

A Televisão Infantil no Brasil e na China: Uma Perspectiva Histórica para Além dos Modelos Ocidentais

Mayara Araujo

Doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Mídia e Cultura Asiática Contemporânea (MidiÁsia-UFF). E-mail: msoareslpa@yahoo.com.br

Arthur Felipe Fiel

Doutorando em Comunicação pela UFF. Mestre em Cinema e Audiovisual pela mesma instituição. Pesquisador vinculado ao Grupo de Estudos em Desenhos Animados (AnimaMídia-UFF). E-mail: arthurfiel@id.uff.br

Resumo: Embora Brasil e China possam parecer muito distantes, existem diversas aproximações que podem ser feitas em relação ao desenvolvimento de seu aparato televisivo. O objetivo deste artigo é investigar o desenvolvimento da televisão infantil nos dois países através de uma perspectiva histórica que se atente para modelos não ocidentais de reflexão. Para isso, realizamos um levantamento bibliográfico que nos auxiliou na resolução da seguinte questão: quais são as similaridades e diferenças na formação de uma televisão infantil no Brasil e na China? A hipótese é que a formação televisiva dos dois países experienciou processos semelhantes em momentos distintos do desenvolvimento de seus projetos de nação mediado pela televisão. Enquanto a China permanece com esse projeto nacional em vigor, o Brasil sofreu diversas rupturas por questões políticas.

Palavras-chave: televisão, programação infantil, Brasil, China.

Televisión Infantil en Brasil y China: Una Perspectiva Histórica más allá de los Modelos Occidentales

Resumen: Aunque Brasil y China puedan parecer muy distintos, son varias las aproximaciones que se pueden hacer con relación al desarrollo de la televisión. El objetivo de este artículo es investigar el desarrollo de la televisión infantil en los dos países desde una perspectiva histórica y que atienda a modelos de reflexión no occidentales. Para ello, realizamos una búsqueda bibliográfica que nos ayudó a resolver la siguiente pregunta: ¿Cuáles son las similitudes y diferencias en la formación de la televisión infantil en Brasil y China? La hipótesis es que la formación televisiva de los dos países experimentó procesos similares en diferentes momentos del desarrollo de sus proyectos de nación mediados por la televisión. Mientras China se mantiene con este proyecto nacional en marcha, Brasil ha sufrido varias rupturas por cuestiones políticas.

Palabras clave: televisión, programación infantil, Brasil, China.

Children's Television in Brazil and China: A Historical Approach beyond Western Models

Abstract: Although Brazil and China may seem very distant, several approximations can be made regarding the development of their television apparatus. The objective of this article is to investigate the development of children's television in the two countries by a historical perspective that pays attention to non-Western models of reflection. For this, we carried out a bibliographic survey that helped us to solve the following question: what are the similarities and differences in the formation of children's television in Brazil and China? The hypothesis is that the television formation of the two countries experienced similar processes at different moments of the development of their nation projects mediated by television. Whereas China remains with this national project in place, Brazil has suffered several ruptures due to political issues.

Keywords: television, children's programming, Brazil, China.

Em um primeiro momento, Brasil e China podem parecer duas entidades diferentes e distantes. Afinal, o Brasil é um país latino-americano cuja história foi roubada e cuja formação identitária e social acabou por emular a Europa ocidental (Bolaño, 2014). Do outro lado, temos a República Popular da China, com seus mais de 5 mil anos de história, e que nos últimos 70 tem investido em restabelecer o seu orgulho nacional e a sua posição no globo. Ainda assim, existem aproximações que merecem a nossa atenção: inicialmente, destacamos que as interações entre Brasil e China retomam ao século XVI, através do intermédio dos interesses da administração imperial portuguesa (Cunha, 2017). As migrações se construíram como os primeiros laços entre Brasil e China. Em 1812, ainda sob o domínio de Portugal, um grupo de chineses saiu de Macau rumo ao Rio de Janeiro (Lou, 2017). Em uma perspectiva contemporânea, ressaltamos o fato de que ambos os países fazem parte do eixo não-ocidental do globo e que, portanto, possuem interesses de desenvolvimento nacional que vez ou outra podem convergir. A participação nos Brics – Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul – é uma dessas importantes convergências.

Diante da questão midiática, a agência de notícias chinesa Xinhua abriu o seu escritório no Brasil ainda em 1962 – quando Brasil e China sequer tinham relações diplomáticas –, configurando-se como o primeiro país da América Latina a receber uma mídia estatal chinesa (Li, 2003). No que tange aos interesses deste trabalho, é importante destacar que Brasil e China possuem a televisão ainda hoje como o principal meio de comunicação (*Pesquisa brasileira...*, 2016; Zhu, 2019) e investiram no desenvolvimento de uma indústria televisiva nacional, para além da criação de conteúdos próprios que são amplamente assistidos por suas populações: no Brasil as telenovelas e na China os dramas de TV.

Aqui, interessa-nos contemplar uma das faces desse desenvolvimento televisivo: a programação televisiva destinada às crianças. Essa escolha se justifica porque boa parte dos estudos acerca da *TV infantil*, datados desde a chegada do aparato aos lares, estiveram, de modo geral, mais interessados nos efeitos da televisão na vida cotidiana da criança e da família do que nos conteúdos veiculados nela, na forma como eles se direcionaram e se relacionaram com as crianças e a que interesses atendiam (Cordelian et al., 1996; Fiel, 2019), e com as políticas públicas desenvolvidas pelos Estados em relação a esse conteúdo. Diante desse contexto, questionamos: quais são as similaridades e diferenças na formação de uma televisão infantil no Brasil e na China? Partimos da hipótese de que a formação televisiva nos dois países experienciou processos semelhantes em momentos distintos do desenvolvimento, mediado pela televisão, de seus projetos de nação. Enquanto a China permanece com esse projeto nacional em vigor, o Brasil sofreu diversas rupturas por questões políticas. Para tanto, realizamos um levantamento bibliográfico relevante ao tema e adotamos uma perspectiva histórico-comparativa dos casos.

