espantosa evolução e expansão da televisão no Brasil é resultado de duas verdades sociológicas da segunda metade do século XX: o vazio cultural do país e um inesperado pacto entre o poder econômico (detentor da televisão) e os códigos culturais de segmentos ascendentes do dominado. A primeira consequência desse inusitado acordo foi a exclusão do discurso intelectual do processo de produção para encontrar um tipo de linguagem “simplificada”, com o intuito de atender o nível de cultura dos dominados. O segundo passo foi o encontro de uma linguagem suficientemente homogeneizada. Explicam-se, aí, os motivos pelos quais os segmentos intelectuais são os mais hostis à televisão.



Figura 7 – Família reunida em frente à televisão – Década de 50
Fonte: <http://www.globo.com>

Para Artur da Távola (1984), esse pacto contraria o habitual. Na maioria das vezes, o dominante, hegemônico, não quer saber do dominado, a não ser como

mão-de-obra ou força de produção. No caso da televisão brasileira, por uma questão de mercado e por uma coincidência com o modelo econômico adotado no país a partir de 1964, a televisão efetivou o pacto de poder dominante com segmentos ascendentes do dominado.

A representação desta nova ordem social tornou-se cotidiana quando a televisão começou a se expandir rapidamente após o final da Segunda Guerra Mundial. Na época, o cinema e o rádio eram os responsáveis pela difusão da informação. O rádio ainda mais, pela ampla penetração cotidiana nos lares. A televisão poderia ser vista, em termos de comunicação, mais próxima do rádio do que do cinema, pela relação informativa e pela possibilidade da realização de outras tarefas ao mesmo tempo em que se ouve ou se assiste uma notícia (Marcondes Filho, 1995).

Novos momentos e novas realidades passam a mostrar mundos desconhecidos e inovadores para o público. De acordo com Thompson (1995), as instituições sociais interagem no contexto sócio-histórico e podem ser vistas como conjuntos relativamente estáveis de regras e recursos, juntamente com as relações sociais estabelecidas. Nesse sentido, a TV amplia os antigos horizontes de discussão e o diálogo das pessoas, compartilhando sua vivência com esses novos elementos. O rádio exercia essa função de uma maneira mais parcial, pois era a imaginação do ouvinte que completava a transmissão.



Figura 8 – Jornal destaca a imagem de Emília através da tela em 1952
Fonte: <http://memoriadatv.blogspot.com>



Figura 9 – Tia Anastácia e Narizinho - TV TUPI -1952
 Fonte: <http://lobato.globo.com>

Com a expansão dos meios de produção cultural para a infância, a oportunidade de ampliar a experiência literária é oferecida. A partir de 1930, os poemas e narrativas são deliciados ao lado de revistas infantis, histórias em quadrinhos, que indicam a valorização da imagem pelos novos tempos.

Na década de 50, a linguagem audiovisual institui outra maneira de conhecer o mundo, a partir dos meios de comunicação de massa, como a televisão. Desde então, os profissionais de comunicação aproveitam as capacidades expressivas da tevê. Veiculam fatos, recriam ficções e encurtam distâncias culturais, privilegiando o caráter coletivo desse *mass media*. O arranjo audiovisual traz um código diferenciado o que resulta em um número incontável de telespectadores expostos a imagens, idéias e experiências comuns, norteadas pelas pesquisas de audiência.

Prova disso, é o resultado de um estudo realizado por pesquisadores do Hospital Pediátrico de Seattle, nos Estados Unidos e divulgada pelo jornal Folha de São Paulo em maio de 2008. A pesquisa constatou que crianças que começam a ver televisão muito cedo têm uma propensão maior ao *déficit* de atenção na idade escolar. Para chegar a esta conclusão, foram estudados os hábitos de 1.345 crianças. O resultado foi que, a cada hora diária em frente à televisão, as crianças correm um risco 10% maior de enfrentarem problemas de atenção a partir dos sete anos de idade.

Apesar de não haver dados sobre o diagnóstico para o *déficit* de atenção nestas crianças, os pais apontaram problemas de atenção em cerca de 10% delas - índice semelhante à prevalência da síndrome entre a população. De acordo com os depoimentos dos pais, as crianças apresentavam dificuldade de concentração,

comportamento impulsivo e ficavam confusas facilmente. Segundo o artigo, 37% das crianças passavam uma a duas horas por dia em frente à televisão e 14%, três a quatro horas por dia.

Os pesquisadores concluíram que o conteúdo dos programas é pouco relevante. O perigo vem das imagens excessivamente aceleradas, que podem alterar o desenvolvimento normal do cérebro. Segundo eles, o cérebro das crianças se desenvolve rapidamente durante os primeiros três anos de vida e a estimulação acelerada durante esta fase pode criar hábitos mentais prejudiciais.

A análise da pesquisa nos remete a Bartolomé Ruiz (2003) e suas indagações sobre o imaginário. Para o autor a identidade humana não é totalmente constituída pela racionalidade, embora esta não deixe de se explicitar. A criança, portanto não é constituída somente pela capacidade de raciocínio, mas pela singularidade de colocar em imagens representativas, mesmo que sejam fugazes, uma alteridade ainda incompreensível.

O ser humano, antes de pensar logicamente as coisas, imagina-as. A imaginação é muito mais que a mera possibilidade de fantasiar a realidade; ela constitui a potencialidade que o ser humano tem de impregnar de sentido suas sensações. Bartolomé Ruiz (2003) que a imaginação possibilita ao ser humano que o mundo deixe de ser para ele uma mera apresentação, para transformar-se numa representação. Ou seja, os objetos passam de elementos em sentido a serem coisas com significado.

Para confirmar a preposição do autor, destacamos as características herdadas pela TV do campo midiático que são inicialmente representadas por relações comunicativas, mas, sobretudo, articuladas sobre relações econômicas, tecnológicas, simbólicas, éticas e morais e que dialogam com as idéias de Thompson (1995 p.369): “Os objetos e expressões que circulam nos campos sociais são também construções simbólicas complexas que apresentam uma estrutura articulada”.

Segundo Thompson (1995), o objetivo da análise sócio-histórica é reconstruir as condições sociais e históricas de produção, circulação e recepção das formas simbólicas. Portanto, para falar sobre o surgimento da boneca Emília, temos que conceituar sócio-historicamente esta situação.

3.2 ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DA LINGUAGEM TELEVISIVA

Retomando a idéia de Thompson (1995) sobre o fato de que as experiências dos indivíduos sempre se dão num contexto histórico no sentido de que algo só é construído a partir de experiências passadas, observaremos como se origina a linguagem televisiva no Brasil e, a partir de sua constituição, evidenciaremos a situação espaço-temporal onde surge a personagem Emília.



Figura 10 – A TV brasileira nasceu do rádio
Fonte: <http://memoriadatv.blogspot.com>

De acordo com Ciro Marcondes Filho (1995), a linguagem televisiva no Brasil é derivada das formas populares de comunicação: o circo e o rádio. A influência do circo sobre a TV brasileira é vista não apenas como a presença dos palhaços ou do homem de auditório, mas também pelo estilo circense de alguns animadores como Chacrinha, Sílvio Santos e Bolinha.



Figura 11 – Chacrinha e Silvio Santos dirigiam-se a um público de nível sócio-cultural mais baixo, apresentando atrações de apelo popular como calouros, gincanas, distribuição de brindes, concursos, premiações e outros.

Fonte: <http://memoriadatv.blogspot.com>

A televisão brasileira era pouco ágil no início dos anos 50. O desenvolvimento da produção e do estilo estético era fortemente influenciado pelo rádio. Pode-se dizer que existia um rádio televisionado, pois a TV ainda não havia conquistado sua linguagem. Segundo o autor, não havia cores, nem videoteipe. Portanto, tudo acontecia ao vivo.



Figura 12- O Julgamento de João Ninguém – TV Tupi – 1952. Na foto: José Parisi, Maria Cecília, Lima Duarte, Dionísio Azevedo e o diretor Cassiano Gabus Mendes. Teleteatros: TV de Vanguarda e Grande Teatro Tupi.

Fonte: <http://memoriadatv.blogspot.com>



Figura 13 – Telenovela O Direito de Nascer – TV Tupi-1964/5. Na foto: Guy Loup e Hamilton Fernandes. Novela de maior audiência dos anos 60, acelerou a produção do gênero tanto na própria Tupi quanto nas emissoras Excelsior, Globo e Record
 Fonte: <http://memoriadatv.blogspot.com>

Em 1960, juntamente com a inauguração da capital federal, inicia-se a utilização do VT. Inicialmente, o equipamento fazia apenas a gravação e reprodução das imagens. A partir dele, surge uma nova linguagem televisiva, através da produção de programas editados que agilizam o *timing*² televisivo.

É o momento da reconfiguração estética do meio e da formação das primeiras redes televisivas nacionais. A possibilidade de copiar e vender programas de sucesso para outras emissoras permitiram o domínio da produção nacional pelo eixo Rio de Janeiro/São Paulo, e, com isso, houve o declínio da produção local. Este cenário influencia a cultura e o modo de vida dos brasileiros, já que o sudeste propaga suas imagens como a legitimação da identidade nacional.

Deste modo, a televisão chega à contemporaneidade participando ativamente das profundas modificações nos modos de relacionamento do homem com a realidade e com o mundo. Atuando direta e eficazmente sobre os sentidos, mobiliza muito mais a sensibilidade do que a inteligência. As transformações decorrentes desse processo geraram outras, de ordem social, como a reunião de públicos e a disposição da televisão em acabar com a dispersão, unindo indivíduos.

Dominique Wolton (1996) define a televisão como um elo entre o sujeito e a sociedade, capaz de se transformar em uma rotina intrínseca ao sistema social contemporâneo.

Qual o caráter da televisão? Reunir indivíduos e públicos que tudo tende a separar e oferecer-lhes a possibilidade de participar de uma atividade

² Termo utilizado em televisão para designar o ritmo do próprio veículo, de um programa ou matéria.

coletiva. É a aliança bem particular entre o indivíduo e a comunidade que faz dessa técnica uma atividade constitutiva da sociedade contemporânea. (Wolton, 1996, p.15).

O autor refere-se à democratização, ou seja, a televisão é a única atividade compartilhada por ricos e pobres, pela população urbana e rural, por jovens e velhos. Segundo o autor, isso acontece não pela tecnologia, mas pelo fato de que os programas são destinados a todas essas categorias. Essa virtude única se deve ao conteúdo. É um papel social fundamental, desde que todas as categorias sociais se identifiquem com o que vêem na televisão.

Portanto, assistir à TV é um consumo individual de uma atividade coletiva. Eis outro fator fascinante: é isso que obriga o veículo a prestar atenção à diversidade cultural da sociedade e a preservá-la. A televisão produz uma cultura mediana acessível, sensibiliza o telespectador para outras culturas e reflete o mundo contemporâneo.



Figura 14 – Jornal Nacional - Rede Globo –1970. Na foto: Cid Moreira. Primeiro jornal da televisão, em rede nacional via satélite. O noticioso foi o carro-chefe na liderança de audiência obtida pela TV Globo nos anos 70.

Fonte: <http://memoriadatv.blogspot.com>

Para Távola (1984), a linguagem televisiva está envolvida no trinômio simplificação, sintetização e massificação. Simplificação decodifica qualquer informação, emoção, texto, palavra ou som, em mensagens já pertencentes ao repertório do público. A sintetização transforma o produto cultural em algo portátil,

fácil e adaptável dentro do escasso tempo ou repertório disponível pelo público. Por fim, a massificação embrulha o produto em embalagem para ser apreciado, aceito e desejado por todas as faixas etárias, ou, pelo menos, pela maioria. Ela trata de homogeneizar o produto.

Esses três elementos típicos da indústria cultural são inerentes a um mercado que impede as mudanças. Qualquer alteração repentina do que já foi aceita ameaça o grande público.

A televisão encontra sua plenitude como linguagem quando está fora dos estúdios, não mais retratando o real, mas tratando do real enquanto ele ocorre. Para Távola (1984), a televisão é o único meio de comunicação de massa que pode corporificar o real. Segundo o autor, a linguagem televisiva possui uma leitura dupla: possui o discurso, que é de caráter ideológico, racional e lógico, e possui a imagem, que possui caráter subjetivo, poetizante e dramatizante, permitindo outras leituras do real.

Para Debord (1997), a dominância da imagem faz as pessoas deixarem de viver o vivido para viver sua representação; o telespectador vive por procuração graças às celebridades que encarnam seus sonhos. A realidade passa a ser a representação do real.

Na década de noventa essa representação indicada por Debord fica mais evidente. Surgem outras redes e o sistema de TV a cabo. Após o trauma “Collor”, por exemplo, o telejornalismo tenta fortalecer seu papel de utilidade pública e de esclarecimento social, mas não consegue fugir da espetacularização televisiva. A participação do telespectador permite a consolidação de uma TV interativa, modalidade na qual, por telefone, o público passa a decidir o final da atração exibida.



Figura 15 – Programas polêmicos como Aqui Agora do SBT e Você Decide da Rede Globo confirmam que os anos noventa foram marcados pela exibição da violência, do sensacionalismo e pela comercialização desenfreada.

Fonte: <http://memoriadatv.blogspot.com>



Figura 16 – Carlos Massa - o “Ratinho”, Augusto “Gugu” Liberato e Fausto Silva – Usufruindo da época de total liberdade de exibição e de expressão na TV, toda forma de sensacionalismo foi utilizada na disputa pela audiência.

Fonte: <http://memoriadatv.blogspot.com>

A posição do autor pode ser explicada na variação dos níveis de profundidade lingüística na televisão. Temos duas estruturas que correm paralelas: a da palavra, com sintaxe e semântica lógicas e lineares, expressão e pensamento; e a imagem, com estrutura alógica, afetiva e além do pensamento. Se a palavra na televisão nem sempre consegue níveis de profundidade, a imagem, mesmo quando sem pretensão, pode transpor níveis de profundidade própria, operando diretamente sobre setores da sensibilidade.

Távola (1984) ressalta que qualquer núcleo afetivo ou emocional mobilizado de alguma maneira pela imagem tem um fator de energia que potencializa e aprofunda as mensagens de maneira independente das palavras que igualmente a compõem. Então, paradoxalmente, o mundo da imagem é dominado

pelas palavras. A televisão convida à dramatização, exagera a importância e a gravidade do acontecimento de forma a torná-lo sensacional, espetacular.

Surge, assim, nos meios de comunicação, uma estética da superficialidade: uma linguagem própria de um meio industrial, sem compromissos com a longevidade e durabilidade de sua obra. Essa estética existe e depende da forma pela qual o artista ou produtor desenvolva seu trabalho.

A linguagem televisiva seria sinônimo da estética da superficialidade. Em outras palavras, uma estética formalista, um discurso de formas; uma reelaboração de experiências estéticas já realizadas – e esgotadas – nas artes de origem. Como a linguagem televisiva está no audiovisual, a estética da superficialidade operaria sobre formas visuais de um belo já aceito e já descoberto. São formas transformadas em unidades significantes para as dimensões da tela luminosa e para as composições que para ela serão concebidas em função do olho da câmera, mas feitas para apreciação do olho humano.



Figura 17 - O Jornal Nacional, programa jornalístico mais antigo da televisão brasileira ainda em exibição, se consagra como maior símbolo do telejornalismo. Apesar das mudanças de cenário e da modernização dos movimentos de câmera, o formato do programa pouco mudou em quase 40 anos. O imediatismo e os cenários cada vez mais futurísticos contrastam com a imagem conservadora dos apresentadores.

Fonte: <http://globo.com>

3.3 RELAÇÃO SÍTIO E TELEVISÃO NA MODERNIDADE E NA PÓS-MODERNIDADE

Revisando o surgimento de Emília, retomamos o pensamento de Thompson (1995), ao fazer uma análise sócio-histórica do surgimento televisivo de Emília na modernidade. Na contextualização indicada por nossa metodologia, buscamos dados e fotos da cronologia dos programas televisivos exibidos na modernidade e na pós-modernidade nos sites <http://sitio.globo.com>, <http://memoriaglobo.globo.com>, <http://memoriadatv.blogspot.com> e <http://www.omundomagicodelobato.com>, assim como nas biografias de Monteiro Lobato.

De maneira consensual, identificamos dados, nestas fontes, que indicam um período designado às inovações estéticas da personagem Emília; outra etapa marcando uma ruptura com os excessos e, por fim, uma fase de readaptação ou reaproximação das histórias originais.

Justificamos nossa divisão cronológica de análise com aportes teóricos de Dominique Wolton (1996). O autor situa a evolução política e ideológica da Rede Globo de Televisão, base estrutural onde está situado o objeto central desta pesquisa – a boneca Emília.

Historicamente, o nascimento de Emília nas telas é quase paralelo ao da TV no Brasil. Ambas são genuinamente modernas. A primeira transmissão no país acontece em 1950, apenas um ano antes de Emília ir ao ar, na TV Tupi.

A adaptação televisiva das obras de Monteiro Lobato acontece em um momento de grandes transformações políticas e econômicas no Brasil. Conceituando sócio-historicamente a situação econômica brasileira, verificamos que a implantação da indústria automobilística gerava empregos e dava sustentabilidade para a propaganda, que começava a ganhar espaço no cenário nacional.

Numa perspectiva da análise discursiva (Thompson, 1995), atentamos que a figura de Emília aparece na televisão quando os meios de entretenimento precisavam carregar uma mensagem educativa em seus roteiros para dar bons exemplos e ensinar lições às crianças levadas. A prática da moral e dos bons costumes regia o comportamento da sociedade. Em um tempo onde se deveria

manter a civilidade até mesmo nas situações de conflito, uma boneca institui um novo panorama de ação e reação, principalmente ao público infantil.

3.2.1 Versões televisivas na modernidade

3.2.1.1 TV Tupi

A primeira adaptação do *Sítio* para TV foi feita em dezembro 1951, por Tatiana Belinky e Júlio Golveia. Eram tempos heróicos em que a TV Tupi dava seus primeiros passos e o programa ia ao ar duas vezes por semana ao vivo, sem nenhum dos recursos tecnológicos observados hoje. Isso durou quase oito anos. (Azevedo, 1997). O programa confirma o sucesso da versão radiofônica criada e veiculada em maio de 1943 na Rádio Gazeta, em São Paulo, por Edgard Cavalheiro e Carlos Lacerda. A Rádio Globo por sua vez, transformou *A Menina do Narizinho Arrebitado* em novela para crianças, em maio de 1945, no Rio de Janeiro.

A versão da Tupi foi considerada o primeiro seriado nacional. Caracterizando a modernidade e a verossimilhança com o texto de Lobato: prioridades desta versão. A russa Tatiana Belinky, como crítica literária, fez questão de adaptar as obras de Monteiro Lobato cautelosamente, atenta aos detalhes.

O propósito de Belinky está associado ao fato de que a realidade sócio-histórica do programa é indeterminada, embora exista a intenção de manter fidelidade às obras de Lobato. Apoiados nas idéias de Bartolomé Ruiz (2003) percebemos que a intenção da apresentação da obra literária na versão televisiva não se restringe apenas em conhecer o que já existe para apresentar uma versão exata do *Sítio* tal qual a dos livros, mas criar uma novidade sócio-histórica. Se a realidade é indeterminada, o caminho da criação sócio-histórica da boneca Emília e demais personagens está aberto. A partir disso, sabendo da influência que exercia nas crianças, Júlio Gouveia dirigiu a história com seus conhecimentos de psicologia e psiquiatria, que seriam aplicados às crianças.

Informações do site <http://www.omundomagicodelobato.com> revelam que a TV Tupi confiava mais ainda nos produtores Belynky e Gouveia após saber de sua amizade com o escritor Monteiro Lobato, que chegou a parabenizá-los por suas

obras e adaptações literárias na década anterior. *O Sítio do Picapau Amarelo* tornou-se um líder em audiência na Tupi, ficando no ar de 1952 a 1962, somando mais de 360 capítulos.



Figura 18 – A primeira Emília da TV em 1952 – TV TUPI – Exibições ao vivo
Fonte: <http://lobato.globo.com>

Considerando o processo sócio-histórico da televisão sugerido por Thompson (1995), ressaltamos que, entre 1955 e 1964, o acesso ao veículo era restrito no Brasil, assim como em outras partes do mundo. Segundo Wolton (1996), foi uma fase elitista, em que os aparelhos eram caríssimos, mas, paradoxalmente, os programas eram populares. Desde então, a televisão era considerada um tipo de espetáculo. Os espectadores narravam os programas uns aos outros. Logo essa função popular passou a romper parcialmente com a adesão inicial das elites e promovendo o laço social. Como parte da modernidade, a adaptação televisiva de *O Sítio* é um verdadeiro processo de descoberta diante da reação ao estilo predominante da elite. (Teixeira Coelho, 2001).

Também nessa época surgem os comunicadores de auditório e a telenovela, que, pela grande audiência que começou a ter, transformou-se na principal atração do veículo, com intensa produção. A popularidade da televisão propiciou a força de influência de suas mensagens e, por esse motivo, foi muito vigiada pelo governo militar, que assumiu a administração do país em 1964.

A televisão brasileira surgiu e evoluiu seguindo o modelo comercial americano. De acordo com dados do *site* <http://www.omundomagicodelobato.com>, a

fama atraiu os patrocinadores, transformando o programa no primeiro a utilizar a técnica de *merchandising* na TV brasileira.



Figura 19 - Tia Anastácia e Saci – TV Tupi – 1952
Fonte: <http://lobato.globo.com>



Figura 20 – Visconde, Emília, Narizinho e Pedrinho - primeiro programa a utilizar a técnica de *merchandising* na TV brasileira – TV Tupi 1952.
Fonte: <http://lobato.globo.com>

Apesar de ter conquistado o público e os patrocinadores, a produção da série era reduzida a um único cenário fixo, a varanda do sítio, na qual ocorria a maioria das cenas. Os demais eram montados na hora dependendo das exigências da cada história. Também não havia efeitos especiais e as mágicas, precisavam ser adaptados aos recursos da época. A principal dificuldade era a viagem no tempo e no espaço proporcionada pelo pó de pirlimpimpim. Um pó mágico³ capaz de levar a turma do *Sítio* a qualquer lugar seja na Roma antiga ou na atual São Paulo.

³ Segundo informações do site <http://memoriaglobo.globo.com> para caracterizar a magia do pirlimpimpim, os atores cheiravam um pouco de pó, cujos efeitos os deixavam tontos. A câmera perdia o foco e ao retornar, apresentava os personagens em um novo cenário, para o qual corriam enquanto estavam fora de foco. O fato acontecia antes das drogas alucinógenas tornarem-se populares.

Cada episódio tinha a duração de quarenta e cinco minutos, iniciado com o tema da música *Dobrado*, composto por Salatiel Coelho, e com imagens de Júlio Gouveia abrindo um livro para contar uma história. Ao final o episódio terminava com a imagem de Gouveia fechando o livro. A série encerrou a produção em 1962, com um total de 360 episódios, quando Júlio Gouveia se afastou de seu trabalho na televisão.



Figura 21 – Depois do sucesso dos 360 episódios, o *Sítio* saiu do ar em 1962.
Fonte: <http://lobato.globo.com>

3.2.1.2 TV Cultura

Para substituir o *Sítio do Picapau Amarelo*, foi adaptado o livro *Pollyana*. No entanto, os episódios do *Sítio* foram reprisados durante o ano de 1963. Por terem sido exibidos ao vivo, a reprise consistia em reencenar cada episódio com pequenas variações de diálogos e textos que eram escritos por Lúcia Lambertini.

Em 1964, *O Sítio do Picapau Amarelo* foi resgatado pela TV Cultura da São Paulo. A série foi exibida sem sucesso durante seis meses com produção de Lúcia Lambertini que voltou a interpretar a Emília. Atores da TV Tupi foram escalados para esta nova versão, tais como Edi Cerri, que havia interpretado Peter Pan, assume o papel de Narizinho e Roberto Chon que curiosamente foi a Fada Sininho, passa a interpretar o Visconde.



Figura 22 – Emília TV Cultura – 1964

Fonte: <http://www.omundomagicodelobato.com>

3.2.1.3 TV Bandeirantes

O Sítio voltaria ao ar quatro anos mais tarde, desta vez pela TV Bandeirantes sob o patrocínio do Bolo Pullman. Sua estréia ocorreu no dia 12 de dezembro de 1967, novamente sob o comando de Júlio Gouveia e Tatiana Belinky e os respectivos atores da Tupi. Desta vez, o investimento foi maior, o cenário era um sítio de verdade e o tema de abertura é interpretado novamente por Salatiel Coelho.



Figura 23 – Emília – Bandeirantes - 1967

Fonte: <http://memoriadatv.blogspot.com>

Júlio Gouveia estava insatisfeito com o programa, ele não gostava do videoteipe que eliminava a sensação de se atuar em um teatro com uma platéia. As paradas para cortes, ajustes de cena, cenário ou atores, além da necessidade de

filmar várias vezes cada cena, faziam com que cada episódio de trinta minutos levasse cerca de sete a oito horas para ser filmado, desgastando atores e equipe técnica.

Na Tupi, Gouveia tinha toda a liberdade de criação para seus programas, já na Bandeirantes ele precisava se adaptar ao estilo da casa e não admitia de ver os episódios interrompidos para intervalos comerciais, algo que não ocorria na Tupi quando o programa era ao vivo. Seu descontentamento chegou a atingir o elenco e, após três meses, todos os atores foram trocados. Esta série ficou no ar por três anos.



Figura 24 – Emília – Bandeirantes – 1967
Fonte: <http://memoriadatv.blogspot.com>



Figura 25 – Visconde – Bandeirantes – 1967
Fonte: <http://memoriadatv.blogspot.com>

Retomando a perspectiva sócio-histórica, convém situar que o período de 1964-1975 foi uma fase de decolagem para a televisão brasileira, especialmente para a Rede Globo de Televisão. As classes C e D começam a ter acesso ao veículo e paradoxalmente, a fase de expansão coincide com a ditadura militar. Segundo Wolton (1996), a televisão resultou ao mesmo tempo num instrumento de propagação política, de influência mais limitada do que pensavam os militares e também num instrumento de modernização, de identidade nacional, de abertura cultural.

3.1 A HUMANIZAÇÃO DE EMÍLIA – A PÍLULA FALANTE

Nosso ponto de partida para a análise visual de Emília será exatamente o berço originário da personagem: a obra literária. Enfatizamos que, aqui, nosso principal objetivo é trabalhar com a descrição de como Emília se apresentou pela primeira vez antes de ir ao ar nas telas da televisão.

Na obra de Lobato, Emília não nasceu pronta e acabada: foi evoluindo tanto quanto ele, na técnica de escrever para crianças. Nasceu boneca de pano de 40 cm. Nos livros, Tia Anastácia a fez bem moreninha, de um pedaço de saia velha. Seus olhos, de início, foram de retrós preto. É a partir da voz da personagem que Lobato revela sua visão de mundo. Para ele, Emília mesmo sendo uma boneca de trapos velhos, diz sempre a verdade e não sabe mentir, pois jamais vivera em uma sociedade.

Emília não foi sempre falante. No início era uma simples boneca de pano desajeitada e recheada de macela, que não tinha qualquer autonomia sobre si mesma. Era carregada por sua dona, Narizinho, que adentra o reino do Príncipe Escamado. É lá que recebe a pílula falante do doutor Caramujo.

Emília engoliu a pílula, muito bem engolida, e começou a falar no mesmo instante (...) e falou, falou, falou mais de uma hora sem parar. Falou tanto que Narizinho, atordoada, disse ao doutor que era melhor fazê-la vomitar aquela pílula e engolir outra mais fraca. E assim foi. Emília falou três horas sem tomar fôlego. Por fim, calou-se. (LOBATO, J.B.M. Reinações de Narizinho. p.6, 1997).

Nossas recordações infantis permitem constatar que Emília simboliza a materialização da fantasia maravilhosa e onipotente de toda criança de animar, dar vida e alma a qualquer objeto. Deste modo, a criança constitui e consolida seu imaginário. A magia está na mente infantil. Emília corresponde a esta representação sem nenhuma inferioridade e com muita afirmação.

Pode-se dizer que Monteiro Lobato, mesmo pela voz de Emília, Narizinho e outros personagens de *O Sítio*, não poderia deixar de escrever memórias. Como em tudo que faz, mescla a inovação, pretende definir memórias e polemizar a discussão, apontando o caráter dual – realidade versus imaginação.

No imaginário infantil, nosso objeto é a soma de muitas memórias e, assim, se expressa como discurso que possui e é possuído por outros. Na composição de Emília, a televisão, apoiada nas obras originais de Monteiro Lobato, (re)constrói um espaço hiperbólico de adaptações e transmutações. O fato é instigante, se pensarmos que a personagem tem mais de 70 anos e permanece tão atualizada quanto compunha os primeiros capítulos do livro *Reinações de Narizinho*, que a originou em 1921.

Neste ponto, reconhecemos características pós-modernas que desprezam a pureza estilística e transforma nossa forma simbólica em um resultado evidente da intertextualidade, da hibridação de vários estilos já disponíveis e apresentados por outros repertórios visuais.

Logo, a boneca Emília participa de uma espécie de oscilação entre a memória e o esquecimento, formando um mosaico de referências com uma representação visual significativamente híbrida na pós-modernidade. Entretanto, ressaltamos que o mosaico é aqui percebido como uma imagem pronta para ser observada e (re)interpretada.

Buscando um entendimento do que Emília significa, descrevemos seu primeiro momento de vida para compreender o que ela representa de acordo com princípios da Hermenêutica de Profundidade, já que é a partir da fala, da aquisição da linguagem, que a boneca adquire seu espaço simbólico. A HP privilegia a observação da estrutura social da época (Thompson, 1995) e, desse modo, inevitavelmente, retomaremos às questões ideológicas propagadas por Lobato, já que Emília é considerada sua própria voz.

A Pílula falante, um dos capítulos do livro *Reinações de Narizinho*, foi a primeira história escolhida para ser exibida ao vivo na extinta TV Tupi. O sucesso

alcançado por essa única apresentação levou a emissora a produzir a primeira série de televisão de *O Sítio do Picapau Amarelo*. O programa estreou em 3 de junho de 1952, permanecendo no ar até 1962. Paralelamente à exibição ao vivo em São Paulo, a TV Tupi, do Rio de Janeiro, exibiu por dois meses, no ano de 1955, uma versão da série também ao vivo, com direção de Mauricio Sherman e produção de Lúcia Lambertini, que também interpretava Emília, ao lado de Zenni Pereira, como Tia Anastácia. Lambertini tinha cara de Emília, cabelo de pano preto como a boneca e até as costuras da mesma.

Num primeiro momento, sua fala é expressa de maneira desorganizada, mas aos poucos vai sendo acomodada, embora preserve sempre um espaço vivo de criação, que é expresso no prazer inicial de transgressão das regras, na reinvenção das palavras. Seu percurso no universo lingüístico expressa o caráter intermitente do pensamento: vai e volta, pois extrai as significações que residem nas coisas e nas palavras. A conquista da linguagem marca o nascimento de Emília, representa o despertar de sua consciência para o mundo:

“- (...) Só acordei quando o doutor Cara de Coruja...

- Doutor Caramujo, Emília!

-Doutor CARA DE CORUJA. Só acordei quando o doutor CARA DE CORUJÍSSIMA me pregou um liscabão.

-Beliscão – emendou Narizinho pela última vez, enfiando a boneca no bolso. Viu também que a fala da Emília ainda não estava bem ajustada, coisa que só o tempo poderia conseguir”.

Saindo de uma inércia verbal, Emília passa a interagir com o mundo e, através da experiência de uso da linguagem, organiza suas idéias em palavras e frases que vão tornando-se cada vez mais elaboradas: nasceram dentro do fluxo histórico de comunicação e estabelecem constante diálogo com ele. Afinal, as palavras que passa a enunciar não pertencem somente a ela, foram assimiladas em seu convívio com os outros, com o mundo, com as outras falas, enfim, com uma rede de relações simbólicas que acomoda infinitos sentidos.

Tais relações são refletidas e defendidas com base na afetividade por Michel Maffesoli (2005). Para o autor, a comunicação estabelecida por Emília no seu primeiro diálogo é o cimento social em uma época de tantas incertezas e inovações. Na concepção do autor, a boneca está praticando o principal da comunicação, por

meio do simples contato, ao se colocar em relação com os outros personagens e, assim, solidificar a chamada função fática.

Se comunicar implica ir ao encontro do outro, sair de si e interagir, Emília atua sob a lógica do tribalismo, o desejo de estar junto difundido por Maffesoli. Esta socialidade é vista nas entrelinhas pela mensagem reflexiva desenhada por Monteiro Lobato, que sempre privilegiou o coletivo.

A entrada de Emília no universo simbólico se dá justamente quando, através da corrente de comunicação verbal que é também imagem, passa a apreender o mundo e seus amigos subjetivamente: quando entrou no ribeirão em companhia de Narizinho a boneca mergulhou no mundo da linguagem. Segundo Thompson (1995), a inserção dessas formas simbólicas em contexto sociais implica que, além de serem expressões de um sujeito, são, geralmente, produzidas por agentes situados dentro de um contexto sócio-histórico específico com recursos e capacidades de vários tipos.

Apropriando-nos do pensamento de Thompson (1995), decodificamos a imagem simbólica de Emília como a de qualquer criança que, quando começa a participar dos círculos sociais e ao encontrar um mundo pronto, compreende e percebe a realidade diferente dos adultos. Assim como Emília, a criança é questionadora e modificadora, pois, desafiando a lógica dominante, vai escapar do enquadramento normatizado, dando outro sentido à utilização dos objetos, possibilitando uma nova contextualização das coisas. Nessa passagem, fica clara a visão de infância privilegiada por Monteiro Lobato.

A simbologia de Emília é vista de múltiplas maneiras pelas crianças, que são os telespectadores, pois enxergam, nas linhas da criatividade aguçada de uma boneca de panos, estímulos para desenvolver o senso crítico e a inteligência acerca dos fatos sociais. Do mesmo modo acontece com as variadas versões transmitidas pelas emissoras de televisão. O *Sítio*, que, até estar definitivamente na Rede Globo, buscou a audiência nos variados estilos de adaptação também de seus personagens.

Em 1952, as imagens eram em preto e branco. No entanto, somente o fato de uma boneca começar a falar remete o imaginário ao lúdico. Neste momento, Emília institui a noção de alteridade para o público infantil. Bartolomé Ruiz (2003) ressalta a importância da alteridade para a existência da subjetividade e não há distinção entre o eu e o mundo.

A alteridade aparece como um paradoxo que estabelece um distanciamento relacional; une e separa o sujeito do objeto. Para Emília, surge como uma condição de possibilidade de existência para se tornar humana e não como opção.

Sobre o nascimento de Emília como ser humano, retomamos o pensamento de Bartolomé Ruiz (2003, p.57):

O nascimento da pessoa se realiza a partir de uma ruptura com o mundo natural. Essa ruptura cria inevitavelmente uma fratura entre ela e o mundo. O ser humano foi expulso do paraíso de forma natural. É desse modo que ele se distanciou do mundo ao qual estava anteriormente seu ser integrado de modo pleno. Essa distância relacional de mundo propiciou uma separação relativa entre a pessoa e realidade, que nunca mais poderá ser suturada de modo absoluto.



Figura 26 – Emília falante em 1977 – Condição de ser humano
Fonte: <http://www.globo.com>

Portanto, deste momento em diante, Emília vivenciará o mundo sempre como algo contraditório: a proximidade com a condição humana aparece sempre distante, afinal, ela é uma boneca. Embora sendo um fragmento da realidade no contexto do *Sítio*, a personagem carrega fragmentos do universo mágico ao qual foi instituída em seu formato original.

Convém ressaltar que na versão televisiva Emília perde uma de suas principais características observada nos livros: falar errado. Ela geralmente trocava as sílabas de “caramujo” por “cara de coruja”; “beliscão” por “liscabão”, “pequeno polegar” por “polegada”, “leite de mandioca líquida”. Sua justificativa era que, para

falar absurdo, por exemplo, teria que abrir a boca, mas a costura não permitia. Então ela dizia “bissurdo”.



Figura 27 – Dr. Caramujo em 1977 e o ator que interpretava o personagem
 Fonte: <http://www.memoriaglobo.com>

A tonalidade do cenário confirma que Emília agora, também está em outra dimensão. Ela faz parte de um discurso visual do qual também é protagonista. Esse foi o primeiro passo para sua constituição como sujeito, pois é justamente a partir daí que passa a exprimir suas vontades e pensamentos, a fazer perguntas; não é mais carregada por Narizinho, passa também a caminhar sozinha e conquista, tanto entre seus convivas como entre seus leitores, um lugar privilegiado, porque ao arrancar as palavras da mudez ganha voz:



Figura 28 – Emília após engolir a pílula e começar a falar em 1977
 Fonte: <http://www.memoriaglobo.com>

[...] Viu também que era de gênio teimoso e asneirenta por natureza, pensando a respeito de tudo de um modo especial todo seu. - Melhor que seja assim, filosofou Narizinho. As idéias de vovó e tia Nastácia a respeito do mundo são tão sabidas que a gente já as adivinha antes que elas abram a boca. As idéias de Emília hão de ser sempre novidades. (LOBATO, J.B.M. Reinações de Narizinho. p.24, 1997).

Quando Emília é apresentada aos telespectadores em 1952, informa com clareza que é um produto moderno. Em seu purismo e obviedade, compreendia besouros, formigas ou marcianos. Da mesma forma em 1977, dominava também a linguagem dos bichos, dos seres inanimados ou de outros planetas. A dimensão de sua subjetividade instituída nas relações imagináveis que estabelece possibilita a criação de uma identidade social única e singular, modelando seu próprio modo de ser.



Figura 29 – Emília em 1977 – Contato direto com a natureza
Fonte: <http://www.memoriaglobo.com>

A partir da condição simbólica de Emília em conhecer o idioma dos animais e insetos é comprovar a existência de uma interação entre a personagem, seu universo simbólico subjetivo e a trama social em que está inserida. Analisando discursivamente (Thompson, 1995) constatamos que a teia de significados socialmente instituída no imaginário de Emília é diferente e inédita na sociedade brasileira. Primeiro, porque cada grupo social recria o mundo com um sentido novo. Depois, a imagem visual da boneca se configura de forma particular em cada coletivo, socializando os indivíduos e constituindo sua identidade pessoal e social. Sobre as significações sociais Bartolomé Ruiz ressalta:

O mundo social é cada vez mais constituído e articulado em função de um sistema de tais significações, essas significações existem, uma vez

constituídas, na forma do que chamamos de um imaginário afetivo (o imaginado) (Bartolomé Ruiz, 2003, p.61).



Figura 30 – Emília constitui sua identidade a partir do imaginário afetivo
Fonte: <http://www.memoriaglobo.com>

3.3 ASPECTOS DA VISUALIDADE MODERNA

Visualmente, na apresentação do episódio em 1977, Emília tem características bem diferentes da versão exibida em 1952 pela TV Tupi, considerada como um clássico da televisão. Primeiro por questões técnicas. Em 1952, a imagem era em preto e branco e tudo era feito ao vivo. A direção e os atores estavam empenhados em representar fielmente o pensamento e a obra literária de Lobato. A atriz que interpretava a boneca tinha até fisionomia de Emília, cabelo de pano preto como e as costuras da mesma.

As características da TV moderna, segundo Teixeira Coelho (2001) eram a simplificação, unicidade, exclusividade, purismo, unidade óbvia. O fato de haver uma boneca falante, sendo ela simples, sem cores, já remetia as crianças ao mundo lúdico. O enredo, por sua vez, ganhava formas mais valorizadas. Além de ser ao vivo, o programa reproduzia exatamente a proposta das histórias dos livros de Monteiro Lobato, que na época, eram conhecidas das crianças. O roteiro, portanto, tem importância primária superando as objeções em relação à estética da visualidade de Emília.



Figura 31 – Emília na modernidade
 Fonte: <http://www.omundomagicodelobato.com>

Por meio da análise discursiva (Thompson, 1995), percebemos que a primeira Emília tem os cabelos pretos, com as mesmas trancinhas dos livros de Lobato. Os laços brancos enfeitam o penteado. Como não havia acesso a cores, a maquiagem se limita a traços longínquos nos olhos, formando pontas de uma estrela e círculos rosados marcam as bochechas, feitos com batom para valorizar um traço característico das bonecas existentes até o início da década de noventa.

As roupas trazem um comportado vestido até os joelhos, com babados e sapatos delicados. O visual nem tão clássico como das mocinhas e mulheres da época já demonstra que Emília não obedece à representação feminina convencional daquele tempo.

Segundo Bartolomé Ruiz (2003), para o ser humano, o mundo nunca pode ser apresentado, ele tem que ser representado. Desta maneira, a apresentação de Emília na TV Tupi é imediatamente transformada numa representação de sentido instituído. Neste caso, as crianças que assistiam ao programa construam suas primeiras impressões acerca do simbolismo da boneca independentemente da ausência de cores e dos erros cometidos ao vivo.

O surgimento de uma boneca falante reflete o mundo para as crianças como se fosse uma rede de significados culturais por meio dos quais elas compreendem e constroem suas realidades. Há sempre a necessidade de uma mediação para alcançarmos o conhecimento. Não há acesso ao reconhecimento do simbolismo de Emília sem a mediação dos livros e posteriormente, da televisão. O sentido de dar vida a um ser atônito é uma ponte que liga o espectador ao

personagem. Ela é uma significação criada e por isso mesmo se configura como uma forma de simbolizar a realidade, principalmente num tempo onde as crianças não eram ouvidas.

Ao propor a análise discursiva, Thompson (1995) diz que ela se torna ilusória quando é removida do referencial teórico da HP e discutida isoladamente da análise sócio-histórica. Fazemos para tanto, uma retomada ao contexto sócio-histórico para lembrar que na época do aparecimento de Emília, poucas crianças tinham acesso à televisão. A voz, por carregar seu sucesso radiofônico, se mantinha como o principal atrativo do veículo. Os hábitos infantis estavam mais focados em brincadeiras alternativas e como a programação para esse público era limitada, aqueles que assistiam e tinham televisão em casa, permaneciam pouco tempo em frente às telas.