A abordagem comparativa entre a formação histórica da televisão tanto no Brasil quanto na China se apresenta como uma empreitada não somente descolonizadora dos estudos sobre televisão, mas, principalmente, que busca lógicas alternativas ao *modus operandi* ocidental no campo da mídia. Via de regra, os objetos de pesquisa na área costumam privilegiar abordagens oriundas dos Estados Unidos. Não se trata de um movimento sem origens históricas: o mercado de produção e os fluxos de exportação de conteúdo televisivo foram inicialmente compreendidos como unidirecionais, com os Estados Unidos no protagonismo (Waisbord, 2004). Essa influência foi sabiamente descrita por Stuart Hall (1992) como “do Ocidente para o resto”. No entanto, as últimas décadas ilustram um cenário mais complexo e que ainda carece de compreensão, no qual alguns países da periferia global entraram na disputa por mercados internacionais (Keane & Moran, 2003; Thussu, 2006), como o próprio Brasil e, no momento presente, a China. Estarmos atentos a esses movimentos de contrafluxos midiáticos é importante para que possamos vislumbrar panoramas de um mundo futuro que se revela cada vez mais multipolar.

Televisão, Infância e TV Infantil

Para compreendermos os modelos de produção e distribuição de conteúdo infantil, seja na televisão brasileira ou na televisão chinesa, cabem alguns apontamentos e reflexões introdutórios sobre a ideia e o ideal de infância e, conseqüentemente,

sobre como as televisões desses países se relacionam com o público infantil a partir de tais concepções. No entanto, antes de evoluirmos nessa discussão, é preciso evidenciar que, ao falarmos em TV infantil, estamos nos referindo, exclusivamente, à programação infantil veiculada nas televisões dos países em análise. Com isso, não tratamos a TV infantil como um gênero ou um formato audiovisual específico, mas como um amplo leque de conteúdos curados e alinhados às perspectivas dos interesses públicos e privados dos canais e de seus Estados.

Bujes (2005), ao elaborar sugestões de pesquisas acerca da infância, menciona que “uma investigação sobre a infância e os fenômenos que a ela se associam deve se centrar não no que elas e eles são, mas como se constituíram de tal maneira” (p. 187). É adotando essa perspectiva que trataremos dessa relação tão íntima entre as crianças, a televisão e o que se constituiu como TV infantil. A autora também chama a atenção para o olhar cuidadoso que ao ser lançado sobre as crianças, a infância e aos fenômenos relacionados, deve também se atentar às suas complexidades e múltiplos sentidos, considerando, especialmente, a cultura e o contexto nos quais se inserem tais relações. Essa perspectiva é basilar para um trabalho que, como este, busca estabelecer pontes e conexões entre a forma como as televisões de dois países tão distantes se relacionaram e se relacionam com as crianças ao longo dos anos. Vale frisar que esse fenômeno também é atravessado por transformações sociais globais, mas cada localidade possui as suas próprias especificidades. Dito isso, ressaltamos que nossas reflexões caminham de acordo com a crítica de Immanuel Wallerstein (2013) ao que ele chama de *universalismo europeu*, em que o sociólogo questiona a ideia de se utilizar modelos ocidentais indiscriminadamente em qualquer contexto. Nesse sentido, buscamos complexificar o olhar sobre a infância em outras sociedades, sobre a própria indústria televisiva e, por fim, sobre a ideia da televisão infantil.

Kuhlmann Jr. e Fernandes (2004) afirmam que

a história da infância seria então a história da relação da sociedade, da cultura, dos adultos, com essa classe de idade, e a história da criança seria a história da relação das crianças entre si e com os adultos, com a cultura e a sociedade. (p. 15)

Assim, os autores buscam trazer outras perspectivas à complexidade de uma definição da infância e da relação das crianças com seus iguais e com o ciclo social no qual estão inseridas.

Cabe pontuar que a história e a construção da relação entre as crianças e a televisão não se deram somente por um elo dialógico entre a criança e a mídia, mas principalmente por uma construção plural, atravessada e guiada pelo olhar dos adultos – representantes dos interesses públicos e privados em seus respectivos Estados – sobre as infâncias, que sob sua tutela se constituíam, e sobre seus interesses na formação das crianças e, conseqüentemente, das narrativas e conteúdo que direcionaram ao público infantil.

A partir dessa constatação, as histórias sobre as quais discorreremos nos tópicos a seguir são atravessadas pela concepção de infância e do que é ser criança em duas realidades socioculturais distintas, no Brasil e na China. Assim, veremos que tanto no Brasil como na China a constituição de uma TV infantil foi fruto de embates diversos entre representantes dos setores públicos e privados, bem como da sociedade civil, acerca de suas próprias concepções de infâncias. O formato dos conteúdos, os gêneros mais populares, a existência ou não de fomento a uma produção local e/ou a abertura do mercado televisivo para os conteúdos estrangeiros nesses países resultaram em histórias que guardam entre si algumas semelhanças e diferenças e que, como analisaremos, traçam uma outra trajetória para além do modelo hegemônico ocidental.

História da Televisão Infantil no Brasil (1950-2000)

Diferentemente do modelo estadunidense, no qual televisão e cinema caminhavam juntos, a TV brasileira foi estruturada a partir da união de esforços de empresários, artistas e produtores que atuavam nas rádios e faziam parte de conglomerados

mediáticos, os quais naquele momento já estavam consolidados. Assim, para além da mão de obra, também foram oriundos das rádios os primeiros conteúdos levados ao ar na TV brasileira. Nesse momento, já se tinha a compreensão de que era preciso considerar um espaço para a constituição de uma programação infantil.

¹ Antes de receber esse nome a atração era conhecida como *Clube do Papai Noel*, homônimo ao programa da rádio Tupi que contava, inclusive, com os mesmos integrantes. Em seguida, com o patrocínio do achocolatado Guri, tornou-se *Clube do Guri* para posteriormente receber o nome *Gurilândia*.