A questão do consumo já era latente na década de cinquenta. O *merchandising* era muito utilizado. As histórias não tinham interrupção para o intervalo comercial, por isso, durante os diálogos ou cenas com atores fixos eram introduzidas divulgações de produtos como vitaminas, bolos, Biotônico Fontoura e Kibon, esta, patrocinadora da série a partir de 1953. Devido a isso, na apresentação da história *Emília no país da gramática*, foi exibido o episódio “K”. Outro patrocinador era o Complexo Puritas, que produzia uma espécie de chocolate maltado para ser consumido misturado ao leite. Para divulgar este produto, as crianças apareciam na cozinha de Tia Anastácia, na hora do lanche, bebendo o maltado Puritas.

Consta no site <http://www.omundomagicodelobato.com> que, numa dessas ocasiões, a produção por algum motivo, colocou sal na jarra. Quando os atores ingeriram o maltado, levaram um susto e começaram a cuspir o produto do patrocinador em plena transmissão ao vivo. Mas o fato excepcional não interferiu no sucesso da propaganda, cuja repercussão foi tamanha que a fábrica suspendeu o patrocínio por não conseguir dar conta do número de pedidos.

Diversas vezes a linguagem utilizada pela publicidade traz consigo a espetacularização, pois deve surpreender, divertir, de uma maneira inusitada, delirante, engraçada (DEBORD, 1997). Toda essa fantasia, esse espetáculo criado apresenta a conivência do receptor que compactua com esse mundo criado pelas propagandas. A publicidade é um aspecto central na dinâmica do espetáculo. Com um pé fortemente fincado na circulação de mercadorias, outro no campo das

práticas artísticas e criativas, a publicidade está tão incorporada à cultura social, que desde a modernidade não é possível conceber a vida sem ela.

A busca por esse novo mundo, por essa imagem de um mundo irreal, extremamente sedutora é constante, fazendo com que o receptor esteja eternamente vinculado a elas. E neste momento, percebe-se a relação intrínseca entre a publicidade e a atual sociedade do espetáculo. O resultado da divulgação dos produtos feitos pelos personagens do *Sítio* reflete os valores da sociedade da época.

Assim como na contemporaneidade, o consumo também guiava o modo de vida das crianças na modernidade. Seguindo a análise sócio-histórica (Thompson, 1995) verificamos que as raízes desta cultura consumista estão na Revolução Industrial de 1822.

Baudrillard (1981) descreve que a falta de limites para os desejos do homem enquanto ser social criou a necessidade do consumo. As transformações deste momento social se dão em razão do processo de substituição do trabalho artesanal pelo advento da máquina. A partir disso, as produções passam a ser em massa e conseqüentemente, o consumo também.

A estética moderna dissolveu a arte em publicidade, programas de televisão em moda. Analisamos discursivamente (Thompson 1995) que Emília foi submetida a uma lógica comercial do momento. As atribuições de sua imagem obedeciam a regras do mercado. Teixeira Coelho (2001) refere à predominância da representação sobre o real. O autor explica que os personagens passam a ser tratados como representantes sociais e ganham vida nesta sociedade, criando então uma cultura da representação.

Outros dois aspectos do funcionalismo moderno permitem a análise da configuração visual de Emília em 1952: a forma e o conteúdo. A estética foi relegada a segundo plano ou não foi assumida pelos diretores da primeira versão do *Sítio*, considerando o enredo e o roteiro de diálogos mais representativos que a própria imagem da personagem. A falha, além da falta de recursos técnicos, pode estar na falta de uma compreensão antropológica do comportamento infantil, enquanto sobrava, por outro lado, o compromisso e a cumplicidade com os postulados da grande finalidade moderna: o lucro.

3.4 REDE GLOBO 1977 – AS MUDANÇAS



Figura 32 – As cores são a principal característica da visualidade de Emília
 Fonte: <http://www.globo.com>

Seguindo a nossa proposta de revisar a permanência da boneca Emília por mais de setenta anos no imaginário brasileiro, observamos no capítulo anterior as condições sociais e culturais do momento em que Emília apareceu na televisão, na modernidade, bem como o panorama do seu desenvolvimento e do *Sítio* nas principais versões exibidas pela televisão brasileira.

Deste modo, na análise formal ou discursiva detalharemos um pouco mais sobre os momentos que compreendem as fases televisivas de Emília em 1977, 2001, 2006. Assim, será possível observar, muitas vezes através de comparação, a constituição visual de Emília desde o surgimento da TV no Brasil, em preto e branco, até o momento em que ela assume sua visualidade contemporânea. Para tanto, o recorte imagético de nosso objeto se insere nas exhibições de um episódio: *A pílula falante*.

Em 1977, pela primeira vez, aparece uma Emília diferente. Integrando a grade de programação da Rede Globo, *O Sítio* é produzido com o intuito de aproveitar as tecnologias disponíveis na época e assim, a boneca vai gradualmente se tornando uma nova produção simbólica que não faz mais apenas o intermédio de uma mensagem ideológica e passa a ser a própria mensagem.

A força de sua imagem induz novos hábitos, valores de novos lugares que chegam e que são visitados no imaginário da criação audiovisual e paralelamente, a questão dos produtos de sua cultura, que são aceitos não só por curiosidade e estranhamento, mas por serem realmente bons, depois de legitimados pelos

personagens do programa. A cultura de massa é animada por esse duplo movimento do imaginário imitando o real e do real pegando as cores desse imaginário.

Analisando discursivamente (Thompson 1995) verificamos que a exibição de uma Emília colorida causa uma espécie de contaminação real/imaginário na comunicação de massa e consolida assim, um dos seus caracteres fundamentais: a dualidade entre o real e o espetáculo.

No sistema imaginário representado por Emília, nossa forma simbólica, a dimensão dos conteúdos de comunicação para as massas, a relação apreensão/alívio do real é atenuada e distanciada. No entanto, no sistema de realidade proposto pelas discussões modernistas do criador Monteiro Lobato, a relação com o público é mais intensa. Isso porque o primeiro sistema corresponde ao contexto ficcional do programa e o segundo representa as questões da vida real.

Na versão global de 1977, Emília torna-se uma boneca com uma roupa feita de diferentes retalhos multicoloridos assim como os cabelos, fugindo completamente da concepção da Emília lobatiana.



Figura 33 – A visualidade de Emília se reconfigura
Fonte: <http://www.globo.com>

Há duas explicações para o fato: uma é por causa da época, que se abusava das cores e texturas diferentes da moda, vinda de um visual da Jovem Guarda. Outro é o fato de *O Sítio do Picapau Amarelo* ter sido um dos primeiros

programas coloridos de nossa televisão, já que a cor estreou no Brasil um ano antes. Esta nova Emília servia quase como um ajuste das cores em nossa TV.

Diferentemente da versão apresentada pela TV Tupi, a boneca ainda tem tranças, mas, os laços nas pontas são amarelos. Apresenta parte dos cabelos soltos e mais compridos. As cores do cabelo são variadas, mas há predominância do amarelo. Supõe-se que os diretores quiseram evidenciar o nacionalismo lobatiano nesta escolha, assim como na maquiagem e no figurino.



Figura 34 – Detalhes do figurino de Emília – menos romantismo, mais cores
Fonte: <http://www.globo.com>

Os babados das roupas diminuíram, assim como o comprimento que, consideravelmente, passa a ficar sobre as coxas da boneca, bem acima do joelho. A cada programa, Emília aparecia com um vestido diferente. Embora os modelos fossem sempre iguais, as cores e estampas eram variadas. A própria boneca, ainda inerte e na condição de brinquedo de Narizinho, se diferencia no figurino, principalmente nas cores.



Figura 35 – As cores predominam também na boneca antes de sua humanização
 Fonte: <http://www.globo.com>

Os riscos nos olhos ganham um efeito longitudinal, mantendo a mesma quantidade de seis riscos da versão anterior. Eles não lembram mais o formato de uma estrela, mas sim de grandes cílios. A maquiagem se destaca nas cores fortes de batom vermelho que marcam a boca e as bochechas. As pernas e os braços são cobertos por uma meia calça amarela que por vezes, dependendo do vestido, aparece branca para combinar com retalhos coloridos que caracterizam a condição de boneca, mesmo quando humanizada.



Figura 36 - Os detalhes da maquiagem de Emília
 Fonte: <http://www.globo.com>

Em uma composição mais atraente em decorrência das cores, a imagem de Emília agora se sobrepõe ao enredo. Os recursos estéticos de cenário ainda não oferecem muitas indumentárias. Os próprios personagens secundários da cena têm um figurino improvisado com material alternativo. Os corpos dos peixes no episódio

da *Pílula Falante*, por exemplo, são revestidos com papel celofane verde e transparente. Os polvos têm braços e cabeças visivelmente compostos por espumas e isopor pintados manualmente com tinta.



Figura 37 – A boneca antes de ingerir a pílula no cenário sem muitos recursos gráficos
Fonte: <http://www.globo.com>

Em 1977, a cena se inicia com o enquadramento na boneca ainda na sua condição de brinquedo, inserida no cenário revestido com papel pardo e, sobre o local onde repousava Emília: uma concha moldurada com papel laminado dourado, passando a impressão de vida marítima, já que ocorre no Reino das Águas Claras.

Depois de aparecer em versões visuais diferenciadas e em outras emissoras, a personagem Emília se consagra no imaginário infantil. O elemento fundamental que fomenta o elo entre a criança e a personagem é a necessidade de projeção gerada na identificação que compensa a distância com o mundo real. Bartolomé Ruiz (2003) explica que a projeção atua como dispositivo que institui um sentido para a boneca falante. Na projeção realiza-se uma distinção básica entre Emília e seu significado. Esta distinção, por sua vez, constitui a base da compreensão da significação de nossa forma simbólica. Este é o mecanismo que o imaginário pessoal e social utiliza para recriar a realidade por meio da produção de sentidos novos para o mundo que o rodeia. Bartolomé Ruiz (2003, p.68) situa a criança nesse contexto:

No caso da criança, a função da designação se encontra também no fim do desenvolvimento lingüístico: durante tempo as palavras da linguagem objetiva que recebe por meio do aprendizado tampouco tem para ela o sentido especificamente objetivante com que a linguagem as vincula. Tudo que tem um sentido tem suas raízes no estrato da afeição e da excitação sensível e é trazido uma e outra vez a ele... Progressivamente vai se abrindo espaço à função representativa pura no curso do desenvolvimento

lingüístico para ir se fortalecendo cada vez mais até chegar a dominar a totalidade da linguagem. A conexão com a vivência expressiva primária, por muito que avance na direção da representação e da pura significação lógica não se quebra nunca. Inclusive seus mais elevados rendimentos intelectuais se entrecruzam ainda com caracteres expressivos perfeitamente determinados.

Os elementos mágicos no cenário do programa justificam-se nas atribuições feitas por Benjamin (1993) à magia como mantenedora da aura⁴. Essa relação da imagem com a magia, de certa forma, perpetuada no cinema e na televisão revela um tempo específico que estabelece significativas relações com a nova condição de ser falante adquirida por Emília e dá um novo significado à pílula do Dr. Caramujo. Ou seja, a pílula falante é a causa da nova condição da boneca Emília e a reprodução dessas imagens tem o poder de encantar, na medida em que atrai e mantém a atenção concentrada na expectativa do novo, do aurático defendido por Benjamin.

A técnica levou ao aperfeiçoamento da linguagem televisiva, possibilitando a atração que a imagem fantástica de Emília exerce sobre seus espectadores.

Independente dos recursos estéticos, o roteiro ainda se mantém preservado. Quando Emília começa falar, permanece se confundindo na estruturação de sua fala, assim como na obra original. Mas, diferentemente da literatura, ao longo das exposições não comete mais erros. Convencionamos a partir da identificação das características citadas anteriormente por Teixeira Coelho (2001) que a adaptação de 1977 já apresentava a primeira Emília configurada sob os traços híbridos da pós-modernidade.

⁴ Na concepção do autor, a aura “é uma figura singular composta de elementos espaciais e temporais: a parição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (BENJAMIN, 1993, p. 101).



Figura 38 – Todas as significações produzidas por Emília se relacionam com o contexto de *O Sítio*
 Fonte: <http://www.globo.com>

O conjunto das significações sociais produzidas pela imagem de Emília se integra em forma de rede de sentidos. Cada definição produzida por ela está relacionada ao contexto de outras significações dos demais personagens do *Sítio*. Novamente, a questão da alteridade contorna o simbolismo de nosso objeto, já que todas as outras significações se conectam numa trama maior, constituindo, desse modo a identidade social do programa infantil.

Thompson (1995), a partir da Hermenêutica de Profundidade nos leva a observar que Emília é capaz de representar nos seus discursos as idéias da democracia. Inicialmente, pela liberdade de pensar criticamente que caracteriza sua personalidade e depois, pelo acesso a um imaginário em que a única regra era o exercício da criatividade.

Outro detalhe significativo na análise do episódio em 1977 é questão da imagem apresentada conjugada ao som. Enquanto Emília despertava para a consciência dos homens, uma música fazia o fundo musical da cena. A música é o som que combate outros sons exteriores, como os da cidade, do mundo real. Na versão de 1952, o perfil teatral do programa se adequava a outros atributos pela falta de recursos técnicos e por isso, a música não tinha tanto destaque.

Teixeira Coelho (2001) cita Schopenhauer ao dizer que a música seria uma reprodução direta da vontade, que vai além das idéias. É, portanto, mais poderosa e penetrante do que qualquer outra arte. O que a música oferece é a essência das coisas, falando apenas do geral, mas com enorme precisão. Dispensa palavras, é forma pura.



Figura 39 – A apresentação da imagem conjugada ao som destaca a representação de Emília
 Fonte: <http://www.globo.com>

A disposição das câmeras também revela a carência tecnológica. A cena é transmitida basicamente em dois planos. Um, possibilita visualizar o contexto geral do episódio, com Dr. Caramujo dando a pílula à Emília e Narizinho ao seu lado. Os personagens secundários (peixes, polvos e seres marinhos) aparecem como figurantes atrás deles. Em outro plano, focalizam-se com freqüência os rostos de Pedrinho e Narizinho, passando a impressão do espanto e da surpresa.



Figura 39 – Pedrinho não esconde a surpresa em perceber que Emília pode falar
 Fonte: <http://www.globo.com>

O deslocamento contínuo da imagem é o próprio espírito da TV pós-moderna, classificado por Teixeira Coelho. Entre tantas alterações promovidas por ela na cultura da TV, está a instabilidade das cores. A cada novo episódio, Emília se reconfigura em cores.



Figura 40 – Variação constante de figurino gera expectativa no telespectador
 Fonte: <http://www.globo.com>

Identificamos que em algumas circunstâncias, a tendência mais ofuscada e menos vibrante das tonalidades de seus vestidos remetem a um capítulo onde a boneca estará mais contida, menos ousada e com foco principal em outros personagens. Em contrapartida, o uso de cores quentes, como o vermelho, associa a personagem ao seu espírito ousado e peralta.

A associação da imagem da personagem a um cenário ecológico, com presença de flores e folhagens naturais enfatiza a intenção de manter rusticidade e os aspectos que distanciam o *Sítio* da urbanização.

Estes traços de estilo que representam a estrutura cenográfica do programa também caracterizam a pós-modernidade. Teixeira Coelho (2001), refere a utilização de códigos em desuso. Analisando discursivamente (Thompson 1995), faz-se necessário observar que a linguagem que combina com os signos estéticos de Emília é outra. Na composição do cenário, outros materiais aparecem e não é só isso. No intuito de nossa interpretação/reinterpretação (Thompson 1995) podemos afirmar que a própria expressão de Emília muda em seu significado, em sua significação global e final. O fato indica que o passado já não integra mais a constituição estética da boneca, pois é, antes de mais nada, inclusivista. O objetivo

da apresentação de Emília a partir de 1977 é alcançar uma codificação plural, longe dos compromissos de ocasião e dos pastiches não intencionais.

O resultado desta transformação de uma personagem moderna para a apresentação pós-moderna é a complexidade e contradição (para não dizer a tradução) de sua visualidade em seus traços de base: cabelos, maquiagem e figurino. Emília, já está emoldurada em uma estética pós-moderna e procura uma linguagem própria. No entanto, o que nos interessa como fenômeno de comunicação e significação, é a intencionalidade da imagem de nossa forma simbólica ao falar em todos os níveis, desviando-se da elitização do pensamento.



Figura 41 – A imagem de Emília dialoga com seu público em todos os níveis de compreensão
Fonte: <http://www.globo.com>

Ainda na interpretação/reinterpretação (Thompson, 1995) identificamos que Emília adota uma dupla linguagem ao interagir simbolicamente com uma minoria esclarecida e principalmente, com o grande público. Esta intenção rompe atrevidamente o impasse em que se envolveu o modernismo. Este se enredou no elitismo: era o espetáculo voltado apenas para a pequena camada burguesa da população brasileira.

Teixeira Coelho (2001) lembra que a superação desse obstáculo pela pós-modernidade não se faz através do recurso populista, como pretendem alguns. A partir deste momento, o elitismo é assumido e levado às últimas conseqüências, mas, paralelamente, explode a cultura de massa, o lugar comum para o cidadão indiferenciado em uma cultura que já foi de fato *pop*, popular.



Figura 42 – Emília utiliza seus sentidos mais aguçados para atrair a atenção das crianças
Fonte: <http://www.globo.com>

A Rede Globo de Televisão crescia significativamente na década de setenta e a iniciativa da exibição do programa foi considerado um dos marcos na história da mídia: um programa a cores veiculado para crianças em um horário acessível ao público.

Há algumas características de Emília que passam a integrar o imaginário infantil. Além de ter ganhado vida, ela tem todos os sentidos desenvolvidos. Seu faro é poderoso. Sua visão (apesar dos olhos de retrós) sempre foi superior. Nossa interpretação/reinterpretação faz pensar que a exaltação e uso dos sentidos de Emília são fundamentais numa sociedade que desestimulava e reprimia suas crianças.



Saci e Emília

Figura 43 – Saci e Emília em 1977

Fonte: <http://www.globo.com>

Observamos também que os movimentos na constituição estética de Emília são criados na época em que toda a sociedade se movimentava de forma acelerada: na música: o *rock'n roll* transformou o estilo de dançar; no comportamento: as mulheres queimavam seus sutiãs nos protestos feministas. Por sua vez, a televisão dava voz e espetacularizava os dramas. A tecnologia agilizava os processos e dava velocidade a tudo que se movia. Nesse ritmo de mudanças, Emília não poderia se manter estática. Suas articulações sugerem certa autonomia num contexto cultural onde a independência predominava como palavra de ordem.

De acordo com informações do site <http://memoriaglobo.globo.com>, o *Sítio* estreou em 1977 como resultado de um convênio entre a Rede Globo, a TV Educativa e o Ministério da Educação e Cultura. Com direção de Geraldo Casé e supervisão de Edwaldo Pacote. Dirigido especialmente ao público infantil, o programa unia entretenimento a um conteúdo de informação e instrução, sem adotar uma linguagem didática. Os capítulos tinham cerca de trinta minutos de duração.

O conteúdo rural, característica da produção de Monteiro Lobato, foi conservado, permitindo uma ligação maior das crianças com a natureza. Assim como tiveram a preocupação de respeitar a obra de Monteiro Lobato, os autores procuraram aproximar o programa da realidade e linguagem da época, não esquecendo as diferenças entre o Brasil de 1977 e o da década de 1930.



Figura 44 – Fachada do Sítio em 1977
 Fonte: <http://www.globo.com>

O desafio era manter o aspecto rural, sem esquecer a grande parcela da população infantil das cidades grandes, para quem a informação sobre o meio urbano também era importante. Para isso, o personagem Pedrinho tornou-se a ligação do *Sítio* com a cidade. Como exemplo de preocupação com a atualidade dos episódios, o diretor Geraldo Casé colocou um aparelho de televisão na sala de Dona Benta, embora nem sempre fosse ligado.

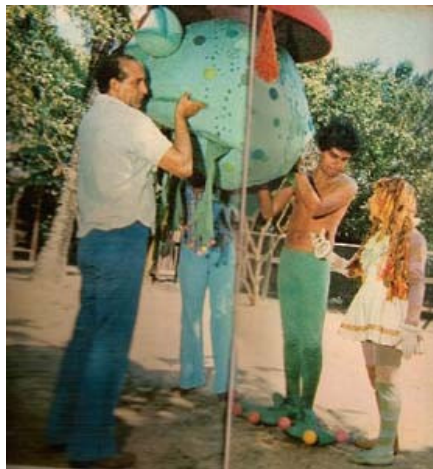


Figura 45 – Preparação do cenário da Pílula Falante em 1977
 Fonte: <http://www.globo.com>

Como já vimos em nossa análise sócio-histórica (Thompson, 1995), o papel fundamental da informação após a década de cinquenta gerou termos como *sociedade da informação* para designar o fenômeno basicamente urbano de grupos sociais que vivem economicamente em torno da circulação de informações. Esta é na verdade, uma das facetas da sociedade pós-moderna.