O primeiro programa infantil transmitido pela TV brasileira foi o *Gurilândia*¹, na TV Tupi. Nessa atração, um grupo de crianças era convidado a declamar poemas, cantar cantigas populares e realizar pequenas encenações ao vivo. No mesmo período, também chegaram às telas atrações como *Circo na TV*, que explorava uma estética circense em seu auditório e era comandado por uma figura clownesca que brincava, se divertia e interagia com as crianças convidadas enquanto conduzia o programa (Fiel, 2019). Esses dois conteúdos exploravam a interação e brincadeiras como formas de se conectarem com seu público-alvo. Tratava-se de um formato barato, fácil de ser realizado e que apresentava bons resultados na rádio.

Foi somente em 1952, com o programa *Fábulas Animadas*, que a televisão brasileira passou a investir em teledramaturgia para crianças. Esse programa se enquadra no formato dos teleteatros, o grande produto da televisão brasileira na década de 1950 (Amorim, 2007), nos quais obras da literatura nacional e internacional eram encenadas e contribuíram para a formação do mais significativo laboratório de uma linguagem dramática televisiva (Amorim, 2007). Apesar das diversas limitações estruturais e técnicas, os teleteatros potencializaram o fazer criativo dos artistas brasileiros e possibilitaram o desenvolvimento de uma dramaturgia própria à televisão.

Os anos de 1950 são conhecidos pela experimentação das técnicas, dos conteúdos e dos formatos na televisão brasileira. No caso do conteúdo infantil, experimentou-se atrações realizadas em estúdio e auditório, todas ao vivo, já que ainda não era possível gravar e exibir os conteúdos prontos. Também não estava estruturada uma grade de horários definitiva; a programação geralmente começava às 18h e se mantinha até às 23h. Apesar dessa falta de estrutura, já se tinha a concepção de que o primeiro horário de exibição do dia seria dirigido às crianças (Ricco & Vanucci, 2017).

A década de 1960 é marcada por um momento político conturbado devido ao golpe militar de 1964 que depôs o presidente João Goulart e iniciou uma ditadura que se estenderia por mais de 20 anos. Nesse contexto, os meios de comunicação de massa passaram a servir aos interesses da ideologia dominante. Com isso, diversos conteúdos infantis veiculados nos anos posteriores ao golpe tinham militares no centro da atração. Assim surgiram os programas *Capitão Furacão* (1965), da rede Globo, e *Capitão AZA* (1966), da TV Tupi, este encomendado pelas Forças Aéreas Brasileiras (FAB). Nessas atrações, os heróis militares contavam às crianças suas aventuras e vivências, passando a ocupar um espaço afetivo no imaginário daquelas que tinham acesso à televisão. Para além dessas histórias, os capitães promoviam brincadeiras e cantorias e num dado momento também chamavam por desenhos animados importados.

Os meios de comunicação de massa se transformaram no veículo através do qual o regime poderia persuadir, impor e difundir seus posicionamentos, além de ser a forma de manter o status quo após o golpe. A televisão, pelo seu potencial de mobilização, foi mais utilizada pelo regime, tendo também se beneficiado de toda infraestrutura criada para as telecomunicações. (Mattos, 2009, p. 35)

Ainda de acordo com Mattos (2009), foi justamente por entender o potencial da TV como meio de comunicação de massa que o regime militar incentivou e apoiou o desenvolvimento da televisão brasileira. No início dos anos 1960, a estrutura da programação televisiva passou por uma transformação definitiva com a chegada do videoteipe, que permitiu a gravação e exibição de um mesmo conteúdo em vários dias da semana. Nesse contexto, a programação infantil passou a ocupar as sessões matinais da programação, mantendo a lógica de estruturação pautada desde a chegada da TV em território brasileiro (Fiel, 2019). Contudo, apesar da possibilidade de gravação de conteúdos, algumas dificuldades permaneceram durante as décadas seguintes, a exemplo da produção de conteúdo animado

nacional, que ainda tinha um custo elevado e estava presente apenas em vinhetas e chamadas de peças publicitárias exibidas na televisão. Assim, durante boa parte das décadas de 1970 e 1980, a estrutura dos programas infantis seguia a lógica de apresentação em estúdio ou auditório, com chamadas de desenhos animados importados: os enlatados. Esse fenômeno, no entanto, não se restringiu somente aos conteúdos infantis:

Geralmente, emissoras com menor capacidade de produção audiovisual recorrem aos programas prontos, pois este tipo de compra requer um investimento menor. Assim, telenovelas ou seriados estrangeiros servem para preencher as grades de programação. Na medida em que as emissoras ganham capacidade de produção, estes programas vão sendo deslocados do horário nobre e ocupam espaço de menor audiência. (Costa & Amancio, 2015, p. 11)

Também vale mencionar um importante acontecimento para a memória afetiva e imaginário coletivo infantil na década de 1970: a produção *Vila Sésamo*, realizada através de uma parceria entre a TV Cultura e rede Globo, em 1972. Esse conteúdo foi a primeira adaptação estrangeira de *Sesame Street*, produção original estadunidense que adquiriu enorme sucesso no Brasil e foi adaptada para diversos países posteriormente. A atração endereçada à primeira infância foi originalmente desenvolvida com base num modelo pedagógico tradicional e possuía fins bastante didáticos (Fiel, 2019). Outro programa digno de menção é o *Sítio do Picapau Amarelo*², exibido em 1977 pela rede Globo e fruto de uma parceria com a Televisão Educativa do Rio de Janeiro (TVE). Trata-se de uma adaptação de um dos maiores clássicos da literatura infantil brasileira, do escritor Monteiro Lobato. Ambas as produções ocupam um espaço notável na memória afetiva das crianças que, naquele momento, tinham acesso à televisão.

² Até chegar a essa edição, o *Sítio* havia sido veiculado anteriormente em três outros canais, incluindo a TV Tupi, na qual foi adaptado pela primeira vez em 1952 e permaneceu por 11 anos no ar.