Figura 46 – Aspecto rural – Natureza sempre presente nas exibições
Fonte: <http://www.globo.com>

A partir da análise discursiva (Thompson, 1995) percebemos que os meios de comunicação de massa, mais precisamente a televisão só pode se concretizar por *media* de massa. Entre alguns dos fatores que possibilitaram o fenômeno podem-se incluir, além do que já citamos, a urbanização crescente, aglomeração de população nos centros urbanos, somadas à necessidade de promover um lazer como forma de organizar essa população concentrada. A exibição do programa infantil acontece referenciando o meio rural exatamente quando os meios de comunicação de massa situam suas matrizes nos centros urbanos.



Figura 47 – Preocupação em manter os aspectos rurais do programa – Gravações feitas ao ar livre para dar realidade às cenas

Fonte: <http://www.globo.com>

Apesar dessas medidas, o programa procurava ser atemporal. Houve ainda a preocupação de não urbanizar demais, para não se perder o contraste vivido por uma criança que sai do centro urbano e vai para um sítio.



Figura 48 – Personagens tinham contato direto com a natureza em 1977
Fonte: <http://www.globo.com>

Em entrevistas na época da estréia do programa⁵, Wilson Rocha, um dos redatores da série, ressaltou a tentativa de recuperar palavras e expressões favoritas de Monteiro Lobato. Para isso, o programa contava com o apoio de uma equipe especializada em lingüística, ciência, educação, psicologia, pesquisa e sociologia, e a seleção do conteúdo de cada capítulo era feita pelos autores e pelo grupo de apoio pedagógico.

A proposta da Rede Globo converge com a interpretação feita por Maffesoli sobre a pós-modernidade. Para ele embora a razão seja categoria de importância na constituição televisiva da atração infantil, há, sobretudo, a prevalência do simbólico, integrando razão e sentidos. Ainda na perspectiva do autor, a modernidade é progressista, enquanto a pós-modernidade é decadente, sendo um estado entre algo indefinido que não é mais e outros tipos de valores alternativos.

Sobre a produção, um ano antes da estréia, o projeto do *Sítio do Picapau Amarelo* já estava em fase de concepção e elaboração. O cenário do programa começou a ser construído nessa época. Em um sítio em Barra de Guaratiba, Rio de Janeiro, foi erguida uma casa com vários cômodos, varanda e celeiro, além de uma horta, pomar e jardim.

⁵ Conteúdo consultado em <http://memoriaglobo.globo.com/> no dia 29 de maio de 2008.



Figura 49 – Elenco em 1977
Fonte: <http://www.globo.com>

O infantil também tinha cenas gravadas nos estúdios da Cinédia, no Rio de Janeiro. Técnicas de efeitos especiais foram utilizadas pela produção do *Sítio do Picapau Amarelo*, como o *chromakey*⁶. Assim, podiam aparecer na tela personagens de tamanhos diferentes.



Figura 50 – Visconde e Emília na estante de livros da biblioteca - Utilização do *chromakey*
Fonte: <http://www.globo.com>

Concretiza-se, portanto, a industrialização do veículo. A formação de redes via satélite permitiu o imediatismo de sua comunicação e a penetração em todo o território nacional, o que fortaleceu o telejornalismo como principal meio de informação. As telenovelas continuam a atração preferida do público e passam a ser exportadas para diversos países como a nossa principal arte televisiva.

⁶ Recurso que permite que a imagem captada por uma câmera possa ser inserida sobre outra, criando-se a impressão de primeiro plano e fundo.

4 BONECA DE PANO É GENTE?! EMÍLIA E A PÓS-MODERNIDADE

Ao pensarmos em Emília como uma simuladora da vida real, já que ela não é somente o brinquedo de Narizinho e sim, sua companheira de brincadeiras, temos um exemplo simples de como as narrativas sugerem um mundo de representação acima do real e nos leva a pensar com naturalidade sobre a condição da boneca. Tratamos a personagem como um sujeito real ao invés de um produto.

Metodologicamente, Thompson (1995) afirma por aproximação que Emília, por ser uma forma simbólica, nos permite enxergar através de seu próprio enunciado, do que deseja comunicar. Neste caso, algumas facetas da atualidade. O autor complementa:

Formas simbólicas são construções significativas, que exigem uma interpretação; elas são ações, falas, textos que, por serem construções significativas, podem ser compreendidas. (Thompson, 1995, p. 357)

Nesta linha de raciocínio, propomos algumas interpretações/reinterpretações (Thompson, 1995) acerca de Emília na modernidade, seguindo as idéias de Teixeira Coelho (2001) que apresenta cinco pontos ao redor dos quais se move a sociedade moderna, e nos quais podemos localizar o discurso imagético de Emília: a mobilidade, a descontinuidade, o cientificismo, o esteticismo e a predominância da representação sobre o real.

O autor pretende nos dizer que, como tudo está permanentemente em movimento, a mobilidade se apresenta em vários aspectos do cotidiano. Um exemplo é o avanço da técnica que refere ao desenvolvimento tecnológico, observado nas constantes mudanças da exibição visual de Emília, com mais destaque a partir da década de setenta e passam a reconfigurar o conceito central da força idealizadora da personagem.



Figura 51 – A força idealizadora de Emília é evidenciada em 1977
 Fonte: <http://www.globo.com>

Teixeira Coelho (2001) propõe que as inovações técnicas produzirão novos contextos de relacionamento, principalmente quando fala no âmbito do cotidiano, a chamada mobilidade social. Imprescindível analisarmos que as posições mudam em relação ao patrão e empregado, mulher e homem, negro e branco. Esta última questão muito indagada pela presença marcante e igualitária de tia Anastácia, negra e representando os oprimidos em uma posição de membro familiar.

As mudanças citadas pelo autor, apesar de não serem definitivas, são constantes, e implicarão em transformações também morais e ideológicas. Em determinadas situações, estas transformações incomodam e causam desconforto moral aos sujeitos.

A análise interpretativa/reinterpretativa de Emília registra a existência de uma lacuna entre o passado e o presente, ou ainda, um descompasso entre as ações e os pensamentos dos sujeitos modernos. É justamente a aceleração do progresso tecnológico a causa dos desencontros e das fendas no processo de criação da personagem que segue a lógica da adaptação temporal e estética. Seguindo o intuito proposto por Thompson (1995), observamos ao interpretar/reinterpretar a imagem de Emília na modernidade que ela evidenciava os traços de uma eficiência pedagógica declarada, a utilidade estrutural de seus códigos comunicava uma estética estrutural. Teixeira Coelho (2001) classifica o período por recalque do estético, do agradável e do bonito.

Se em 1952, a composição visual de Emília na modernidade teve alguma referência metafórica, foi uma menção um tanto ingênua e tediosa, somada à ausência de cores. A opção já no fim dos anos sessenta, o fim do jogo de máscaras dava espaço ao movimento da contracultura.

O apelo de Emília passava a ser mais misterioso e ambíguo com o despertar do corpo, e em várias práticas específicas da cultura erudita, como a do teatro que marcava a caracterização do desenvolvimento inicial da televisão brasileira.

Em relação à Emília, embora sua apresentação na TV Tupi fosse ao vivo, era admitida apenas a boa forma, a forma sem pecados. Mais uma explicação para seu figurino recatado, de menina bem comportada. O tom dos comportamentos era ascético. Não é sem razão que a grande referência da pós-modernidade será exatamente a realidade pagã da Grécia antiga.

Em decorrência da dinâmica que move a sociedade, Teixeira Coelho fala sobre a descontinuidade, momento de aceleração demasiada do tempo a ponto de se perderem os elos entre as partes, a ponto destes não serem mais significativos. Deste modo, temos o moderno como um tempo de partes soltas que podem ser montadas como em uma obra cubista. A representatividade de Emília ecoa a instabilidade, a inconstância.

Ao longo deste capítulo, intitulado de ***Boneca de pano é gente?! Emília e a pós-modernidade***, conceituaremos a pós-modernidade e, a partir dela, analisaremos a representação espetacular da visualidade de Emília constituída sob os apelos da sociedade do consumo. Diante disso, apresentaremos 4 sub-capítulos:

- Imagens e pós-modernidade: breve conceituação
- Breve histórico das versões televisivas pós-modernas
- A visualidade pós-moderna de Emília – O espetáculo
- A espetacularização da *Pílula Falante*

4.1 IMAGENS E PÓS-MODERNIDADE: BREVE CONCEITUAÇÃO

Com suas características excludentes, a modernidade eliminou tendências e abriu espaço para novas formas de expressão. A arte pura, o aurático, a busca pelo original proporcionou uma avalanche de explorações pelos caminhos artísticos. O resultado é que poucas coisas deixaram de ser experimentadas neste período. Assim, quando surge a pós-modernidade, quase não há brechas para

serem preenchidas e instaura-se então, não um movimento de ruptura, mas uma condição da atualidade.

Foi ao decretar o fim das metanarrativas, que em 1979, Jean François Lyotard definiu academicamente o termo pós-moderno. A partir de sua obra *A condição pós-moderna*, começaram a se desenvolver muitos estudos em torno do tema.

Para Lyotard a pós-modernidade significa a posição do saber nas sociedades mais desenvolvidas. O autor trabalha com a hipótese de que o saber muda de estatuto paralelamente à entrada das sociedades na idade pós-industrial e das culturas na idade pós-moderna. Ou seja, o saber tem que ser transformado em informação para se adequar aos novos tempos. Sob esse contexto, “o saber é e será produzido para ser vendido, e ele é e será consumido para ser valorizado numa nova produção: nos dois casos, para ser trocado. Ele deixa de ser para si mesmo seu próprio fim; perde o seu valor de uso” (LYOTARD, 1993, p.5).

Desde sua obra, a pós-modernidade se estabeleceu como um discurso que veio para ficar, mesmo permanecendo como espaço de discordância entre muitos teóricos. O autor une o domínio cultural/estético do pós-modernismo ao domínio socioeconômico da pós-modernidade. É na leitura dessa esfera socioeconômica que se percebe o social como uma espécie de cultural que desperta desejos. A interdisciplinaridade originada na hibridação de conceitos e linguagens é considerada como fragilidade e desestabilização pós-modernas do conhecimento e, ao mesmo tempo, Lyotard incide a uma reflexão vanguardista de oposição, onde as próprias instituições são lugares de diferença, pluralidade e instabilidade.

A instabilidade referida por Lyotard se justifica no fato de que na pós-modernidade tudo está permanentemente em movimento. Nem as cenas que compõem a vida são perenes. A contemplação da arte, assim como os processos comunicativos deslocam-se simultaneamente na amplitude de convergências que as imagens adquirem em uma era de multiplicidade, em que várias formas de expressão são aceitas, num mesmo momento e resultam num processo de hibridação.

Para Rahde (2000) o período pós-moderno pode ser definido como a desconstrução, o rompimento de regras rigidamente estabelecidas. Ou seja, a pós-modernidade agrega, buscando também no passado, outras possibilidades de produção. Deste modo, opondo-se à busca desenfreada pelo novo imposta na

modernidade, a pós-modernidade valoriza o arcaico e o novo simultaneamente; permite apenas incluir e esquecer todas as exclusões do período moderno.

É um momento que não procura a certeza absoluta, mas busca ampliar ao máximo as possibilidades de conotação. Não propõe a totalidade, nem verdades únicas, permanentes e universais. Neste momento, a indeterminação ganha espaços ainda mais valiosos quando encontra os sentidos indeterminados e polissêmicos. A pós-modernidade não pretende produzir novas formas de transmissão de informações, apenas influencia de maneira natural e ao mesmo tempo incisiva (não há mais como não percebê-la ou mesmo, evitá-la!) nos conteúdos já existentes.

A pós-modernidade não permite o absolutismo das idéias e a partir disso, aceita as múltiplas interpretações estéticas que as imagens artísticas oferecem. Para Harvey (2002), o pós-modernismo está imerso nas fragmentárias e caóticas correntes da mudança, como se isso fosse tudo o que existisse. O autor cita Foucault ao falar sobre o desenvolvimento da ação a partir da multiplicação, justaposição e disfunção, enfatizando preferencialmente, o que é positivo e múltiplo, diferente e dinâmico, com movimentação de fluxo relacionado ao sistema ao qual se insere.

Teixeira Coelho (2001) afirma sob este mesmo viés que é a ascensão de um novo homem pós-moderno que produz seus significados particulares sob o aspecto da complexidade, contradição, ambigüidade, tensão, inclusividade, hibridismo, vitalidade emaranhada.

Atualmente, pode-se afirmar que a programação e a linguagem televisiva estão estruturalmente alicerçadas na hibridação. Encontramos a justificativa para esta conjuntura nas idéias descritas em forma de crítica à pós-modernidade por Fredric Jameson (1993) em seu texto *O pós-modernismo e a sociedade do consumo*. Para o autor o pós-modernismo está estreitamente relacionado com a emergência do capitalismo tardio, multinacional ou de consumo. A fragmentação, o pastiche, a extinção de fronteiras são características do período que recebe várias outras denominações, entre elas sociedade da informação. Jameson diz que ciência política, sociologia ou crítica literária não são mais distintas como na geração anterior: “ Hoje, cada vez mais, temos um tipo de texto simplesmente chamado teoria, que é todas ou nenhuma coisa ao mesmo tempo” (JAMESON, 1993, p.27)



Figura 52 – Os personagens do programa são transformados em bonecos em 2001 – apelo ao consumo

Fonte: <http://www.globo.com>

O autor discute as constituições formais e estilísticas que definem a cultura pós-moderna e assinala a multiplicação, a colagem dos estilos e a perda do eu no tempo indiferenciado em oposição à estética densa e legítima que caracteriza o modernismo. Para Jameson, a sociedade contemporânea perde suas referências históricas vivendo um presente eterno, perene. Os motivos segundo o autor são as tecnologias da informação, a aceleração dos ciclos dos estilos e da moda, do poder da mídia e da publicidade e principalmente, o domínio da lógica capitalista.

Fundamental sob a percepção de Jameson é elucidarmos que a televisão, um produto moderno, passa a ser representante ativa da condição pós-moderna. Embora seus traços característicos como a linguagem, a estrutura operacional e de produção ainda reflitam a modernidade, a velocidade das transformações iriam se confrontar com um estilo híbrido, veloz, descontextualizado no qual a tecnologia limitada oferecia possibilidades de leituras mais fechadas, com programações combinadas a partir de códigos, estéticas e linguagens – contemplando a herança das outras técnicas de comunicação.

Já para Teixeira Coelho (2001), cronologicamente a televisão seria jovem demais para que se falasse em dois períodos: moderno e pós-moderno. No entanto, o autor ressalta a capacidade de transpor rapidamente as etapas de sua história e se colocar não apenas a par do gosto do dia como em condições de ditar esse gosto, de impor seu caminho em vez de seguir os mesmos passos de seus antecessores.

A TV moderna evolui na época do esforço, da improvisação e da criatividade, das primeiras conquistas técnicas, das diversas experiências de linguagem, da busca de audiência e do objetivo de transmitir uma programação que levava em consideração a ética social vigente.

Além do impacto evolutivo no campo comunicacional, com a era pós-industrial, houve modificações substantivas nos estatutos da ciência provocadas pelo impacto das transformações tecnológicas sobre o saber. Mesmo a filosofia passou por momentos de busca por argumentos de legitimidade para sua produção científico-tecnológica. Na era pós-moderna a ciência é vista como “tecnologia intelectual”, como valor de troca, desvinculada do produtor (cientista) e do consumidor. Uma prática submetida ao capital e ao Estado. Lyotard atribui o termo “deslegitimação” a esse fato.

Para Benjamin (1993), mesmo na mais perfeita reprodução, a noção de autenticidade perde o sentido. Seguindo esse raciocínio, na fotografia em escala de massa, o objeto fotografado perde a aura, que é sugada pela realidade. Já sobre as imagens em movimento do cinema e da TV, o autor não chega a afirmar se elas têm aura, contudo, deixa claro que a introdução da técnica por si só não faz da obra menos arte. A partir das reflexões sobre a técnica, sua pretensão é desmistificar as teorias estéticas clássicas.

A criação de nosso objeto, portanto, é definida e determinada pelo contexto de uma época e pela visão de mundo de seu criador, que não se limitou a descobrir pensamentos já implícitos na identidade nacional, mas criou o inédito, o original. Com possibilidades de entrelaçar diferentes alternativas ideológicas e literárias, o escritor conseguiu criar um conjunto diferente, fugindo do reducionismo dos conhecidos personagens da literatura infantil.

Estes aspectos da pós-modernidade, juntamente à noção de modernidade, darão sustentação para a segunda parte deste capítulo, onde mostraremos como se deu a passagem estética de Emília de um contexto visual moderno para um contexto pós-moderno, ou seja, quais transformações a personagem sofreu, em que momento ocorrem estas modificações e quais seus resultados efetivos. Enfim, quais as principais diferenças estéticas ocorridas em nossa forma simbólica diante das novas tecnologias audiovisuais e das perspectivas contemporânea da imagem.

4.2 BREVE HISTÓRICO DAS VERSÕES TELEVISIVAS PÓS-MODERNAS

As informações contidas nos sites <http://www.omundomagicodelobato.com> e <http://www.memoriaglobo.com> indicam que, em julho de 2000, a Rede Globo assinou um contrato de dez anos com os herdeiros de Monteiro Lobato e, em 2001, no dia 12 de outubro, começou a exibir uma nova adaptação das histórias do Sítio do Picapau Amarelo para a televisão. Inicialmente foram adaptados os livros, depois foram utilizados os mesmos personagens em novos argumentos.

A primeira temporada durou de 2001 a 2002. Nesta época eram usados efeitos especiais para que o Visconde de Sabugosa parecesse ter mesmo o tamanho de um sabugo de milho, mas na segunda temporada em 2003 essa técnica foi deixada de lado, porque no programa, Visconde comeu uma pitada de fermento e ficou do tamanho de uma pessoa normal.



Figura 53 – Emília em 2001
Fonte: <http://www.globo.com>



Figura 54 – Elenco em 2001 – Programa estreou no Dia da Criança – 12 de outubro
 Fonte: <http://www.globo.com>

4.2.1 Versões 2003, 2004 e 2005

Em 2003, o *Sítio* teve muitas mudanças, as histórias que duravam só uma semana passaram a durar um mês, o visual de alguns personagens foi alterado. Tio Barnabé trocou os coletes com cores africanas por suspensórios e roupas mais caipiras e um chapéu de palha, Tia Anastácia engordou um pouco e ganhou um vestido de mangas compridas, e a Cuca ficou mais descabelada, e com roupas diferentes. E *O Sítio* ganhou dois novos personagens fixos, o caipira Zé Carijó, e Pesadelo o ajudante da Cuca.

Também em 2003, a turma do *Sítio* apareceu em histórias em quadrinhos na cartilha do "Fome Zero". A Cuca chegou até a cumprimentar o Presidente Lula na cerimônia de entrega das cartilhas onde se apresentaram atores representando os personagens do *Sítio*.



Figura 55 – Cartilhas do programa “Fome Zero”
Fonte: <http://www.globo.com>

Em 2004, o programa teve novas mudanças, as crianças Lara Rodrigues e César Cardadeiro, que interpretavam Narizinho e Pedrinho haviam crescido e foram substituídas por Caroline Molinari e João Vítor da Silva. O programa ganhou ares de super produção e os personagens passaram a atuar em outros lugares além do *Sítio*, como a Floresta Amazônica, Portugal e outros.

Em 2005 Nicete Bruno e Cândido Damm, que interpretavam Dona Benta e Visconde de Sabugosa, tiveram que sair do programa e foram substituídos por Suely Franco e Aramis Trindade. A Cuca ficou com um visual mais realista e assustador e deixou de usar vestidos e sapatos de salto alto como ela fazia na primeira temporada em 2001. O programa mudou o seu formato e passou a ser uma novela infantil, com 180 capítulos e uma única história, que durava o ano inteiro, *O Sítio* ganhou nova trilha sonora, com músicas cantadas por famosos cantores brasileiros, para que pudesse atrair crianças, jovens e adultos.



Figura 56 – Emília, Pedrinho e Narizinho em 2001
Fonte: <http://www.globo.com>

Segundo o site <http://www.omundomagicodelobato.com>, o programa chegou a ganhar o "Prêmio MídiaQ 2005" ⁷ na categoria de quatro a sete anos, com base numa pesquisa feita com pais de crianças e jovens de quatro a dezessete anos, nas classes A,B e C, sobre a qualidade da programação da TV no Brasil.



Figura 57 – Miniaturas dos personagens são alguns dos produtos comercializados
Fonte: <http://www.globo.com>



Figura 58 – A boneca Emília torna-se a protagonista das vendas dos livros e revistas
Fonte: <http://www.globo.com>

⁷ O projeto **MídiaQ** – Qualidade e responsabilidade em programação infanto-juvenil, feito pelo MIDIATIVA, consiste em duas ações complementares: a pesquisa MídiaQ e o prêmio MídiaQ. Seu objetivo principal é identificar as expectativas dos telespectadores e valorizar as produções televisivas de qualidade dirigidas a crianças e adolescentes, contribuindo para a melhoria da programação da TV brasileira.



Figura 59 – Em Setembro de 2001, a Rede Globo começou a transmitir comerciais em forma de desenhos sobre a volta do programa.