Em relação aos desenhos animados nacionais, destacam-se os esforços empreendidos por Maurício de Souza para a produção da série *A Turma da Mônica*, que chegou à televisão pela primeira vez no formato de curta-metragem, com o especial *O Natal da Turma da Mônica*, em 1976, nos intervalos comerciais da rede Globo. Mas, devido ao alto custo de produção de animação e a ausência de políticas públicas para esse segmento, *A Turma da Mônica* foi, por muito tempo, a única produção animada brasileira a ser planejada e realizada em formato seriado, mesmo enfrentando sérias dificuldades. Políticas públicas dedicadas aos conteúdos animados surgiram no país apenas em meados dos anos 2000 (Nesteriuk, 2011).

Na década de 1980, após o fim do regime militar em 1985, inicia-se um novo momento na história da televisão brasileira. A partir de então, os preços do aparelho televisivo diminuíram e, conseqüentemente, ele se tornou um eletrodoméstico mais acessível a outras classes sociais³. Com a emergência de novos públicos – inclusive o infantil – os canais comerciais passaram a competir por audiência e a realizar robustos investimentos em uma programação que captasse a atenção dos pequenos, o que incluía diversificação de formatos. Os programas de auditório acabaram por receber a maior parte do investimento dos canais que, no momento, tiveram como principais representantes a rede Globo e o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT).

³ De acordo com dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) da década de 1980, 55% de um total de 26,4 milhões de residências já possuíam um aparelho de TV, um crescimento de 1.272% em comparação à década de 1960. Mas, a fase mais popular, em relação ao número de lares que passaram a ter o aparelho, acontece apenas em meados dos anos 1990, quando mesmo as casas mais humildes já possuíam ao menos um aparelho de TV.

O SBT priorizou a realização de uma adaptação brasileira do programa de auditório do palhaço Bozo, originalmente produzido nos EUA e sucesso em diversos países. No Brasil, o programa chegou a ocupar oito horas da programação do canal. Já a rede Globo, que mantinha em sua grade matinal algumas produções em formatos diversos direcionados às crianças, levou à sua grade, em 1986, a apresentadora Xuxa Meneghel – que já atuava no segmento infantil desde 1983 comandando a atração *Clube da Criança* na TV Manchete –, transformando-a na “rainha dos baixinhos”, um fenômeno do mercado televisivo, cinematográfico, fonográfico e publicitário brasileiro. Bozo e Xuxa foram as atrações mais populares da programação infantil da TV brasileira nos anos 1980. Ambos os conteúdos possuíam cenários coloridos, atividades com crianças no palco, como competições entre elas, momentos musicais e um massivo investimento em publicidade de diversos produtos e segmentos. Concomitantemente, a fórmula de convocação de desenhos animados importados entre os quadros dos programas permanecia intacta.

O mercado televisivo brasileiro foi estruturado de maneira bastante competitiva, principalmente quando se fala a respeito dos canais comerciais. Essa competição desencadeou a emulação de formatos, visto que quando um canal aparecia com um formato de sucesso, os concorrentes rapidamente apareciam com um conteúdo igual ou muito semelhante. Essa lógica se tornou tão comum que ainda é possível percebê-la em alguns conteúdos na atual grade de programação da TV brasileira, mesmo que em menor grau.

No tocante aos conteúdos infantis, foram precisamente os canais educativos e estatais que transformaram o modo de produzir para as crianças. Para esses canais, a criança era vista como espectador em processo de formação e precisava de conteúdos que respeitassem sua subjetividade e lhe fornecessem ferramentas que possibilitassem uma formação humanizada e atenta à sua saúde e educação. Assim, eles não seguiam uma lógica de competição esvaziada de sentido e valor ético, mas buscavam pautar seus conteúdos a partir de discussões acerca da qualidade de suas grades de programação (Magalhães, 2007). Esses canais⁴ possuíam forte apreço pela cultura e folclore brasileiros, pelas histórias do povo e seu cotidiano, e buscavam mesclar elementos da cultura popular com temáticas educacionais, a fim de educar e entreter de forma equalizada. Com isso, pautou-se uma importante discussão apresentada com vigor na década de 1990: o complexo conceito de qualidade de programação.

⁴ A exemplo da TV Cultura, estatal de São Paulo, e da TVE, do Rio de Janeiro.

A ideia de qualidade na televisão, expressa por Medeiros (2008), é atravessada pela “predisposição para aceitar, respeitar, valorizar e dar visibilidade à diferença identitária de grupos que se constituem como minoria social” (p. 46), o que parece soar como uma crítica explícita aos conteúdos que estavam no cotidiano da programação dos canais comerciais da televisão brasileira, em especial os programas de auditório. No tocante aos conteúdos infantis, a década de 1990 fez ecoar a discussão acerca da qualidade, colocando em oposição os modelos comercial e educativo de se fazer televisão, e, de alguma forma, desconsiderando a parceria entre eles – como os já mencionados casos de *Vila Sésamo* e *Sítio do Picapau Amarelo*.

Ao mesmo tempo, o segmento de TV por assinatura chegava ao país. Sua implementação foi marcada pela disputa tecnológica entre grupos econômicos do setor da comunicação que já eram estabelecidos no segmento aberto do mercado televisivo (Lima, 2015). O desenvolvimento do mercado pago foi marcado pela presença e pluralização de canais e conteúdo de origem estrangeira, a grande maioria estadunidense. Somente em meados dos anos 2000 surge o primeiro e, hoje, o mais velho canal infantil brasileiro da TV por assinatura: a TV Rá-Tim-Bum, pertencente à Fundação Padre Anchieta, mantenedora da TV Cultura no segmento aberto. A partir de então, o conteúdo infantil no mercado pago sofreu uma tímida, porém notória, modificação: conteúdos de origem brasileira, inclusive pequenos curtas de animação, passaram a ser inseridos na grade de programação. A maioria dos conteúdos exibidos, no entanto, eram oriundos do segmento aberto e da antiga programação da TV Cultura. Já os canais infantis estrangeiros atuavam de forma semelhante aos primórdios da televisão brasileira, colocando no ar versões dubladas de animações importadas, agora digitais e não mais “enlatadas” (Fiel, 2019).

Ao longo dos anos 2000, enquanto o mercado pago se organizava em sua lógica segmentada, ofertando pacotes com canais distintos para os diversos membros da família, o conteúdo infantil na rede aberta de televisão sofreu uma explícita redução, permanecendo de forma estruturada apenas nos canais estatais e educacionais. O único canal comercial que optou por manter a produção infantil no ar foi o SBT, utilizando-se dessa tática para garantir a audiência das crianças que não mais encontravam produções a elas endereçadas nos canais concorrentes. Diante do exposto, passamos agora à compreensão de como se deu o processo histórico da televisão na China e de que forma o país se relacionou com as crianças a partir dela.

História da Televisão Infantil na República Popular da China (1950-2000)

A história da televisão na China se confunde com a história de sua primeira rede de televisão, a estatal Televisão Central da China (CCTV), antiga Beijing TV, que se configura até hoje como a voz do Estado e importante fonte de notícias.

⁵ Drama de TV é um termo genérico utilizado para abarcar as produções televisivas seriadas oriundas dos países do leste asiático. É importante atentar para o fato de que embora seja um formato “comum” a diversas indústrias televisivas, cada uma delas imprime um caráter nacional nessas produções e, por isso, nomenclaturas diferentes são utilizadas para diferenciá-las: J-dramas (Japão), K-dramas (Coreia do Sul), C-dramas (China continental), TW-dramas (Taiwan) e HK-dramas (Hong Kong).

No ano de sua fundação, em 1958, a então Beijing TV produziu o primeiro drama de televisão⁵ exibido na China, sob o título *A Mouthful of Vegetable Pancake*. A premissa, que visava atender ao público geral, era educacional: o drama trazia a história de duas irmãs que discutem porque a mais jovem deixou sobras de sua refeição. Assim, a irmã mais velha didaticamente explica para a pequena que não se deve jogar comida fora, principalmente diante de um contexto no qual a China se tornava um país comunista e próspero há pouco tempo. Com isso, muitas pessoas que outrora não tinham comida na mesa passaram a ter, e as irmãs, como uma nova geração de chinesas, tinham que apreciar essa abundância, evitando o desperdício, visto que as gerações passadas sofreram com a fome (Bai, 2007; Zhu, 2019).

A programação infantil também foi contemplada em 1958: no início, consistia em reportagens sobre a organização de atividades sociais infantis, shows de marionetes e desenhos animados feitos pelo Shanghai Cartoon Studio (Zhao, 2013). Poucos meses após o início das transmissões televisivas, já existia uma programação infantil regular exibida uma vez na semana:

O Little Club foi uma das primeiras colunas infantis mostradas no CCTV. *Painting on Glass* era outra coluna infantil, na qual o apresentador desenhava criativamente as histórias que contava em um pedaço de vidro. *The Clarion of Young Pioneers*, coluna de meia hora que começou em 1º de novembro de 1959, focava nas atividades sociais dos Jovens Pioneiros, a organização para crianças em idade escolar. Essas colunas gozavam de grande popularidade com o público infantil da época por causa de seu conteúdo vívido e forma original. Mas, na verdade, o público infantil nos primeiros dias da transmissão televisiva consistia apenas em um pequeno punhado de crianças privilegiadas com acesso direto a aparelhos de televisão⁶. (Zhao, 2013, p. 56)

⁶ No original: “*The Little Club* was one of the earliest children’s columns shown on CCTV. *Painting on Glass* was another children’s column, in which the presenter creatively drew out the stories he told on a piece of glass. *The Clarion of Young Pioneers*, a half-an-hour column which started on November 1, 1959, focused on the social activities of Young Pioneers, the organization for school children. These columns enjoyed great popularity with the child audience of the time because of their vivid content and original form. But in fact the child audience in the early days of television broadcasting consisted only of a very small handful of privileged children with direct access to television sets”.

No ano seguinte, a CCTV segmentou a programação infantil em dois grupos: vinte minutos de programação semanal para crianças em idade pré-escolar e 30 minutos para crianças em idade escolar. A partir de 1961, passou a existir uma maior variedade de gêneros e formatos na programação infantil, como os contos de fada, dramas de TV voltados ao público infantil e *kuaibanr* (conversas rítmicas). Até 1965, alguns programas traziam blocos nos quais as crianças eram convidadas a participar ativamente, seja resolvendo enigmas ou competindo em disputas de caligrafia chinesa (Zhao, 2013). De forma geral, as diretrizes para a programação infantil durante a década de 1960 versavam sobre educação moral e intelectual. Em um espectro mais amplo, até 1966, pode-se dizer que a China investiu na criação de conteúdo original e desenvolveu cerca de 200 dramas de televisão capitulares nesses menos de dez anos desde sua criação. Esse desenvolvimento inicial foi profundamente marcado pelas dinâmicas da Guerra Fria. Assim, esse novo meio de comunicação era visto tanto como uma inovação tecnológica quanto como um instrumento político (Zhao, 2013).

A formação televisiva na China ocorre de maneira mais concreta a partir da década de 1980. Em um primeiro momento, essa informação pode causar estranhamento, visto que uma ampla gama de países já possuía um sistema televisivo bastante robusto nesse período. No entanto, a história recente da China nos ajuda a compreender esse desenvolvimento “tardio”: após incursões estrangeiras em seu território durante o final do século XIX e uma guerra civil entre o partido capitalista e o partido comunista que só se encerraria em 1949, a China precisava se reestruturar após a destruição causada por tais conflitos. Sua população era majoritariamente rural, analfabeta e faminta. Os anos que prosseguiram a vitória do Partido Comunista Chinês (PCCh), sob a liderança de Mao Zedong, foram dedicados ao desenvolvimento de métodos para acelerar a produção agrícola do campo e a industrialização do país, em um movimento que ficou conhecido como o *Grande Salto Adiante*. No entanto, nem todas as estratégias para a concretização desse projeto foram bem elaboradas, levando a população ao período da “grande fome da China” durante os anos de 1958 e 1961.