Fonte: <http://www.globo.com>



Figura 60 – Criada pela equipe do diretor Roberto Talma, a campanha mostra os personagens e as histórias da adaptação de Monteiro Lobato em filmes animados de 15 e 30 segundos

Fonte: <http://www.globo.com>

Os processos de comunicação, especialmente a publicidade são responsáveis por difundir a idéia no cotidiano dos sujeitos sociais, refletindo mudanças na arte, no imaginário e na cultura, a ponto de se fazer reconhecer por cultura do consumo. O interessante do papel da comunicação é perceber que ela ultrapassa a imprensa e se dá nos objetos que a modernidade oferece que valem mais pelo seu valor de símbolo do que de uso (Baudrillard, 1981), pois a imagem, os objetos estabelecem um diálogo, uma linguagem entre o criador e o receptor (Rahde, 2000, p.29).



Figura 61 – Bolinhos de chuva produzido pela Yoki
Fonte: <http://www.globo.com>

4.3 A VISUALIDADE PÓS-MODERNA

Ressaltamos as considerações de Thompson (1995) ao afirmar que as formas simbólicas são intercambiadas entre pessoas, elas implicam na existência dos meios técnicos para a construção da emissão de mensagens, ou seja, a televisão pode ser considerada como um substrato material onde a representatividade simbólica de Emília, nossa forma simbólica é produzida e transmitida.

A partir de 2000, a adaptação da segunda versão do programa infantil *Sítio do Picapau Amarelo* transmitida pela Rede Globo, considerada em nossa análise como o ápice da espetacularização, foi adaptada por Luciana Sandroni e produzido pelo Núcleo Roberto Talma.

Inicialmente, as histórias eram exibidas dentro do programa *Bambuluá* (2000), comandado pela apresentadora Angélica. Com 15 minutos de duração e levadas ao ar diariamente, divididas em cinco episódios, fechando uma semana para cada enredo.

Uma das grandes novidades da nova versão do *Sítio do Picapau Amarelo* foi a personagem Emília ser interpretada pela primeira vez por uma criança. Nas versões anteriores, a boneca foi vivida por atrizes adultas.



Figura 62 – Em 2001, Emília é interpretada por uma criança
Fonte: <http://www.globo.com>

A partir da análise discursiva Thompson (1995) é possível perceber que diferentemente da primeira vez que foi ao ar, em 1977, a equipe se distanciou da obra de Monteiro Lobato. A preocupação era aproximar o programa da atualidade. O aspecto rural presente na obra de Monteiro Lobato se manteve apenas em relação à referência geográfica do *Sítio*. A realidade dos grandes centros urbanos acaba contaminando a produção e descaracterizando a essência do programa. A justificativa não poderia ser outra, o retorno publicitário do novo formato da atração, com os moldes espetaculares e artificiais, estaria garantido.

Uma avalanche de informações gráficas, eletrônicas e digitais confirmam que o programa, como produto estético abandonou antigos ideais modernos da arte e passou a fazer parte da condição estética pós-moderna baseada na lógica de produção industrial. Desta maneira, a nova versão da boneca Emília, através de um meio de comunicação de massa, passa a evidenciar os desejos infantis como necessidades absolutas. Neste processo circular, sociedade e meios de comunicação encontram-se imbricados.

A condição pós-moderna permite identificar a posição dual da TV: sujeito e objeto – uma vez que foi inventada para representar determinado recorte da realidade e principalmente, para exibir a diversidade dos produtos culturais.

Nesse sentido, a essência da obra de Monteiro Lobato não chega ao público de forma sempre precisa, apesar de a televisão contar com todos os ingredientes para exibir um programa de alto nível de entretenimento para as crianças, devido à qualidade das imagens, à coloquialidade e a instantaneidade de transmissão, a versão peca em excessos.



Figura 63 – Mesmo com a aprovação do elenco, o público reclama da artificialidade e plasticidade exagerada do programa

Fonte: <http://www.globo.com>

A tecnologia transforma a simplicidade cotidiana dos personagens em mercadoria espetacular. O espetáculo é projetado através das imagens, cores, sons, vozes, animações. Sua programação espetacular é desenvolvida a partir de uma mistura constante de diferentes estilos intercalados por atraentes comerciais que aguçam o consumismo das crianças. A tela antes vazia, sem cores, agora é costume, hábito, passatempo e acima de tudo, a fonte de sedução do consumo.



Figura 64 – A Grow lança a boneca Emília

Fonte: <http://www.globo.com>



Figura 65 – Natura e Grow lançam respectivamente, produtos de higiene infantil e a lousinha mágica do Sítio

Fonte: <http://www.globo.com>

É essa a verdadeira catástrofe da televisão como indica Baudrillard (1981) ao se referir à função exercida pelo veículo. Parte de sua indignação está na angústia dos critérios pós-industriais que impõem produtos potenciais a serem consumidos pelos telespectadores, como é o caso da variedade de produtos infantis comercializados com a marca de *O Sítio do Picapau Amarelo*: mochilas, estojos, toalhas, tênis, chinelos, biscoitos, produtos de higiene pessoal entre outros. Na visão do autor, com isso a televisão perde o rumo daquilo que faz, da mesma maneira que não conhece desenhar bem os motivos do real, ou seja, ela se presta a uma conformidade, onde a mensagem se perde no meio.

Baseados nas idéias de Debord (1997), observamos que a imagem de Emília é espetacularizada quando fatos ordinários da vida cotidiana são transformados em algo extraordinário para torná-la um produto midiático. O aspecto ficcional da personagem se modifica e a televisão, como um *mass media* mercantiliza o conteúdo transmitido no programa e colabora para divulgar e modificar as representações do mundo.

Com base em nosso desenvolvimento da análise sócio-histórica é possível observar que a magia do ato de assistir TV apela a caminhos intermediários que facilitem o acesso entre o cotidiano e o espetáculo funcional. Em outras

palavras, ela não é mais um espetáculo de imagens, mas uma janela para o mundo, que utiliza a reconfiguração da boneca Emília, por exemplo, para magnetizar a atenção de um público diversificado através de uma linguagem imagisticamente atraente.



Figura 66 – Detalhes da maquiagem de Emília em 2001
 Fonte: <http://www.globo.com>

Como na primeira versão produzida pela Rede Globo em 1977, grande parte das gravações em 2001 foi feita num sítio localizado na Ilha de Guaratiba, na Zona Oeste do Rio de Janeiro, para trazer as histórias do *Sítio* para os dias atuais. No entanto, alguns elementos foram inseridos na trama, como a *Internet*, utilizada por Dona Benta, e o forno de microondas que substituiu o fogão a lenha de Tia Anastácia.



Figura 67 – Aspectos rurais mantidos no contexto de localização geográfica em 2001 –
 Diferentemente de 1977, há poucas cenas gravadas ao ar livre
 Fonte: <http://www.globo.com>

Os redatores adotaram uma linguagem atual para dar maior veracidade aos diálogos, palavras e expressões antigas, como “canastra da Emília” ou “torneirinha de asneira”, e assim, a peculiaridade do texto literário de Monteiro Lobato foi transformada na adaptação.

Na temporada 2001 -2005, como citado anteriormente, além de Emília, outros personagens do *Sítio* passaram por mudanças visuais. Dona Benta envelheceu um pouco, assim como Tio Barnabé (que abandonou seus coletes afro e adotou um estilo mais caipira). Tia Anastácia, por sua vez, ficou mais rechonchuda, enquanto a malvada Cuca sofreu uma transformação radical: ganhou uma enorme cabeleira, além de uns quilos a mais.

Segundo informações do site <http://memoriaglobo.globo.com/> foram confeccionadas três fantasias diferentes para a Cuca no período 2001 – 2005. Na primeira em 2001, ela usava um vestido vermelho, uma capa azul, sapatos de salto alto, e cabelo penteado, na segunda em 2003, aparecia com uma camiseta amarela, saia verde, e o cabelo mais bagunçado. Na terceira em 2005, não usava mais vestidos, nem sapatos, e andava despenteada sem se preocupar com a aparência.



Figura 68 – Cuca - vaidosa em 2001
Fonte: <http://www.globo.com>



Figura 69 – Cuca: magra e elegante
Fonte: <http://www.globo.com>

Ao espetáculo, que se destina basicamente à contemplação de imagens, é combinado o valor das mensagens transmitidas. Os efeitos sonoros e os códigos imagísticos são também priorizados na produção audiovisual. Estes códigos são inegavelmente recursos da espetacularização.

Durante os dois primeiros anos do programa estes códigos e efeitos de imagem eram usados para que o Visconde de Sabugosa representasse fielmente o tamanho de um sabugo de milho. Em 2003, Visconde come uma pitada de fermento e fica do tamanho de uma pessoa normal, deixando o efeito especial de lado.

A primeira abertura do *Sítio*, criada por Hans Donner, Bené Rizzo e Marcelo Carvalho, simulava uma viagem pelo universo de Monteiro Lobato, misturando animação e personagens reais que circulam pelas páginas do livro.

A música-tema do programa manteve-se a mesma da primeira edição do infantil em 1977, *Sítio do Picapau Amarelo*, cantada por Gilberto Gil numa versão atualizada.



Figura 70 – Vinheta de abertura 2001 - referência à obra literária
Fonte: <http://www.globo.com>



Figura 71 – Combinação de desenhos com os personagens reais na animação
 Fonte: <http://www.globo.com>



Figura 72 – O real e o imaginário se confundem na animação
 Fonte: <http://www.globo.com>

Embora a imagem de uma Emília criança fora aprovada pelo público, a evolução tecnológica contaminou as histórias e aos poucos, os índices de audiência diminuíram. As explicações estão principalmente, no fato de que a distância entre o *Sítio* e a cidade é um atrativo para uma geração que tem pouco acesso ao meio rural e vive diariamente inserida no caos urbano.



Figura 73 – Emília em 2001 – Interpretação feita por uma criança agrada o público
Fonte: <http://lobato.globo.com>

A percepção da criança sobre a sociedade também evoluiu. Ao contrário da década de setenta, hoje raramente encontramos uma criança que não tenha acesso ou desconheça um computador. Portanto, o rural, o rústico, a perspectiva ecológica é mais valorizada do que a atualização das histórias de Lobato por apresentar um imaginário distante do cotidiano infantil.

Em contrapartida, sabemos que a criança não cria a realidade natural. O mundo acontece para ela como um primeiro nível de alteridade, necessário para sua existência. A maneira como compreende o mundo é subjetiva, não acha os sentidos na realidade, nem encontra os significados pré-definidos nas coisas. A partir da representatividade oferecida pelo *Sítio* de um lugar distante e de uma realidade diferente, os pequenos telespectadores produzem sentidos para o mundo que sai ao seu encontro como um processo vivo e latente de alteridade, mas também, como define Bartolomé Ruiz (2003), como materialidade aberta à criação.

Cumprido nosso objetivo com a análise sócio-histórica, que segundo Thompson (1995 p.366) “é reconstruir as condições sociais e históricas de produção, circulação e recepção das formas simbólicas”, partimos para o segundo momento de acordo com a proposta metodológica apresentada, faremos uma análise discursiva de Emília.

Ao escolher a personagem Emília como objeto, visualizamos nela a possibilidade de analisar e descobrir novas coisas que a boneca, como forma simbólica pode representar. Portanto, esta análise formal ou discursiva faz-se

necessária, pois, como afirma Thompson (1995), os objetos e expressões que circulam nos campos sociais são também construções simbólicas complexas que apresentam uma estrutura articulada.

4.3.1 Versão 2006

Com base no site <http://www.memoriaglobo.com/> em 2006 as crianças João Vítor da Silva e Caroline Molinari foram substituídas por Rodolfo Valente e Amanda Diniz. A maioria do elenco também foi trocado. E com a saída da diretora Cininha de Paula, Carlos Manga o novo diretor do programa, decidiu reformular totalmente *O Sítio do Picapau Amarelo*, e retomar as histórias originais de Monteiro Lobato.



Figura 74 – Emília em 2006
Fonte: <http://lobato.globo.com>

A versão 2006 passa por acentuadas mudanças estéticas, abandona a artificialidade e há a tentativa de (re)aproximação com a obra original de Monteiro Lobato. Além disso, o elenco é totalmente modificado, as histórias ganham roteiros mais infantis e brasileiros, tentando resgatar a essência da intenção do escritor.



Figura 75 – Elenco em 2006
Fonte: <http://lobato.globo.com>



Figura 76 – Cenário em 2006
Fonte: <http://youtube.com>



Figura 77 – Cenário em 1977
Fonte: <http://youtube.com>

4.3.2 Versão 2007

Em 2007, depois da intensa modificação, o formato com episódios separados voltou a ser exibido. O elenco modificado trouxe novamente uma atriz adulta para interpretar a boneca Emília, assim como na versão apresentada nos anos 70 e 80, desta vez a escolhida foi Tatyane Goulart.



Figura 78 – Emília em 2007
Fonte: <http://www.globo.com>

O figurino se reconfigura, principalmente a roupa da Emília e do Visconde de Sabugosa que além de estar mais parecido com um sabugo de milho (sem aquele exagero do boneco em versões anteriores), usou uma maquiagem toda especial no rosto.



Figura 79 – Visconde em 2007
Fonte: <http://www.globo.com>

A essência de Lobato se perdeu nos últimos anos e o programa investiu pesado na recuperação da simplicidade e da magia das histórias originais do escritor. O núcleo dos personagens da casa ganhou novamente a real importância na obra, já que anteriormente eram personagens secundários. Figuras folclóricas como Iara, Saci, Caipora e Cuca sempre estavam presentes nas histórias com participação ativa.



Figura 80 – Saci em 2007
Fonte: <http://www.globo.com>

A bruxa Cuca desta vez não foi mostrada com traços de um jacaré e sim com um visual mais assustador e a veia cômica que havia na personagem foi abolida, dando prioridade ao lado malvado, característica principal da Cuca e acentuado pela atriz Solange Couto.



Figura 81 – Cuca em 2007
Fonte: <http://www.globo.com>

Os bichos do sítio também foram modificados, o porco Rabicó mudou mais uma vez e teve participação maior no programa, para o Conselheiro Burro falante foram usados efeitos especiais e uma dublagem bem parecida com a versão dos anos 70. Apesar de novas músicas e regravações de sucessos antigos serem mostrados no programa, a trilha sonora não foi lançada no mercado fonográfico.

Os dados da cronologia vêm ao encontro da nossa questão problema proposta no início da pesquisa refletindo como se configuram as imagens da representação visual contemporânea de Emília no imaginário pós-moderno das tecnologias audiovisuais.

As diferentes adaptações de *O Sítio* confirmam as mudanças descritas nos primeiros anos de vida na televisão. Ressaltamos que as mudanças de Emília estão sempre acompanhadas da reconfiguração de cenários e figurinos de outros personagens. Por isso, ao verificar a proposta visual das primeiras imagens de Emília, podemos interpretar, através delas, um momento social e econômico de transição de valores e costumes, expressos na maneira de vestir.

Nota-se a incompreensão vivida por Lobato por parte dos setores conservadores do catolicismo que o acusavam de brincar de ser Deus ao dar vida à Emília. Além disso, criticavam violentamente o “pecado” de fazer ficção.

Há na existência humanizada da boneca Emília um apelo do escritor Monteiro Lobato que viveu em um Brasil pré-industrial, época em que brinquedo sofisticado só era possível para crianças ricas e se viesse do exterior. Compreendemos a criação de uma boneca de pano e de um sabugo de milho como personagens permanentes no imaginário das histórias do *Sítio*. Estes por sua vez, dentro da nossa interpretação baseada na proposta metodológica, são incompletos por refletirem o desejo de mudar de Lobato e não a mudança em si.

Das revisões deste capítulo, concluímos que a televisão evoluiu significativamente, mas se moldou sob forças políticas e econômicas. Assim como é inseparável da técnica e da ideologia, os processos de comunicação são capazes de criar e desconstruir imaginários. Emília surgiu para ser uma comunicadora da insatisfação de seu criador com os valores modernos. Ela é a voz do autor e por isso, foi materializada de boneca em gente.

4.4 A ESPETACULARIZAÇÃO DA VISUALIDADE DE EMÍLIA NA PÓS-MODERNIDADE

Como já visto anteriormente, o papel da televisão foi fundamental após a década de cinquenta, corporificando a sociedade de informação. Na realidade, a sociedade da informação é uma das múltiplas características da sociedade pós-moderna.

Retomando o fato de que a pós-modernidade não é um conceito compartilhado por todos os teóricos e que existem várias interpretações para designar o termo, a condição pós-moderna se consolida como a época que sucede a segunda guerra. Exatamente a época de expansão mundial da televisão.

Frederic Jameson (1993) adota esta concepção e segundo ele, há contemporaneamente um novo tipo de sociedade emergiu após a Segunda Guerra Mundial. Novos tipos de consumo; um ritmo cada vez mais rápido de mudanças na moda e no estilo; a propagação da propaganda, da televisão e dos meios de comunicação em geral num grau até então sem precedentes em toda a sociedade; a substituição da velha tensão entre cidade e campo, centro e província, pelos subúrbios e pela padronização universal; o crescimento das grandes redes de auto-estradas e o aparecimento da cultura do automóvel: esses são alguns dos traços que parecem marcar uma ruptura radical com a velha sociedade do pré-guerra, na qual o modernismo canônico ainda era considerado uma força clandestina.

A HP propõe exatamente a abordagem descrita por Jameson. Em outras palavras, uma análise cultural que pode ser elaborada como estudo das formas simbólicas em relação aos contextos e processos historicamente específicos e socialmente estruturados dentro dos quais, e através dos quais, essas formas simbólicas são produzidas, transmitidas e recebidas – resumidamente é o estudo da construção significativa e da contextualização social das formas simbólicas.

Para Thompson (1995), o cotidiano pós-moderno tornou-se tão complexo a ponto de os valores modernos perderem sua suficiência nas relações sociais. É como se impacto da mensagem anterior de Emília fosse apagada na abundância e continuidade da informação, técnica e do entretenimento que configura as novas versões.

Acreditamos que ao fazer uma revisão das questões conceituais imagem na pós-modernidade, identificaremos como se configura a composição estética de Emília na atualidade relativizando com as edições visuais exibidas anteriormente pela televisão.

Pensar este contexto pós-moderno permite refletir como a proposta literária de Monteiro Lobato em 1921 permanece viva no imaginário televisivo na contemporaneidade. Para tanto, serão destacados fatores que constituem a mensagem comunicacional transmitida pela personagem na televisão como roteiro, figurino, maquiagem, modos de interpretação, direção, enquadramento, iluminação, sonorização e outros.

Após o aprofundamento nas questões estéticas que diferenciam visualmente Emília do moderno para o pós-moderno, entraremos na etapa de interpretação/reinterpretação proposta por Thompson (1995) em nossa metodologia, onde discorreremos diretamente sobre como se configura a imagem de Emília nos tempos pós-modernos.

Descreveremos a partir de comparações, a constituição da imagem de Emília apresentada na versão pós-moderna do episódio *A pílula Falante em O Sítio do Picapau Amarelo*.

4.4.1 A espetacularização da Pílula Falante

No episódio da *Pílula Falante*, ao observar a expectativa de Narizinho em relação ao efeito que a pílula ocasionaria em Emília, o telespectador intuitivamente, passa a ser sujeito do contexto da ação dos personagens. Esta observação parece-nos de extrema relevância, já que a sensação de pertença é mais evidente por oferecer uma edição mais apurada, com cortes estratégicos que capturam o imaginário da criança.

Diferentemente da rusticidade apresentada em 1977, a versão 2001 dispõe de recursos e da computação gráfica. O seriado era exibido pela manhã, com 15 minutos de duração e uma história diferente por semana. Os inúmeros efeitos especiais obtidos por computação gráfica resgatam do passado o pó de pirlimpimpim que dava um brilho especial à atuação dos personagens.

Informações sobre a cronologia do *Sítio*, obtidas no *site* <http://blogdositiopicapauamarelo.blogspot.com/> relatam que assim como no livro *Reinações de Narizinho*, *A Pílula Falante* é a primeira história a ser mostrada na versão 2001.

Além da visualidade, as modificações são observadas no roteiro e nas novas expressões adaptadas pelos diretores. No Reino das Águas Claras, o Dr. Caramujo é chamado pelo Príncipe Escamado, que está apático, com “narizite aguda.” A receita é o casamento com Narizinho, que nas Águas Claras briga com Dona Carochinha e ganha um vestido deslumbrante da Dona Aranha. É também o Dr. Caramujo quem dá as pílulas para transformar Emília numa boneca tagarela

Contrastando com a simplicidade do figurino e maquiagem em 1977, em 2001 cerca de vinte atores com máscaras de látex simulam peixes. Levam uma hora no maquiador. Só a do Dr. Caramujo demora duas. A maquiagem do Visconde demora 40 minutos para ficar pronta.

A história começa quando Narizinho pede a Tia Anastácia que costure uma boneca para ela. Quando Emília fica pronta Narizinho não se contenta em ter uma simples boneca de pano. Neste momento, a aventura pós-moderna da turma do Sítio no Reino das Águas Claras é reconfigurada.

Quando chega até o reino, Narizinho pede ao Dr. Caramujo que faça a boneca de pano falar. O Dr. Caramujo se lembra das pílulas falantes que estavam dentro da barriga de um sapo. Emília está humanizada e como um ser falante, é crítica e persuasiva.

A imagem de Emília em 2001 é determinada pela tendência da informatização. Diferentemente das adaptações de 1952 e 1977, a visualidade da boneca não supera o enredo. Há influência das antigas adaptações, no entanto, a figura de uma criança interpretando a personagem desconstrói os modelos que a antecederam. O excesso de efeitos especiais incide diretamente na naturalidade da apresentação estética e mesmo agindo de maneira mobilizadora, por estar atualizada com o mundo virtual, a versão 2001 não comunica nada de novo para crianças que já integram este universo mediado pelas tecnologias.



Figura 82 – Emília (Isabelle Drummond) no Reino das Águas Claras no episódio de 2001.
Fonte: <http://www.globo.com>

Os figurinos são aprimorados em 2001. Só para dar vida ao porquinho Rabicó, são usadas quatro pessoas para ajudar com a pesada fantasia de espuma, de 10 quilos. Por controle remoto, um manipulador faz as 15 expressões faciais do boneco e outro move só a boca, com movimentos sincronizados a um dublador.



Figura 83 – Emília, príncipe Escamado e os guardas do Reino das Águas Claras antes das gravações do episódio em 1977

Fonte: <http://www.globo.com>



Figura 84 – Emília após engolir a pílula em 1977
Fonte: <http://www.youtube.com>



Figura 85 – Falando sem pausas em 1977
Fonte: <http://www.globo.com>



Figura 86 – Emília após engolir a pílula em 2001
Fonte: <http://www.youtube.com>



Figura 87 – Emília ao saber que a pílula estava na barriga de um sapo
 Fonte: <http://www.youtube.com>

Ao perceber sua condição humanizada, há um corte no enquadramento central e Emília aparece diante de um cenário de letras coloridas, conversando com o público. A boneca fala errado e destaca que ninguém poderá corrigi-la. Sua fala é desconexa e deixa pistas do que fará a partir daquele momento.



Figura 88 – Emília conversa com o público
 Fonte: <http://www.youtube.com>

As ressalvas à apresentação de uma Emília pós-moderna feitas a uma modernização artificializada, excessivamente plástica, em detrimento de uma maior espontaneidade rústica da série transmitida no passado remetem nossas reflexões ao que Debord (1997) classifica como a era do espetáculo, assim marcada pela confusão paradigmática que é colocada aos espectadores, no sentido de uma perda da noção entre realidade e ficção e que os faz cada vez mais aprisionados.

Na televisão, a técnica proporciona variados usos da conjunção entre texto (fala) e imagem. Câmera lenta, imagens aceleradas, “*fade – in/out*” (cena que escuresse no encerramento ou que começa escura e depois se ilumina), planos e a utilização de efeitos animados por desenhistas ou por computação gráfica são

alguns dos recursos técnicos dos quais a TV dispõe. São esses recursos que impõem ao meio uma estética espetacularizada, ou de acordo com Távola (1984), estética da superficialidade.



Figura 89 – A pílula estava na barriga do sapo no Reino das Águas Claras
Fonte: <http://www.youtube.com>

Trabalhando com discursos textuais e imagéticos, a televisão veicula uma programação com forte aspecto espetacularizado. Essa estratégia, que visa aglutinar os múltiplos segmentos da audiência, atingiu os diversos tipos de programas.

O espetáculo, compreendido na sua totalidade é, no entanto, o resultado e o projeto do modo de produção existente. Ele não é um complemento ao mundo real ou um adereço decorativo, é o coração da irrealidade da sociedade real (DEBORD, 1997, p. 15).

Sob todas as suas formas particulares de informação, publicidade e propaganda ou consumo direto do entretenimento, o espetáculo constitui um modelo presente e dominante na vida social. Neste sentido, compreende-se Debord (1997), quando afirma que a identificação do espectador com as imagens que lhes são oferecidas diariamente como representação das suas necessidades o afasta, cada vez mais da possibilidade de compreender o significado de sua existência e do seu desejo.

Essas imagens, no entanto, fluem desligadas de cada aspecto da vida e fundem-se num curso comum, de forma que a unidade da vida não mais possa ser restabelecida. A especialização das imagens do mundo acaba possuindo uma autonomia suficiente para exercer seu papel. O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo.

Mas ele não pode ser um conjunto de imagens somente, também uma relação social entre pessoas, por meio de imagens. Utiliza, para tanto, linguagens constituídas por signos da produção atual e que são, ao mesmo tempo, o princípio e a finalidade da utilização no espetáculo. Apresenta-se como algo grandioso no meio social, positivo, indiscutível, inacessível e capaz modelar diretamente uma multidão crescente de imagens-objetos, sendo considerada a principal produção social atual.

Esses fatores têm com objetivo tornar notável, por meios subjetivos (e aqui entram as formas de linguagem), os signos e vários outros fatores capazes de “conquistar uma sociedade” e que são, em suma, objetivo primordial do espetáculo (DEBORD, 1997).

Analisando discursivamente os aspectos tecnológicos do programa da Rede Globo em 1977, destacamos que o emprego da técnica colabora para a valorização da dimensão visual de Emília. Em uma cultura pós-moderna, na qual o tempo é fator de produção, a imagem ganha papel relevante. Ao contrário da primeira edição transmitida pela TV Tupi em 1952, a visualidade da boneca se sobrepõe ao roteiro e às manifestações da sua fala.



Figura 90 – Narizinho e Emília em 1977
Fonte: <http://www.youtube.com>

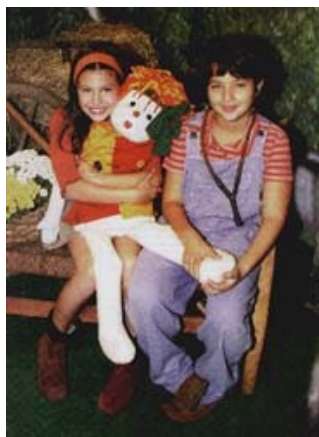


Figura 91 – Narizinho, Pedrinho e Emília em 2001
Fonte: <http://www.globo.com>

Walter Benjamin (1993) reflete sobre a questão da imagem e técnica. O autor enfatiza que o fato de se registrar imagens por meio da fotografia expressa um conceito fetichista de arte que exclui a técnica. No entanto, ele explica que foi esse mesmo conceito de arte que perdurou por cem anos como base do paradigma aos estudos de fotografia. Para Benjamin, não se pretende justificar a fotografia comparando-a tecnicamente com a pintura. Ambas (como o cinema e a televisão) utilizam a técnica em suas construções. Mostra com isso, que a imagem fotográfica torna explícito que a “diferença entre técnica e magia é uma variável totalmente histórica” (BENJAMIN, 1993, P. 95). Assim, o que antes era concebível apenas via magia (o registro preciso de imagens), passa a ser possível por meio da técnica.

O conceito de comunicação é resultado de um processo desenvolvido há mais de três séculos: a inspiração humana. Por isso, Wolton (2008) considera que o excesso de técnicas não significa melhorias no processo comunicacional e ressalta:

No futuro a questão da comunicação será tão importante quanto o meio ambiente, isso devido às mudanças ideológicas do século XXI, onde a tolerância passa a ser um eixo central nas relações humanas (informação verbal)⁸.

A hipótese de Wolton é justificável em mais de um bilhão de computadores ativos em todo o mundo e no antagonismo proposto pela rede, ou seja, para ele a difusão da informação e da técnica não garantem segurança e eficácia nas relações humanas. Para o autor, a técnica latente na aldeia global não é sinônimo de respeito mútuo. A abundância de informação e comunicação torna-se

⁸ Seminário ministrado na PUCRS em 21 de agosto de 2008. Anotações da autora.

um fator de incompatibilidade suplementar nas relações, em vez de um fator de compreensão melhor. O desafio da comunicação não são as semelhanças, mas sim, a gestão das diferenças.

Wolton reconhece que toda comunicação é uma relação de força e as técnicas surgem para poupar esforços por substituir uma atividade humana direta por uma atividade midiaticizada através de um instrumento ou serviço.

Além de se opor às idéias de Frankfurt, ao afirmar que o receptor não é manipulado, o autor ressalta a existência de uma acentuada assimetria entre a técnica e os processos de comunicação e é enfático ao dizer que o público é inteligente. Em seu discurso é possível evidenciar a crítica e ao mesmo tempo, a preocupação com a democracia que em seu conceito, tem a utopia da igualdade entre os cidadãos como fundamento.

Contrapomos o otimismo do autor com base em nossa observação discursiva sugerida por nossa metodologia Thompson (1995) que mostra que no âmbito da produção televisiva, as mensagens perdem boa parte de seu aspecto reflexivo como estratégia para garantir a audiência do restante da programação. A televisão, apesar de ser uma ferramenta democrática como define Wolton, outorga pouco espaço ao pensamento crítico, desencadeando uma série de vácuos comunicacionais nas diferentes esferas da produção cultural e científica. A magia da contemplação favorece uma das mais severas advertências a essa mídia: a alienação ou idiotização que ela impõe ao cidadão.

Também fruto de um processo de comunicação inspirado pela ideologia de uma época, Emília passa a ser eternizada na proximidade com seus telespectadores. A transposição dos livros para o audiovisual universalizou e democratizou a proposta de difusão de sua imagem.



Figura 92 – Emília volta ao Sítio como ser falante em 1977
Fonte: <http://www.globo.com>



Figura 93 - Emília volta ao Sítio como ser falante em 2001
Fonte: <http://www.globo.com>

Seguindo o intuito da nossa análise discursiva (Thompson 1995), lembramos que *O Sítio* da década de setenta tem intervalos comerciais e este é o espaço destinado aos patrocinadores que mantêm o programa no ar. A questão econômica é um dos aspectos que ilustram a complexidade da televisão. Com o sucesso de Emília a fabricante de brinquedos Estrela lança uma boneca similar à personagem. Editoras e produtos alimentícios também associam a imagem as suas marcas. O que está em jogo na modernidade não é refletir o visível, mas tornar visível.



Figura 94 – Revista do Sítio em 1977
 Fonte: <http://www.globo.com>

Com a evolução da técnica, não só a produção do programa foi incrementada como os comerciais ficam mais artísticos. Até que num determinado instante as pessoas começaram a ver os comerciais e não os programas e os filmes. Tanto foi que em um segundo momento, definiu-se uma estética da publicidade – utilizando a mobilidade, a descontinuidade, o cientificismo – e num terceiro, arte ou algo semelhante a isso, começou a seguir as propostas da publicidade. Tudo claro, idéias exportadas do exterior, um discurso sem conteúdo e sem referente.

Na perspectiva de nossa interpretação/reinterpretação (Thompson, 1995), o panorama de produção do Sítio é nitidamente adaptado às tendências comerciais e principalmente à massificação. O universo *kitsch* está gerado. O projeto da modernidade implicava um afastamento entre o produtor cultural e seu público. A modernidade tardia preencheu esta fenda. Nem sempre executou o plano da melhor maneira possível. Ou talvez, o modo possível tenha sido exatamente esse, o da estética de massa, uma estética industrializada, aquilo que a própria modernidade chama cuidadosamente de esteticismo.

4.6 A PÓS-MODERNIDADE – ANOS 2000 – O ÁPICE DA ESPETACULARIZAÇÃO

Assim como a tão esperada chegada do novo milênio, este início de década marca também a reestruturação e readaptação de *O Sítio do Picapau Amarelo* na Rede Globo em uma época em que a televisão brasileira transmite sua programação com proporções espetaculares e pouco profundas.

Sobre a transmissão da programação televisiva, ressaltamos que o contexto social, a cultura levam o sujeito a classificar as informações recebidas de acordo com suas referências. No entanto, é inegável observar que a velocidade, a imagem, o som, o movimento e outros recursos técnicos fazem da televisão um meio de comunicação muito forte, mas onde há um espaço privilegiado para o simbólico, desde a programação de ficção até a noticiosa.

Para contextualizarmos a nova dimensão simbólica assumida pelos meios de comunicação na sociedade da informação, o jornal *Estado de São Paulo*, divulgou na data de dois de setembro de 2008 que a TV por assinatura chega a 5,4 milhões de domicílios, enquanto a base de usuários de internet em alta velocidade cresce 45%.

Considerando os pressupostos da atividade social da TV no país, observamos que a programação é geralmente produzida sob a perspectiva do entretenimento e por isso, o espetáculo audiovisual se sobrepõe em relação ao conteúdo e informações relevantes. O fato não é novo. O que hoje na televisão é utilizado para atrair o telespectador – a congruência de técnica, imagem e espetáculo – antes já tinha sido empregado como fórmula pela arte ocidental (em outro contexto e com outras intenções).

A novidade evidenciada pelos dados da pesquisa está na mudança da percepção humana que se transformou com o aperfeiçoamento das tecnologias da informação. Com isso, a experiência espaço-temporal permite ao homem pós-moderno um novo fluxo de possibilidades comunicacionais.

Neste espaço virtual, diante da condição pós-moderna, estamos cercados por meios eletrônicos que servem de janelas para o mundo globalizado. A pesquisa revela mais que uma tendência na sociedade pós-moderna. É inegável a partir disso, verificar a complexidade e diversificação da televisão para compreender o processo de mobilidade dos espectadores para um consumo de programação mais específica e com possibilidades de escolhas.

Resultados da convergência tecnológica e da possibilidade de se evitar os lugares-comuns oferecidos pela programação da TV aberta que visa apenas o retorno publicitário garantido, omitindo-se em qualidade informacional.

A informação desempenha um importante papel no desenvolvimento econômico e político das sociedades pós-modernas. Na instituição dos novos tipos de consumo, principalmente. A televisão como um meio de massa opera no sentido

de gerar uma linguagem mais abrangente possível, por meio dos valores ditos universais, de estereótipos e da espetacularização dos temas e personagens.

Portanto, o conteúdo transmitido pela imagem de Emília ocorre de maneira que a mensagem se molde ao formato do meio, que inclui diretamente as estratégias comerciais. Assim, na medida em que o espectador não seleciona, não opta pelo que vai assistir assume as conseqüências pelo direito de consumir o que os meios querem e podem veicular.

Pensar este contexto televisivo permite identificar a importância da permanência de Emília no imaginário infantil e as mudanças de perspectiva da proposta literária de Lobato em 1921. A Emília (re)inventada e adaptada aos avanços tecnológicos em 2001 exerce um papel de maior impacto publicitário do que reflexivo/crítico e apresenta um caráter mobilizador e sensibilizador diferente daquele exibido em 1977 por estar próxima demais do cotidiano das crianças.



Figura 95 – Pedrinho, Emília e Narizinho em 1977
Fonte: <http://www.globo.com>



Figura 96 – Pedrinho, Emília e Narizinho em 2001
Fonte: <http://www.globo.com>

4.6.1 Versão 2006

Em virtude das constantes oscilações nos índices de audiência, a partir de 2006, os personagens de *O Sítio* sofreram grande mudança visual: Emília ficou com o cabelo mais comprido e sua roupa, embora continue feita de retalhos coloridos, resgatou as costuras que reforçava sua condição de boneca. Os cabelos preservaram o colorido, mas a maquiagem e a composição do figurino perdem as cores predominantes das versões anteriores.

Além disso, no programa as coisas mais modernas como computador, *gameboy*, microondas foram deixadas de lado. A partir daí, o roteiro passou a lembrar mais a obra original de Monteiro Lobato. Os enquadramentos e a iluminação privilegiam o aspecto de local, de distância urbana e as riquezas naturais nele contidas.



Figura 97 – Emília em 2006
Fonte: <http://www.globo.com>

Referente aos aspectos da imagem da versão 2006 exibida pela Rede Globo, de acordo com o processo proposto por Thompson (1995), interpretamos que há uma ciclicidade temporal das narrativas de *O Sítio*, evidenciadas na tentativa reconfiguração dos personagens e do enredo. Embora a idéia tenha sido frustrada, a intenção era resgatar os detalhes da obra original de Lobato.

O cenário da versão 2006 está mais próximo das identificações rurais descritas no livro de Monteiro Lobato. Apesar dos avanços técnicos, há uma preocupação em retomar e preservar as características de interpretação e apresentação dos personagens. No entanto, a visualidade de Emília é rejeitada pelo público devido à descaracterização de sua identidade estética.



Figura 98 – Cenas externas, em um cenário natural
Fonte: <http://www.globo.com>

Novamente, retomamos a idéia de Thompson (1995) para interpretar/reinterpretar a questão do percurso lingüístico e refletir esta opção representativa da personagem Emília. Entendemos que há uma valorização dos diretores em relação à expressão de idéias da criança, indicando assim, que ela contribui para as mudanças e representa a possibilidade de entrada do novo, do diferente. Nesta perspectiva, a plasticidade exagerada da personagem ensejada pela modernização excessiva da indumentária de toda a exibição do programa, da maquiagem e do cenário, torna a visualidade pós-moderna de Emília mais artificial quando comparada àquela de 1977 em que a modernização confrontava e rompia com as antigas conjunturas audiovisuais. Dito de outra forma, a transmissão da série na televisão em 2006 não resgata a estética original de Emília. Fica limitada ao nível da mera reprodução da realidade. Emília perde sua identidade visual. A opacidade de suas cores e a indiferença do figurino a descaracteriza.



Figura 99 – Emília em 1977
Fonte: <http://www.globo.com>



Figura 100 – Emília em 2001
Fonte: <http://www.globo.com>



Figura 101 – Emília em 2006
Fonte: <http://www.globo.com>

Esteja Emília descaracterizada ou com novas configurações, a boneca tem o poder de construir imagens simbólicas do seu tempo e transportar o imaginário infantil para a realidade distante da cidade e próximo às fantasias de Monteiro Lobato.

Este poder simbólico está presente desde os primórdios do cinema e principalmente na era da televisão, quando as mídias nos desafiam a compreender os novos estilos das emoções coletivas das crianças; isto é, elas passam a lidar com o princípio da realidade através das ficções televisivas.

A imaginação simbólica tem um papel essencial, por ser um fator de equilíbrio psicossocial. Bartolomé Ruiz (2003) diz que não é possível a integração social do indivíduo e nem sua constituição como sujeito social, a não ser pela consolidação significativa de uma teia simbólica socialmente construída.



Figura 102 – Elenco em 1952

Fonte: <http://memoriadatv.blogspot.com>



Figura 103 – Elenco em 1977

Fonte: <http://www.globo.com>



Figura 104 – Elenco em 2001
Fonte: <http://www.globo.com>



Figura 105 – Elenco em 2006
Fonte: <http://www.globo.com>

5 IMAGINÁRIO ESTÉTICO DA BONECA EMÍLIA

Retomamos a idéia, segundo Thompson (1995), sobre o fato de que Emília é uma forma simbólica, uma construção significativa a partir da visão de algum sujeito, por isto, consideramos imprescindível desenvolver as questões relativas ao imaginário estético da boneca Emília.

O imaginário se manifesta senão sob formas simbólicas. Assim, conforme propõe a HP, acreditamos que o sentido de Emília, nossa forma simbólica, tem seu sentido realizado numa construção realizada num processo de interação dialética com o mundo.

Ao longo desta pesquisa, optamos por abordar o imaginário de forma tangencial, como aporte para a observação evolutiva de Emília. Para tanto, nos apoiamos na obra *Os paradoxos do imaginário*, de Castor Ruiz Bartolomé (2003). Em seguida, trabalharemos sob o aspecto mítico-mágico da composição visual de nosso objeto.

Neste capítulo, além de conceituar e diferenciar o sentido mágico e mítico representado pela boneca Emília, pretendemos estabelecer a posição de forma simbólica assumida por nosso objeto, permitindo ao desenvolver uma classificação para cada exibição de sua visualidade. Acreditamos assim que a pesquisa possa conotar as indefinidas possibilidades de interpretar/reinterpretar os códigos de sua estética contemporânea e traçar na visualidade da boneca um ponto de contraste entre seu surgimento e sua condição atual.

Como forma de organizar as idéias expostas, determinamos uma divisão de três sub-capítulos:

- A relação mítico/mágica do imaginário de Emília
- Aspectos ideológicos preservados na adaptação televisiva
- Panorama Visual: quadros indicativos sobre o contexto televisivo, condição determinante e visualidade de Emília em 1952, 1977, 2001 e 2006.

5.1 A RELAÇÃO MÍTICO/MÁGICA DO IMAGINÁRIO DE EMÍLIA

Emília se transforma em *representação* por ser uma forma simbólica com tantos significados, já que a imagem implica uma pluralidade de sentidos. Esse caráter polissêmico da análise da personagem que tanto nos fascina ao decorrer desta pesquisa, traz a coerência com nosso propósito metodológico ao confirmar que todo significado se organiza dentro de uma rede de sentidos, dentro da qual se expressa de forma mais ampla e complexa.

A boneca traz em seu histórico a herança da modernidade, mas seu contexto de exibição na televisão impõe uma configuração espetacularizada e guiada pelas normas mercadológicas.



Figura 106 – Emília em 1952
Fonte: <http://memoriadatv.blogspot.com>



Figura 107 – Emília em 1977
Fonte: <http://memoriadatv.blogspot.com>



Figura 108 – Emília em 2001
Fonte: <http://globo.com>



Figura 109 – Emília em 2006
Fonte: <http://globo.com>

Na etapa de interpretação/reinterpretação proposta por Thompson (1995) podemos considerar que a boneca Emília se constitui como uma forma simbólica no imaginário televisivo e permanece atualizada, como mito diante de todas as modificações sofridas pelas tecnologias audiovisuais.