Esses dois acontecimentos direcionaram parte do PCCh a estabelecer duras críticas à gestão do partido. No entanto, a base ortodoxa fortaleceu-se e desembocou em um sistema de delações que buscava punir seus críticos. Esse movimento deu início

à Revolução Cultural (1966-1976). Com o objetivo de preservar o comunismo e “limpar o país de tendências capitalistas”, o movimento ficou internacionalmente conhecido por seus excessos. Durante esse período, universidades foram fechadas, empreendimentos culturais e artísticos foram proibidos e o desenvolvimento televisivo, junto à programação infantil, que nascia há menos de 10 anos, foi interrompido.

Ao término da Revolução Cultural, a China entrou no período de reformas e abertura econômica, lideradas por Deng Xiaoping desde 1978. A partir de então, diversas obras culturais e artísticas que foram banidas durante os anos passados voltaram a circular. A máxima “*both red and expert*” substituiu o antigo jargão “*the redder the better*”⁷ utilizado durante os anos de tumulto desencadeados pela Revolução Cultural. O desenvolvimento econômico, científico e tecnológico passava a ser a matriz direcionadora de ações do PCCh. É nesse momento que a maior parte dos chineses obtém acesso ao aparelho televisivo pela primeira vez. Com isso, programas infantis que contemplavam o conhecimento científico e humanístico apareceram na TV:

⁷ Após a revolução comunista de 1949, muitos profissionais especializados foram enviados para fazer trabalho no campo por serem considerados “burgueses”. Após a abertura econômica em 1978, no entanto, essas ideias mudaram. Sob o comando de Deng Xiaoping, o investimento profissional e científico tornou-se as bases de suas políticas e motivo de orgulho nacional. Nesse sentido, a China se apresentava como um país comunista que buscava seu desenvolvimento em diversos campos de atuação (Pinheiro-Machado, 2013).

⁸ No original: “In the spring of 1978, CCTV organised a nation-wide painting competition among children, and meanwhile showed a series of programmes teaching children how to paint. In the same year, a new column *The Treasure House of Literature*, went on the air, intended to introduce children to classical Chinese and foreign literature”.

⁹ No original: “This programme educates and enlightens children and exerts an imperceptible influence on their understanding of life and society. It helps them at an early age to distinguish the true from the false, the good from the evil, and the beautiful from the ugly. *The Treasure House of Literature* can be called children’s good teacher and friend”.

Na primavera de 1978, a CCTV organizou um concurso nacional de pintura entre crianças e, enquanto isso, exibia uma série de programas ensinando crianças a pintar. No mesmo ano, entrou no ar uma nova coluna, *A Casa do Tesouro da Literatura*, com o objetivo de apresentar às crianças a literatura clássica chinesa e estrangeira⁸. (Zhao, 2013, p. 59)

Vale ressaltar que 1978 também foi o ano em que a política do filho único, encerrada apenas em 2016, teve início. Com isso, a programação a ser construída nas décadas seguintes foi particularmente pertinente a essas gerações que encontravam a televisão como uma fonte essencial de entretenimento, diante do contexto de famílias mais enxutas (Keane & Zhang, 2017). Assim, as diretrizes para a programação infantil foram definitivamente atualizadas na década de 1980 para se alinharem com os objetivos políticos de então. Em 1981, numa conferência organizada pelo PCCh na qual se refletia sobre os trabalhos que visavam o desenvolvimento infantil, ficou estabelecido que:

A fim de treinar pessoal qualificado para as quatro modernizações, a programação infantil da televisão deve ser multifuncional para cumprir a tarefa da educação moral comunista, disseminar o conhecimento científico e fornecer entretenimento artístico. A programação infantil deve ser vívida e animada para alcançar a educação por meio do entretenimento⁹. (Shou, 1987 citado por Zhao, 2013, p. 59)

Pela primeira vez educação e entretenimento foram interpretados como duas categorias que poderiam e deveriam caminhar na mesma direção. Esse período é marcado pelo aparecimento das TV comerciais, capitaneadas pela Shanghai TV. Além disso, outro fator importante colaborou com a transformação do ecossistema televisivo da época: a presença de anunciantes. A partir de então, o conteúdo televisivo era pensado para atender as demandas da sociedade, do partido e dos anunciantes. É um momento de desenvolvimento tecnológico, no qual a China dialoga com outros países e adquire expertises para pensar a sua própria grade de televisão. Nesse sentido, houve um expressivo aumento na quantidade de horas de transmissão, de canais e de conteúdo – que incluía também a importação de narrativas seriadas estrangeiras, oriundas dos EUA, do Japão e de Hong Kong, e até mesmo telenovelas latino-americanas (Bai & Song, 2015).

Algum tempo depois, essa tendência de comercialização também pôde ser observada no que diz respeito ao conteúdo televisivo infantil. A demora para a concretização desse modelo ocorreu por conta do viés educativo com o qual essa programação foi pensada. A transformação data da importação feita pela CCTV do animê *Astro Boy*, que se tornou um sucesso entre as crianças e rapidamente foi franqueado para promover produtos comerciais (Ishii, 2013; Zhao, 2013). Desde então, a importação de conteúdo estrangeiro passou a abarcar outros desenhos animados, como *Mickey Mouse* e *Pato Donald*, também detentores de forte potencial comercial (Zhao, 2013). Em termos numéricos, no fim de 1984, dois canais da CCTV transmitiam mais de 330 minutos dedicados à programação

infantil por semana, para além das exibições de conteúdo infantil em outras redes de televisão. Durante o período de férias escolares, mais blocos da programação voltados para as crianças eram adicionados às grades.