Por isso, também podemos interpretar segundo Thompson (1995) as múltiplas características de formação estrutural - tanto visual como narrativa, que perpassam os mais de setenta anos de existência de nosso objeto no imaginário nacional. Isso porque, o mítico e o mágico unificam presente, passado e futuro numa experiência indissociável, ou seja, uma experiência que nos faz reinterpretar Emília como uma forma simbólica atemporal.

Não nos apropriamos da Hermenêutica apenas com o intuito de expor alguns aspectos sobre Emília, nossa forma simbólica, mas também pela sua pretensão de universalidade e que seja sempre passível de contestações. A utilização de nossa metodologia se deu ao longo dos capítulos a fim de inter-relacionar com mais coesão o texto, buscando não separar método e *práxis*, já que a HP está diretamente referida *práxis*.

A interpretação é o desdobrar das possibilidades e segundo Stein (2004), é perceber o processo de compreensão como estrutura antecipadora, ou seja, que tem um objetivo e a visão dele, e de certa maneira, já antecipá-lo.

Como observamos ao decorrer deste estudo, a constituição simbólica da televisão se dá, antes de tudo, por relações comunicativas articuladas entre si e que formam a herança obtida do campo midiático com base nas relações econômicas, tecnológicas, simbólicas, éticas e morais, entre outros.

O imaginário só se manifesta sob a força das formas simbólicas. A complexidade simbólica da personagem Emília gerou historicamente algumas confrontações entre pensadores que se empenhavam em negar a contrária ou mostrar sua insignificância. Mais uma vez percebemos o imaginário impregnado nas razões humanas, embora perpassado pelo simbolismo. Isso porque segundo Bartolomé Ruiz (2003), o mito e o *logos*, o simbólico e o racional estão conjugados num processo que se anuncia, ao mesmo tempo, excludente e integrador.

Faz-se necessário não esquecermos que em uma era profundamente tecnificada, as formas mítico-mágicas estão tão vivas em nossa sociedade pós-industrial quanto nas antigas. Basta perceber os horóscopos dos jornais, os fetiches do consumo, os ídolos, os artistas ou até mesmo na evocação alucinada das torcidas pelos seus times.

Bartolomé Ruiz (2003) estabelece diferenças entre o mítico-mágico e o simbolismo mitificador. Ao contrário do primeiro, este não é uma alucinação, responde a uma dimensão antropológica do ser humano e da sociedade. É um sentido lógico ilustrado com aspectos denotativos, objetivos que usa elementos simbólicos para conotar seu significado. Ambos, racionalidade e símbolo, estão imbricados de modo paradoxal pelo imaginário humano que os ativa na produção de significações sociais.

Na concepção mítico-mágico se produz uma indistinção entre e imagem e mundo, entre representação e realidade, entre sentido e coisa. Os objetos se

dissolvem nas representações, e por isso, criamos uma identificação entre a realidade e a imagem construída para eles. O caráter mítico-mágico dota de eficácia os signos instituídos, exercendo uma ação sobre a consciência. Na conexão dos fenômenos naturais e das coisas, a imagem se apóia no caráter explicativo. O nome de Emília, por exemplo, seus cabelos e as características de seu corpo feito de retalhos não a representam na ausência, mas na relação estabelecida entre os efeitos da imagem e a realidade.

A consciência mítico-mágica de Emília não consegue destacar permanências das suas representações visuais na TV Globo, nem mesmo estabelecer continuidades nos fenômenos dos quais tem participado ao longo de sua existência. Principalmente agora, na pós-modernidade, nossa forma simbólica vivencia tudo como uma seqüência de fatos pontuais que desaparecem e reaparecem de modo fugaz e impreciso.



Figura 110 – A visualidade marcante em 1977, porém transitória
Fonte: <http://memoriadatv.blogspot.com>



Figura 111⁹ - Emília e sua variação estética

Contemplando a etapa analítica de interpretação/reinterpretação proposta por Thompson (1995), observamos que a visão mítico-mágica de Emília impõe à realidade da adaptação televisiva de *O Sítio do Picapau Amarelo* uma sincronicidade que unifica presente – passado – futuro numa experiência indissociável. A característica vital da obra de Lobato está impregnada com um caráter de atemporalidade, pois a linguagem televisiva se apresenta deste modo.

⁹ Montagem livre da autora. Imagens obtidas nos sites www.globo.com, www.memoriadatv.blogspot.com, www.memoriaglobo.com, www.sitio.globo.com e www.omundomagicodelobato.com



Figura 112 – Independente das características estéticas, Emília é atemporal devido à obra literária de Lobato.

Fonte: <http://globo.com>

Mesmo com adaptações modificadas por diferentes roteiristas, a boneca Emília, com seu caráter mítico-mágico contextualizado vive a sincronicidade e contemporiza todas as dimensões visuais de sua existência. Este fato possibilita que ela, como forma simbólica, vivencie a indeterminação da pós-modernidade.

5.2 ASPECTOS IDEOLÓGICOS PRESERVADOS NA ADAPTAÇÃO TELEVISIVA

A partir da convergência entre as fontes de pesquisa consultadas Azevedo(1997), Cavalheiro(1955), Távola (1984) e Werneck (2001) e os *sites* <http://www.omundomagicodelobato.com> e <http://www.memoriaglobo.com> concluímos que ideologicamente, é possível identificar características originais nas exibições do programa em 2006 que estão preservadas apesar das diferentes adaptações e adequações tecnológicas:

1. Brasilidade da obra – Com atribuições mais próximas da realidade contemporânea, é possível identificar a essência brasileira na fala, nas lendas, comportamentos, músicas.

2. Ausência da repressão paterna – Nas obras de Lobato não há presença de pai e mãe como símbolos também de limitação, castração ou educação repressora. A avó permite a manutenção dos valores dos pais sem os seus rigores. Característica psicológica Lobatiana que não faltou à versão televisiva sempre tendo a figura de Dona Benta representada pelo amor, equilíbrio, emoção, sensatez.

3. Explicitação do real e o imaginário – Seja na possibilidade do faz-de-conta de Emília, pelo Pó de Pirlimpimpim; Seja pelo fato de que no Sítio os sabugos de milho, as bonecas de pano e alguns outros animais tornam-se gente, o fato é que na obra de Monteiro Lobato a fantasia se mistura constantemente à realidade – Visconde é um cientista e Dona Benta é um permanente apelo à realidade e ao bom senso.

4. Questões raciais – Do ponto de vista sociológico, a presença do negro é marcante na obra de Lobato. A proposta do autor pretendia a integração racial e social. Entre outras polêmicas, há estudiosos que indicam um preconceito racial subliminar na condição do Tio Barnabé, Saci (negro, deficiente e pobre) e a doméstica Tia Anastácia, que embora demonstre ser um membro da família com visíveis laços afetivos, é a empregada da família (função relegada à maioria dos atores negros da Rede Globo). Lobato colocou todos os grupos sociais e étnicos possíveis numa fazenda do interior do Brasil, operando um precioso corte sociológico. Em suas biografias consta que a intenção era a não existência de preconceito de raça e cor. Não há tratamento da raça negra como subcultura ou cultura dominada. Para Lobato, a mensagem a ser passada era que o negro coexiste com a cultura branca, apontando suas verdades sem restrições. Interpretamos/reinterpretamos segundo Thompson (1995), que é possível discordar desta idéia, relevando que devido à época em que foi escrita (1921) busca-se contextualizar sócio-historicamente o fato de haver formas ocultas de discriminação. De fato, como todas aquelas herdadas culturalmente, principalmente quando se relaciona a um micro-grupo da sociedade global. O governo angolano censurou a exibição do programa por pensarem que tia Anastácia era uma escrava.

5. Amizade e espírito de grupo – A convivência com as diferenças de temperamento de cada um sem ignorar o individualismo. As visões de mundo

são diferentes, em função, inclusive, do tipo de saber que representam. Emília, a questionadora, eterna desconstrutora das formas clássicas do saber rígido e formal. Os personagens discutem, chegam a brigar. Os sentimentos negativos são trabalhados – raiva, inveja, ciúme – e logo metabolizados.

6. Incentivo a novas descobertas – Criatividade como solução fundamental de vida – Emília demonstra isso com a ausência do medo de perguntar. Tudo no Sítio é baseado na descoberta. A curiosidade é transformada em atividade pelas crianças. Este é o aspecto mais influenciado pelas transformações tecnológicas. Os recursos gráfico-visuais superam a mensagem do roteiro. Em certos momentos, evidenciam-se traços do surrealismo na representação da imagem. O fantástico se corporifica na contemporaneidade.

5.3 PANORAMA VISUAL: QUADROS INDICATIVOS SOBRE O CONTEXTO TELEVISIVO E VISUALIDADE DE EMÍLIA EM 1952, 1977, 2001 E 2006

Nossas fontes de pesquisa permitem a elaboração de um quadro de significados e definições para as variações da visualidade de Emília em cada época¹⁰. Convencionamos denominar este percurso analítico por *Panorama visual*¹¹.

A intenção é apresentar dados sobre o contexto televisivo, condição determinante e visualidade de Emília nas respectivas épocas de exibição de *O Sítio do Picapau Amarelo*, facilitando a leitura sobre a configuração estética da boneca do período moderno à condição pós-moderna.

Deste modo, o leitor estará situado na perspectiva histórica da evolução televisiva e ao mesmo tempo, inserido nas diferentes condições de produção que constituem o imaginário de Emília ao longo do tempo. A partir desta observação, as respostas equivalentes à nossa questão problema sobre como se configura a imagem de Emília na contemporaneidade passam a ser evidenciadas.

Os itens relacionados nos quadros são baseados nas fontes de pesquisa utilizadas neste estudo e principalmente, nas biografias de Monteiro Lobato: Azevedo (1997), Cavalheiro (1955), Távola (1984, 2000) e nos *sites* consultados.

¹⁰ Elaboração livre da autora.

¹¹ Denominação livre da autora.

5.3.1 Emília 1952 – Modernidade

Contexto televisivo

- Condição determinante: TV elitizada: no início 200 aparelhos importados foram distribuídos à população;
- Iluminação improvisada com as lâmpadas e luminárias do local;
- Não havia produção de cenário – os episódios eram ensaiados em um ambiente montado com lençóis e móveis, seguindo o estilo teatral;
- Já na década de sessenta, o número de aparelhos chega a 300 mil;
- Economia agrícola, sociedade patriarcal - entre 50 milhões de habitantes, 27% habitavam áreas urbanas e 63% as zonas rurais;
- Somente três países produziam televisão na época: Estados Unidos, França e Inglaterra;
- Brasil foi o primeiro país do hemisfério sul a ter televisão;
- Desde sua origem, movida por fortes interesses políticos, econômicos, financeiros;
- Influência do rádio;
- Sem videoteipe, a programação era ao vivo;
- Escassez de recursos audiovisuais;
- A adaptação do texto é fiel aos livros do escritor;
- Os patrocinadores decidem a programação, determinam como e quem fará os programas veiculados;

Quadro 1 – Contexto televisivo 1952
Fonte: O Autor (2008).

Visualidade – Emília Inovadora



- Condição determinante: Ausência de cores na televisão
- Figurino recatado; Comprimento do vestido abaixo do joelho;
- Babados e botões de pérolas compunham o romantismo do visual moderno;
- Forma estética fechada, sem alterações no visual ao longo da exibição dos episódios;
- Cabelos pretos, com tranças e lacinhos brancos tais quais os livros de Lobato;
- Maquiagem expressiva com linhas longínquas remetendo ao formato de pontas de uma estrela. Na época, a fabricante de brinquedos Estrela começava sua produção e consolidação da marca no Brasil;
- Tem o propósito de dar voz e vez às crianças;
- O tom dos comportamentos era ascético;
- Sua imagem de boneca falante, mesmo sem cores, se sobrepõe ao roteiro e remete o imaginário da criança ao lúdico, ao fantástico somente por ver uma boneca de panos falar;
- A boneca é o significado de uma geração sem referencial;
- Sua imagem permite leituras diferenciadas sobre a condição da criança na sociedade, um apelo contra a repressão;
- A presença marcante dos atores no consumo dos produtos dos patrocinadores garantia o *merchandising*;
- A música de abertura era cantada ao vivo no próprio estúdio;

5.3.2 Emília 1977 - Primeiros sinais pós-modernos

Contexto televisivo

- Condição determinante: Exibição em cores;
- Popularização da televisão;
- Início da expansão tecnológica da Rede Globo;
- Adaptação mais conhecida e exportada para todo o mundo, sobretudo para países de língua portuguesa;
- Com o VT, há inserção de comerciais, mas o *merchandising* continua lançando moda e decretando as necessidades da sociedade do consumo;
- Os cenários eram compostos manualmente, com materiais simples e sem recursos gráfico-visuais avançados;
- As cores representavam a tecnologia de ponta e por isso, Emília as explorava muito bem;
- A produção já indica sinais pós-modernos com construções baseadas em colagens de estilos e técnicas;
- Ruptura com a temporalidade; Emília se consolida como atemporal;
- Ainda em evolução, a TV apresentava mensagens fechadas, distantes da participação significativa do telespectador;
- O significado era mais linear, objetivo;
- De acordo com o censo, 27% das residências possuem televisão. A maioria concentrada no eixo Rio/São Paulo

Quadro 3 – Contexto televisivo 1977
Fonte: O Autor (2008).

Visualidade – Emília renovadora



- Condição determinante: Emília serve como moduladora de cores para TV;
- Rompendo determinações da época;
- Instituinto valores entre as crianças – senso crítico;
- Reação contra a repressão paterna;
- A imagem colorida de Emília deixava o roteiro em segundo plano;
- Os cabelos são coloridos, com a prevalência do amarelo e do vermelho;
- As tranças ganham cores e laços diferentes;
- Sua visualidade está aberta às cores e mudanças;
- A *performance* visual se constrói ao longo da produção;
- A cada novo episódio, Emília usa vestidos diferentes e com cores diferentes;
- A variação das cores indica a intensidade das cenas e o temperamento da personagem;
- Emília agora, passa a ser significante de uma sociedade que se abre para o novo, para o desejo de mudança;
- A indeterminação de seu figurino provoca o expectador. Há sempre alguma novidade;
- Os retalhos em seu corpo são evidenciados vez ou outra e possuem as cores verde, amarelo e lilás;
- O corpo da personagem é revestido por um tecido que varia entre o amarelo e o branco, com luvas brancas nas mãos e nos pés, sapatilhas coloridas;
- A maquiagem ganha cores vibrantes;

- As linhas longitudinais dos olhos perdem a forma exata de uma estrela,
- A boca apresenta batom vermelho, formando um pequeno lábio de boneca;
- As bochechas e o nariz são rosados;
- Os enquadramentos são abertos no plano geral e fechados nos personagens repassando a idéia de subjetividade;
- O programa passa a ser gravado e editado;
- Há intervalos comerciais;
- Os cortes geralmente são feitos antes das revelações, no ápice dos acontecimentos;
- A iluminação ganha mais potência e novas cores constituem o cenário;
- A vinheta é colorida e seus desenhos remetem à idéia rural;
- A música de abertura é cantada por Gilberto Gil;
- A personagem Emília ganha três interpretações: primeiro, Dirce Migliaccio, depois Reny de Oliveira e, por último, Suzana Abranches.

Quadro 4 – Visualidade 1977
Fonte: O Autor (2008).

5.3.3 Emília 2001 – Ápice da Espetacularização

Contexto televisivo

- Condição determinante: Avanços tecnológicos; Espetáculo;
- Democratização da televisão;
- Virtualização da informação;
- Propagação de novas mídias: *O Sítio* está na *internet*;
- Alta resolução de som e imagem;
- *Design* e tecnologia atualizam a vinheta de abertura;
- Produções complexas e híbridas;
- A competência narrativa dos enunciados passa a ser fundamental na recepção,
- Programação dividida em gênero – *O Sítio do Picapau Amarelo*: entretenimento
- Canais abertos cada vez mais generalistas;
- A TV aperfeiçoa sua função comercial;
- Alta qualidade evolutiva das técnicas de produção;
- Cenários perfeitamente elaborados; Simulacros do real;
- A trilha sonora reúne grandes nomes da Música Popular Brasileira. O baiano Carlinhos Brown fez a letra para o tema do personagem Saci, que originalmente era instrumental. Ed Motta compôs a música para o Marquês de Rabicó. Ivete Sangalo gravou o tema de Narizinho e Max Vianna, filho de Djavan, cantou a música do Tio Barnabé;
- As histórias são reelaboradas: novos roteiros, novos personagens, novos lugares, novas palavras e expressões;
- Presença marcante da intertextualidade;
- Evidente descontinuidade na apresentação dos episódios;
- Apropriação de novos argumentos para aproximar o *Sítio* da cidade.
- Artificialidade na composição das produções;
- Texto e imagem se fundem na mesma proporção; Ambos estão igualmente configurados pelo espetáculo;
- A direção e interpretação apresentam desejos em comum e demonstram

entrosamento;

- Há muitos recursos visuais e gráficos;
- Os efeitos especiais estão presentes até mesmo nos episódios mais rudimentares;
- Há planos em todas as disposições;
- As câmeras fazem enquadramentos gerais que privilegiam o aspecto rural atualizado do programa;
- Os cortes são cuidadosamente elaborados, criando sempre a expectativa de algo novo;
- Ângulos privilegiando os atores protagonistas;
- Inserções de aparatos tecnológicos nos episódios;

Informatização do *Sítio*;

Quadro 5 – Contexto televisivo 2001
Fonte: O Autor (2008).

Visualidade – Emília mobilizadora



- Condição determinante: espetacularização e plasticidade excessiva;
- Há uma desconstrução da imagem original de Emília;
- Pela primeira vez Emília é representada por uma criança;
- A atriz Isabelle Drumond interpreta a personagem de 2001 a 2006;
- Os cabelos estão mais curtos, na altura da orelha;
- Emília usa uma faixa sob os cabelos e as cores predominantes dos fios são laranja, amarelo e vermelho;
- Figurino com viés mais anárquico, despojado. Mistura das costuras antigas com um vestido curto, com quadrados em vermelho e amarelo remetendo ao dadaísmo e suas formas;
- O corpo é revestido por tecido branco com pontilhados pretos representando as costuras de uma boneca por sua extensão;
- A maquiagem acompanha a tonalidade das cores.
- Emília tem batom vermelho na boca, suas sobrancelhas são grossas e se destacam por uma textura que se assemelha à base vermelha;
- O pequeno nariz apresenta um círculo vermelho na ponta;
- Cada bochecha apresenta três pintas feitas com lápis representando suas marcas de nascença;

5.3.4 Emília 2006 – A recharacterização estética

Contexto Televisivo

- Condição determinante: Retomada dos aspectos originais da obra de Lobato. Tentativa de elevar os índices de audiência abandonando a artificialidade;
- Virtualização do *Sítio* – *sites* e *blogs* divulgam os produtos pela internet;
- Projeto de desenvolvimento da TV digital;
- Os movimentos da câmera são definidos pelo centramento-subjetivo conceituado por Aumont (1995). A partir dos ângulos e planos apresentados neste episódio do *Sítio*, o espectador pode ter uma idéia central da imagem que observa e se situar dentro de duas coordenadas angulares que situam a direção olhada em relação a esse centro, horizontal e verticalmente;
- Interação com a televisão;
- Democratização da televisão;
- Alta resolução de som e imagem;
- Produções complexas e híbridas;
- A competência narrativa dos enunciados passa a ser fundamental na recepção,

Quadro 7 – Contexto televisivo 2006
Fonte: O Autor (2008).

Visualidade – Emília descaracterizada, sem identidade



- Condição determinante: opacidade, ausência de cores, desconstrução da imagem anterior;
- A preocupação com os excessos da edição anterior deixa Emília opaca;
- Representa a ausência das cores. Somente os cabelos mantêm os fios laranja, vermelhos e amarelos coloridos;
- Sua roupa apresenta um figurino ascético, branco, com vestido de babados discretos e românticos.
- Quase não se nota os detalhes da roupa;
- O corpo é revestido com pano branco para representar uma boneca;
- Não há mais maquiagem colorida no rosto;
- A maquiagem é feita apenas uma base branca, um batom vermelho e sobrancelhas desenhadas com lápis preto.
- A boca não tem mais as características de boneca, assim como as bochechas.
- Emília perdeu sua identidade; se transformou num “Michael Jackson”;

Quadro 8 – Visualidade 2006
Fonte: O Autor (2008).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No processo de tradução permitido pela HP, que nos remete a pergunta e a resposta concomitantemente, incitamos a indagação sobre o que representa esta Emília contemporânea. Qual a sua mensagem visual? O que a linguagem televisiva pretende dizer com suas cores, seu figurino e sua fala? Percorremos as características da linguagem audiovisual e sua influência na apresentação da visualidade de Emília para responder às nossas dúvidas.

Flávio Porcello (2006) atribui poder à representatividade da “tela luminosa” da televisão, que também fascina e seduz pela movimentação constante de seus conteúdos. A problemática hoje é saber para quem e como produzir esses conteúdos.

Vejam os casos de *Sítio*. Um programa de televisão construído sobre as ruínas da repressão e da ditadura da modernidade, em um país sem espaço para a democracia. Uma adaptação da obra literária de Monteiro Lobato que pretendia romper com os princípios limitadores do imaginário infantil e dar ares libertadores aos seus pequenos leitores. Este programa surge em 1952 quando a TV também era a novidade entre os meios de comunicação. Em um tempo onde a tecnologia não havia se instalado.

A novidade da imagem da boneca falante e da possibilidade de transpor os limites do imaginário tornava a Emília da TV Tupi um elemento de magia e encantamento. Era a necessidade de liberdade que estabelecia vínculos entre a Emília daquela época e seus telespectadores. Ela representava a voz de quem não tinha espaço na sociedade. Por isso, constatamos que sua visualidade está sobreposta ao roteiro, ao figurino, ao cenário. O lúdico está na forma, no conteúdo do fantástico, do maravilhoso. A falta de cores nem é percebida diante da possibilidade de ver a personagem corporificada nos livros, agora também corporificada na televisão.

Seguindo o processo analítico proposto por Thompson (1995), consideramos a imagem de Emília em *O Sítio* de 1952 representada por movimentos lineares, que traduziam a sociedade da época. Para Porcello (2006), por valorizar a visualidade de apresentação, o peso da imagem é sempre maior que o da palavra. Ou seja, a televisão é a legitimadora dos fatos sociais. E enfatiza (p.1)

“a tela que, para milhões de pessoas é a única janela para o mundo, põe o mundo dentro da nossa casa”. O impacto da imagem de Emília na época foi de grande repercussão. As crianças não conheciam a imagem da televisão, tão pouco, uma Emília tão real.

Deste modo, convencionamos categorizar cada fase de exibição da personagem. Em 1952, devido ao seu surgimento paralelo com a televisão, denominamos Emília como inovadora.

Em 1977, o contraste é ainda maior devido às cores e ao início do desenvolvimento tecnológico da Rede Globo. Definitivamente, a imagem de Emília surge como uma espécie de referencial. Neste momento, existem movimentos organizados que promovem a reflexão no país. Seja pela paixão pelo *rock in rool*, ou mesmo pelo movimento feminista queimando sutiãs pelas ruas, as pessoas estão mais apegadas em ideais e valores, e as crianças, por sua vez, assumem um importante papel na sociedade. Além de direitos, têm deveres e passam a ser cidadãos em igualdade com os demais.

Lembramos que Emília consagra-se como personagem atemporal devido a sua origem literária. Lobato a eternizou. O seu desejo era despertar o senso crítico nas crianças e, ainda nesta adaptação de 1977, era possível identificar esta característica. Embora com aspectos de espetacularização e sendo o primeiro programa a utilizar técnicas de *merchandising*, havia a essência das histórias, simplicidade da indumentária e a magia de um enredo que encantava mesmo sem muitos recursos gráfico-visuais.



Figura 113 – Comprovação da atemporalidade. Encontro marcante entre duas gerações no programa exibido em 2001

Fonte: <http://www.globo.com>

Por isso, classificamos a Emília de 1977 como renovadora, incisiva com suas cores e inovadora com seu desempenho. Ela instituiu um novo modo de pensar, principalmente pela solidez da mensagem comunicacional ao longo dos anos de transmissão do programa. Sua imagem sintetiza o grito de liberdade. Seu figurino mais despojado, com um vestido mais curto, é o primeiro sinal de que os tempos estão mudando.

Ressaltamos que a visualidade de nossa forma simbólica (Thompson,1995) é única, embora sua representação seja atemporal. O que queremos dizer é que Emília é singular, é obra aberta de Monteiro Lobato, é referencial ideológico e político de uma época. No entanto, sua visualidade é representada de diferentes maneiras ao longo do tempo. Cada exibição marca uma inovação, um resultado da hibridação pós-moderna, desta convergência de estilos que nos acompanham diurnamente.

Iniciamos este trabalho com certas inquietudes, provocando nosso senso crítico. Como se configuram as imagens da representação visual contemporânea de Emília no imaginário pós-moderno das tecnologias audiovisuais? Será esta a mesma intenção da TV? O que ela pretende comunicar com as novas configurações visuais de Emília apresentadas atualmente?

Alcançamos respostas significativas para nosso questionamento, especialmente quando concluímos que há somente a ciclicidade narrativa nas

adaptações em virtude das histórias literárias. Já na visualidade, não encontramos esta característica, mesmo que a intenção dos produtores em 2006 seja a retomada histórica.

O que acontece é a polissemia da imagem da boneca Emília representada sob outras configurações. São apelos estéticos adaptados a uma época e a determinadas situações. As imagens de Emília perderam a identidade na pós-modernidade; perderam a identidade com a criança. Primeiro, em 2001, pecou nos excessos de adereços e mudanças em virtude da informatização. Depois, em 2006, deixou a indiferença da sua cor contaminar o enredo e o cenário. Apresentando-se apática, impotente e sem o poder mobilizador que a caracterizava, a imagem de Emília se apagou. Nem mesmo as empresas e marcas tão divulgadas com *merchandising* nas edições anteriores se interessaram pela figura pouco cativante. Prova disso, é a imediata mudança de sua exibição em 2007.

Durante os principais momentos que compreenderam nosso processo analítico – 1952, 1977, 2001 e 2006 – poucas vezes evidenciamos tamanha aceitação e identificação com os telespectadores quanto na década de setenta - a imagem de Emília que está guardada na memória dos adultos -. A explicação é a atuação da produção, mas o público torna-se consideravelmente fundamental para permitir as aproximações com a personagem. A criatividade era mais utilizada do que os aparatos tecnológicos naquela época. As cores eram a principal ferramenta na constituição dos programas.

Já em 2001, identificamos o ápice da espetacularização do programa e da imagem de Emília. Prevaleceu em todos os aspectos o desejo pelo novo, pelo diferente. Considerando que as crianças de hoje desconhecem os aspectos rurais, acabaram enjoando de tudo o que viam em casa e os índices de audiência caíram consideravelmente.

O imaginário infantil está rodeado de outros tipos de entretenimento. Dispensam a prática de imaginar desde que nasceram. Mal conhecem os livros de Lobato. Não se interessam por Emília pela distância cronológica de sua existência e, acima de tudo, pela reprovação visual de sua composição atual. Neste aspecto, a Emília de 2001 saía na frente. Quando os pequenos telespectadores nasceram, a boneca já falava e a televisão já era colorida. A sociedade também reconfigura seus valores determinados.

As crianças hoje são independentes e escolhem suas atividades. Estão conectadas, têm *e-mail*, celular e outros recursos que nós nem sonhávamos um dia encontrar. Por isso, embora haja em 2006 a tentativa de aproximar Emília de seu público, a iniciativa foi frustrada. Além de transitar por caminhos da virtualização, as prioridades são estabelecidas de acordo com o interesse individual.

Para Cauduro & Rahde (2002), a visualidade de Emília rejeita a busca do novo pelo novo, apenas porque valoriza o ecletismo, combina diversos estilos numa mesma estrutura; *bricolagem* e hibridação de múltiplas diferenças, antigas ou novas.

A partir da nossa interpretação/reinterpretação sugerida por Thompson (1995), observamos que os movimentos da visualidade estética de Emília a partir de 1977 passam a ser cumulativos, aleatórios e destituídos de direção exata, sempre em busca de traduzir aquela época, seja de maneira contraditória ou com contrastes e conflitos.

Os aspectos referentes à imagem da personagem em 2001 estão diretamente relacionados com a sociedade de consumo e o ápice do desenvolvimento tecnológico. No entanto, para essa geração que constitui o público infantil, o século XXI não traz muitas novidades, pois desde que nasceram, compartilham da rede e usufruem de todos os seus recursos. Como num caminho inverso, a novidade agora é justamente o rústico, a distância urbana, a ausência de luxos e praticidades encontradas na cidade.

Classificamos esta versão visual de Emília como mobilizadora. Além de estar atualizada e informatizada, a boneca é renovadora. Esteticamente, apresenta atribuições que a igualam com seu público. Criança vende mais para criança.

Devido ao fato de que a geração que assistia ao *Sítio* na época já ter nascido inserida no contexto pós-moderno, a função da visualidade da boneca passa a ser de mobilizar os sentidos para as tendências do mundo globalizado, principalmente ao que se refere ao consumo de bens e serviços com a marca do programa.

Certamente, a imagem de uma Emília criança reconfigurou a visão da personagem, mas não foi suficiente para causar o mesmo impacto que aquele de 1977 ou 1952. Ao contrário, todos os esforços para aproximar o *Sítio* da tecnologia foram rejeitados. Incrivelmente comprovamos a ciclicidade narrativa no desejo dos pequenos telespectadores, por exemplo, em ver tia Anastácia cozinhando

novamente em seu fogão à lenha, ao invés de usar o forno microondas, e Pedrinho e Narizinho brincando longe do computador ou videogame.

Seguindo o raciocínio de que é a partir da estrutura audiovisual que se produz uma releitura da mensagem comunicacional de Emília, buscamos aportes nas pesquisas de Suzana Kilpp (2003) que consideram a centralidade dos construtos televisivos de tempo real, em múltiplas combinatórias com outros tempos – construtos de tempos fictícios.

Nesta pesquisa, acreditamos que Emília se constitui como uma forma de comunicação, (re)configurada pelas molduras criadas pela televisão.

Kilpp (2003) produz pesquisas com o intuito de iluminar eventuais zonas de opacidade dos audiovisuais em geral e destaca um tipo de montagem que instaura novas figuras do tempo televisivo, relacionáveis a sua vez a devires da cultura audiovisual.

A partir da interpretação/reinterpretação de Thompson (1995), podemos reconhecer, retomando as características das imagens pós-modernas, a existência da ciclicidade estética e narrativa de Emília. Entendemos que o fluxo de encontros e desencontros de conteúdo de *O Sítio do Picapau Amarelo* deu origem a Emília atual, uma nova figura de tempo baseada na composição de quadros de experiências e significação que se sobrepõe na televisão.

Esta interpretação/reinterpretação permite sugerir que Emília passa a ser não mais e somente, a personagem ideológica criada na modernidade por Monteiro Lobato, mas o resultado imagético de uma convergência plural de significações, numa representação única, segundo Porcello (2006), a tela luminosa da TV.

A representação de Emília em 2006 abandona a excessividade, busca a neutralidade e ainda assim, peca ao abusar da opacidade. Em uma comparação popular, relacionamos sua imagem ao cantor Michael Jackson pela descaracterização de sua identidade.

A personagem se reduz aos aspectos de cenários e ao enredo da trama de Lobato. Nem mesmo o mundo mágico do *Sítio* atrai a atenção do público com uma Emília tão indiferente, conformista.

A rejeição da boneca não está somente na representação visual, mas principalmente por ela não integrar o imaginário comum das crianças. Passou por tantas modificações que se apresenta sem um referencial de imagem. Por esse motivo, sua estética tem menos impacto que aquela em preto e branco de 1952.



Figura 114 – Michael Jackson e Emília - Semelhanças após passarem por mudanças estéticas
Fonte: <http://www.globo.com> e <http://www.g1.com.br>

Na função de comunicólogos torna-se imprescindível a reflexão sobre os processos simbólicos da formação das mensagens disseminadas pelos meios de comunicação de massa principalmente, quando esta enunciação se dá em função da formação de idéias, da persuasão.

Escolhemos desenvolver esta pesquisa para responder as nossas inquietações pessoais sobre o imaginário infantil e principalmente, para contribuir com as pesquisas acadêmicas que contemplem a televisão sob o viés da representatividade estética.

Guiados pela Hermenêutica de Profundidade (Thompson, 1995), acompanhamos os trinta anos da visualidade da boneca Emília no contexto televisivo. Além de resgatar a história da personagem Emília paralelamente com a história da televisão no Brasil, ressaltamos a importância deste estudo para a análise e conceituação das metodologias voltadas para o estudo deste veículo que mobiliza milhares de pessoas todos os dias. Mais um motivo para acreditarmos ter respondido à nossa questão problema proposta na introdução desta pesquisa.

Procuramos analisar e interpretar os elementos que perpassam o imaginário contemporâneo de nossa forma simbólica sob o viés da representação estética, apoiados no imaginário social e na espetacularização. Permeamos caminhos de identificação com as épocas de exibição dos programas analisados e das épocas em que Emília era produzida optando por não nos aprofundarmos em questões de recepção e massificação da televisão para evitarmos os lugares

comuns. Contudo, os objetivos foram alcançados e acrescidos no decorrer da investigação, o que se constitui em surpresa agradável a essa pesquisadora.

Observamos que desde seu surgimento na modernidade, Emília demonstrou articulação com o mundo e com os demais personagens do *Sítio*. Por isso, ao longo das adaptações, sua imagem corresponde a alguns desejos – mesmo latentes ou implícitos – da sociedade em cada época de sua exibição. Portanto, valem aqui considerações sobre interpretação/reinterpretação sobre o surgimento de Emília como uma proposta de romper com a repressão infantil, dar vez e voz às crianças. A boneca representa uma proposta nova numa sociedade que deseja e luta pelo novo (Rahde, 2001).

No ritmo da sociedade pós-moderna, Emília foi inserida na era tecnológica e ganhou um visual mais despojado, abandonando o romantismo das antigas versões. Representou, mesmo que criticada pelo excesso de plasticidade, os sujeitos de seu tempo. Atualizada e conectada a uma nova era, onde não há limites e fronteiras de comunicação.

Constatamos assim, que há uma evolução da personagem em relação ao contexto social. Tanto no comportamento como no figurino, Emília representa um meio de expressão social, pois através dela valores e atitudes são comunicados.

A passagem de Emília do moderno ao pós-moderno acontece em forma de adequação, adaptação. Ajustar-se ao novo é criar uma identidade própria – através da maquiagem, cores, figurino, modo de falar – mas ao mesmo tempo estar atenta aos acontecimentos da época e transitar entre eles.

Gratificante como resultado deste estudo é perceber Emília como um reflexo da evolução do pensamento moderno e pós-moderno, especialmente, no que diz respeito aos valores relacionados ao comportamento das crianças, a comunicação e a cultura que perpassa o imaginário infantil.

O contexto do mercado, com a explicitação da sociedade do consumo permitiu a interpretação da imagem de Emília no limite das transações capitalistas, demarcadas por questões muito específicas, que se baseiam acima de tudo nos índices de audiência do programa.

Neste momento, concluímos que Emília reflete a realidade da indústria cultural, porque além de ser produto, ela reflete as atitudes dos sujeitos enquanto consumidores: o divertido, o fantástico, o engraçado, o descontraído, a satisfação.

Emília é aceita em um grupo e muitas vezes, é ela quem dita as regras do jogo. Ser aceito, estar inserido em um grupo e buscar a identificação é outra característica marcante da personagem e da pós-modernidade.

Por fim, é preciso relatar o quanto nos foi interessante esta visão interpretação/reinterpretação da trajetória da boneca Emília que foi parte de nossa infância com reflexos ainda vivos em nosso imaginário atual.

Coerentemente, em uma leitura particular final, notamos a ocorrência de idéias e conceitos repetidos, o que se justifica no recurso escolhido para conferir a veracidade de nosso texto e, principalmente, para ligar os fatos e as interpretações conforme proposto pela metodologia.

Considerando que a Hermenêutica de Profundidade (Thompson, 1995) sugere reinterpretações de uma forma simbólica pré-interpretada, estamos cientes de que nossas conclusões não serão definitivas. Acreditamos ter alcançado nossos objetivos, da mesma forma que Emília parece cumprir seu papel no desempenho estético, permanecendo atualizada no imaginário de várias gerações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jaques. **A imagem**. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, São Paulo: Papirus, 1995.

AZEVEDO, Carmen Lucia de. **Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia**. São Paulo: SENAC, 1997.

BARTOLOMÉ Ruiz, Castor Mari Martin. **Os paradoxos do imaginário**. São Leopoldo : UNISINOS, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. **Sociedade de consumo**. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1981.

_____. **Da sedução**. Tradução: Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1991.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da reprodutividade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 91-107

CAVALHEIRO, Edgard. **Monteiro Lobato: vida e obra**. São Paulo: Nacional, 1955.

COELHO NETO, José Teixeira. **Moderno pós-moderno : modos & versões**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo : comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro : Contraponto, 1997.

LOBATO, Monteiro. **Memórias da Emília**. 42. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Reinações de Narizinho**. São Paulo : Brasiliense, 1997.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2002.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo e a sociedade de consumo**. In: KAPLAN, A. O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

KILPP, Suzana. **Ethicidades televisivas : sentidos identitários na TV : moldurações homológicas e tensionamentos**. São Leopoldo : UNISINOS, 2003.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Traduzido por Ricardo Correia Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre : Artes e Ofícios, 1995.

_____. **A transfiguração do político : a tribalização do mundo**. Porto Alegre : Sulina, 2005

MARCONDES FILHO, **Ciro**. **Televisão :a vida pelo vídeo**. São Paulo : Moderna, 1995.

PORCELLO, Flávio Antônio Camargo. Mídia e poder : o que esconde o brilho luminoso da tela da tv?. **Revista Famecos** , n.31, 2006 Porto Alegre.

RAHDE, Maria Beatriz Furtado. **Imagem: estética moderna & pós-moderna**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

_____. **Imagens de arte/comunicação. Tendências modernas e pós-modernas**. In: JACKS, Nilda (org) **Tendências da Comunicação**: Porto Alegre: L&PM,2001.

RAHDE, M. B. F.; CAUDURO, Flavio . **Imagens e Imaginários: do moderno ao pós-moderno**. E-Compós (Brasília), v. 9, p. 1-19, 2007.

STEIN, ERNILDO. **Aproximações sobre Hermenêutica**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

TÁVOLA, Artur da. **A liberdade do ver : televisão em leitura crítica**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984.

_____. "TV, criança e imaginário". In: PACHECO, Elza Dias (Org.). **Televisão, criança, imaginário e educação: dilemas e diálogos**. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2000. p. 39-49.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna : teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis : Vozes, 1995.

WOLTON, Dominique. **É preciso salvar a comunicação**. São Paulo : Paulus, 2006.

_____. **Internet, e depois? : uma teoria crítica das novas mídias**. Porto Alegre : Sulina, 2003.

_____. **Elogio do grande público : uma teoria crítica da televisão.** São Paulo :
Ática, 1996

OUTRAS REFERÊNCIAS

GOMES, Henriette Ferreira. **O ambiente informacional e suas tecnologias na construção dos sentidos e significados**, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-19652000000100007>. Acessado em 11jan2008.

WERNECK, Alexandre. **Monteiro Lobato e seus meninos órfãos**. Copyright Jornal do Brasil. 12 out 2001. In: Observatório da Imprensa. 17 out 2001. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/asp171020019999.htm>>. Consulta em 30/11/2007.

CAVERSAN, Luiz. **Sítio do Picapau Amarelo**. “Goiabada de banana”. Copyright Folha de São Paulo. 14 out. 2001. In: Observatório da Imprensa. 17 out. 2001. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/asp171020019999.htm>>. Consulta em 05 out. 2007.

JIMENEZ, Keila. “Do ‘Sítio do Picapau’ à Divisão Internacional da Globo, Geraldo Case conhece todos os públicos”. In: **ABERT – Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão**. 01 ago. 2004. Disponível em: <http://www.abert.org.br/D_mostra_clipping.cfm?noticia=18129>. Consulta em 05 out. 2007.

JULIANO, Carolina; RUBIN, Débora. **Senta, que lá vem mais história**. Copyright Valor Econômico. 06 set. 2001. Observatório da Imprensa. 12 set. 2001. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/qtv120920017>>.htm. Consulta em 03 fevereiro.2008.

O Estado de São Paulo. **‘Sítio’ vira só novelinha**. 22 mai. 2005. Disponível em: <<http://txt.estado.com.br/suplementos/tele/2005/05/22/tele004.xml>>. Consulta em 29 set. 2008.

PENTEADO, J. Roberto Whitaker. Sítio do Picapau Amarelo. **Novo ‘Sítio’ é fiel à obra de Lobato**. Copyright Jornal do Brasil, 14 out 2001. In: Observatório da Imprensa. 17 out 2001. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/asp171020019999.htm>>.Consulta em 05 out. 2007.

XAVIER, Ismail. “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema”. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac SP: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.

SITES CONSULTADOS

<http://memoriadatv.blogspot.com>

<http://www.globo.com/>

<http://lobato.globo.com/>

<http://www.omundomagicodelobato.com/>

<http://www.memoriaglobo.com/>

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C268i Cardoso, Roberta Mânica
Imagem, linguagem e comunicação: a estética contemporânea na visualidade televisiva da personagem Emília em o Sítio do Picapau Amarelo. / Roberta Mânica Cardoso. – Porto Alegre, 2008.
167 f.

Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, PUCRS.

Orientação: Profa. Dra. Maria Beatriz Furtado Rahde.

1. Comunicação Social. 2. Imagem.
3. Comunicação e Imaginário. 4. Espetáculo Televisivo.
5. Programa Infantil. 6. Personagens – Mídia – Análise.
I. Rahde, Maria Beatriz Furtado. II. Título.

**CDD 791.457
301.16**

Ficha elaborada pela bibliotecária Cíntia Borges Greff CRB 10/1437