Já na década de 1990, o Ministério da Imprensa, Filme e Televisão (MPFT) elencou quatro objetivos primordiais: 1. os programas de TV deveriam guiar a opinião pública, enaltecendo os valores socialistas; 2. a qualidade da programação deveria perseguir a primazia e a qualidade, tornando-a competitiva o suficiente para disputar o mercado do leste e sudeste asiático; 3. o desenvolvimento tecnológico permanecia como um norte fundamental; e 4. a supervisão do governo seria ampliada (Zhu, 2019). Nesse mesmo momento, buscando o desenvolvimento da expertise, tecnologia e programação local, a importação de conteúdo estrangeiro limitava-se a 25% das grades de televisão de cada canal e não poderia ocupar mais de 15% do horário nobre. Ainda assim, a programação infantil no início dos anos 2000 era dominada por animês japoneses. Isso levou o MPFT, em 2004, a exigir que pelo menos 60% das animações transmitidas nas redes de televisão fossem domésticas e, em 2006, a proibir que animações estrangeiras fossem exibidas durante o horário nobre. Consequentemente, em 2008, 70% das animações presentes nas grades de programação eram chinesas (Ishii, 2013). Essa ampliação na produção de conteúdo local reflete a recente política chinesa que visa a exportação de suas produções midiáticas e culturais, conhecida como *Go Abroad*. Para isso, o Estado investiu uma enorme quantia no desenvolvimento do mercado de animações domésticas:

Nosso objetivo é aumentar drasticamente a quantidade de animação produzida internamente, ver um aumento acentuado na qualidade do produto e aumentar a força nas capacidades de inovação técnica com muitos produtos excelentes chegando ao mercado, para se tornar uma grande potência mundial de criação, desenvolvimento, e produção na indústria de animação, e para desenvolver o mercado internacional, ocupando gradualmente os principais mercados domésticos¹⁰. (State Council, 2006 citado por Ishii, 2013, p. 227)

¹⁰No original: “Developing the animation industry is important in terms of satisfying the spiritual and cultural requirements of the Chinese people, promoting the advanced culture of socialism, providing morality and ethics education for children, fostering the advancement of the cultural industry, and nurturing this new growth area in the economy”.

Para isso, o governo tem desenvolvido uma série de políticas públicas, como apoio financeiro para a realização de concursos e festivais de animação (Ishii, 2013). Além disso, desde 2009, foram criados 70 parques e escolas de animação. Aproximadamente 6 mil empresas atuam no desenvolvimento de animações e quadrinhos, empregando mais de 200 mil trabalhadores no país.

Ainda é cedo para mensurar o impacto da empreitada midiática expansionista da China – seja através do conteúdo infantil ou de sua produção voltada ao entretenimento de adultos –, afinal, ela sofre déficit de trocas culturais. Por isso, é vista como um país com um potencial enorme de mercado consumidor de conteúdo estrangeiro, mas detentor de pouco apelo global para a exportação de suas próprias produções culturais e midiáticas (Chua, 2012; Zhu, 2019). Isso pode ser explicado pela percepção de que a China é uma nação de liderança comunista, com uma economia robusta e que nos últimos anos vem desafiando a ordem global ocidental.

Considerações Finais

O conteúdo televisivo infantil no Brasil e na China esteve, ao longo desse período, alinhado ao interesse de ambos os Estados. Estes, por sua vez, tiveram trajetórias que ora se assemelhavam, ora trilhavam caminhos divergentes, especialmente no que diz respeito ao desenvolvimento de políticas públicas para a produção de conteúdo nacional e à inserção de conteúdo estrangeiro em suas grades. Nesse sentido, elencamos aqui os principais pontos de convergência e divergência apresentados por Brasil e China no decorrer da história da televisão de ambos.

Na década de 1960, os dois países atravessaram um momento peculiar em sua macro-história: o Brasil encarava um golpe de Estado e a China buscava se reestruturar com a política do *Grande Salto Adiante*. Assim, utilizaram a TV como instrumento político, e o conteúdo infantil esteve à disposição dos interesses e desejos dos Estados. Cada qual ao seu modo, se preocuparam em levar ao ar conteúdos que miravam uma educação moral, cívica e intelectual. O segundo ponto de encontro sintoniza também uma mudança na história político-social

desses países: na década de 1980, quando a ditadura militar chegava ao fim no Brasil e a China transformava o seu posicionamento político após a Revolução Cultural, as televisões também experimentaram um novo momento. Enquanto no Brasil explodiram os programas de auditório, que enxergavam as crianças não como público em formação, mas como público consumidor, na China, a abertura econômica permitiu que chegassem à grade televisiva conteúdos estrangeiros, oriundos de diversos países, o que no Brasil foi, desde o princípio, o modo padrão, especialmente em relação aos conteúdos de animação.

A década de 1990 foi atravessada por preocupações e perspectivas com o conceito de qualidade. Embora, a reflexão sobre a televisão ainda se encontrasse em um momento de convergência nos dois países, foi justamente nesse momento que as divergências começaram a ser delineadas. A China, por seguir um modelo político mais estruturado e com objetivos a longo prazo, se preocupou em incentivar por meios próprios e políticas públicas o desenvolvimento de conteúdos originais, buscando o equilíbrio entre qualidade e competitividade dentro e fora do cenário doméstico. O Brasil, por sua vez, lidou com complexos embates entre os interesses públicos e privados acerca dos conteúdos direcionados ao público infantil, que perduraram durante anos até que, de fato, algum direcionamento estatal fosse realizado.

No entanto, a maior divergência entre esses países dialoga com a ideia da utilização da televisão como um instrumento construtor de um projeto de nação, assim como a presença do Estado no incentivo ao desenvolvimento de suas grades televisivas e proteção ao mercado doméstico. Enquanto a China incentivou, acompanhou e protegeu o seu mercado, o Brasil não desenvolveu políticas públicas contínuas de incentivo à produção nacional, seja de conteúdos *live action* ou de conteúdos animados. A proteção nacional ocorreu no Brasil somente uma vez, quando o Partido dos Trabalhadores (PT) esteve no poder, em meados dos anos 2000. Cabe ressaltar que o Brasil possui um potente mercado consumidor, principalmente no tocante aos desenhos animados, mas a organização estrutural de seu mercado televisivo costuma estar mais conectada a interesses privados de grandes conglomerados midiáticos.

À guisa de conclusão, o que fica de concreto é que, enquanto a televisão brasileira continua a ser guiada por uma linha curatorial de patrocinadores, servindo, dessa forma, aos interesses privados, o caso chinês, por sua vez, apresenta uma outra alternativa: mesmo em seu pouco tempo de desenvolvimento e suas rupturas, o que vemos atualmente é um cenário de constante mudança, mas que mantém uma lógica central, isto é, o desenvolvimento e a proteção do conteúdo nacional parece ser mais importante do que a absorção de conteúdo internacional. Assim, a China se preocupou em ser produtora de conteúdo e não depender de importações. É claro que o ecossistema televisivo se apresenta de forma dinâmica, principalmente no século XXI, quando novos produtores nada tradicionais, como a estadunidense Netflix, a brasileira Globoplay e a chinesa iQIYI (Araujo, 2021), entraram em cena e modificaram mais uma vez as formas de produzir, distribuir e consumir televisão. Investigar e avaliar essa nova e já presente realidade em uma perspectiva comparativa entre Brasil e China é a missão de pesquisas futuras.

Referências

- Amorim, E. (2007). *História da TV Brasileira*. Centro Cultural de São Paulo.
- Araujo, M. (2021). iQIYI e a televisão chinesa: uma reflexão sobre as plataformas de vídeo sob demanda para além do Ocidente. *GEMInIS*, 12(3), 151-168. <https://doi.org/10.53450/2179-1465.RG.2021v12i3p151-168>
- Bai, R. (2007). TV dramas in China: Implications of globalization. In M. Kops & S. Ollig (Eds.), *Internationalization of the Chinese TV sector* (pp. 75-99). LIT Verlag.
- Bai, R., & Song, G. (2015). Introduction. In R. Bai & G. Song (Eds.), *Chinese television in the twenty-first century: Entertaining the nation* (pp. 1-20). Routledge.

- Bolaño, C. (2014). Globalization and history in Brazil: Communication, culture, and development policies at a crossroads. In M. Guerrero & M. Márquez-Ramírez (Orgs.), *Media systems and communication policies in Latin America* (pp. 226-242). Palgrave.
- Bujes, M. I. E. (2005). Infância e poder: Breves sugestões para uma agenda de pesquisa. In M. I. E. Bujes & M. V. Costa (Orgs.), *Caminhos investigativos III: Riscos e possibilidades de pesquisar nas fronteiras* (pp. 179-197). DP&A.
- Chua, B. H. (2012). The regionalization of television and China. *Chinese Journal of Communication*, 5(1), 16-13. <https://doi.org/10.1080/17544750.2011.647739>
- Cordelian, W., Gaitan, J. A., & Gomez, G. O. (1996). A televisão e as crianças. *Comunicação & Sociedade*, (7), 45-55. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v0i7p45-55>
- Costa, A., & Amancio, A. C. (2015). Franquias televisivas: Processos de produção, venda e circulação. *GEMInIS*, 6(1), 154-173.
- Cunha, G. L. (2017). *As relações Brasil-China: Ciência, tecnologia e inovação no século XXI* [Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro]. Repositório institucional da UFRJ. <https://bit.ly/3GQvSkH>
- Fiel, A. F. (2019). *A tela encantada: Infância e conteúdo infantil na TV do Brasil* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal Fluminense]. Repositório institucional da UFF. <https://bit.ly/3MNGFO3>
- Hall, S. (1992). The West and the rest. In S. Hall & B. Gieben (Eds.), *Formations of modernity: Understanding modern societies an introduction book 1* (pp. 275-332). Polity Press.
- Ishii, K. (2013). Nationalism and preferences for domestic and foreign animation programmes in China. *International Communication Gazette*, 75(2), 225-245. <https://doi.org/10.1177/1748048512459148>
- Keane, M., & Zhang, J. (2017). Where are we going? Parent-child television reality programmes in China. *Media, Culture & Society*, 39(5), 631-643. <https://doi.org/10.1177/0163443716663641>
- Keane, M., & Moran, A. (2003). *Television across Asia: TV industries, programme formats and globalisation*. Routledge.
- Kuhlmann, M., Jr., & Fernandes, R. (2004). Sobre a história da infância. In L. Faria Filho (Org.), *A infância e sua educação: Materiais, práticas e representações* (pp. 15-33). Autêntica.
- Li, M. (2003). As relações sino-brasileiras: Passado, presente e futuro. In E. S. Fujita (Org.), *O Brasil e a Ásia no século XXI: Ao encontro de novos horizontes* (pp. 69-86). Ipri.
- Lima, H. S. (2015). *A lei da TV Paga: Impactos no mercado audiovisual* [Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo]. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP. <https://bit.ly/3PYMv1O>
- Lou, S. (2017). *Mídia, chinesidade e a vida sociocultural dos sinos-cariocas: História e perspectivas* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro]. Repositório institucional da UFRJ. <https://bit.ly/3xf2Nwf>
- Magalhães, C. M. (2007). *Os programas infantis da TV – Teoria e prática para entender televisão feita para as crianças*. Autêntica.
- Mattos, S. (2009). *História da televisão brasileira: Uma visão econômica, social e política*. Vozes.
- Medeiros, S. M. G. (2008). *Qualidade na televisão* [Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo]. Repositório PUC-SP. <https://bit.ly/3ajXKl2>

Nesteriuk, S. (2011). *Dramaturgia de série de animação*. ANIMATV.

Pesquisa brasileira de mídia 2016: Hábitos de consumo de mídia pela população brasileira. (2016). Secretaria Especial de Comunicação Social da Presidência da República. <https://bit.ly/3xpKbsn>

Pinheiro-Machado, R. (2013). *China: Passado e presente*. Artes e Ofícios.

Ricco, F., & Vannucci, J. A. (2017). *Biografia da televisão brasileira*. Matrix.

Thussu, D. K. (2006). *Media on the move: Global flow and contra-flow*. Routledge.

Waisbord, S. (2004). McTV: Understanding the global popularity of television formats. *Television & New Media*, 5(4). 359-383. <https://doi.org/10.1177/1527476404268922>

Wallerstein, I. (2013). *O universalismo europeu: A retórica do poder*. Boitempo.

Zhao, B. (2013). *The little emperor's new toys: A critical inquiry into children and television in China*. Springer.

Zhu, Y. (2019). TV China: Control and expansion. In S. Shimpach (Ed.), *The Routledge companion to global television* (pp. 436-444). Routledge.