

Ariane Holzbach
Universidade Federal
Fluminense – UFF
E-mail: arianeh@id.uff.br



Este trabalho está licenciado sob
uma licença [Creative Commons
Attribution 4.0 International
License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):
Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou
reprodução

ISSN: 2175-8689

“Se mandar pintar o cabelo, eu pinto!” O embranquecimento extremo dos programas infantis

*“If you order my hair to be dyed, I will!”
The extreme whitewashing of children's
programs*

*“¡Si ordenas que yo tiñen el cabello, lo haré!”
El blanqueo extremo de los programas
infantiles*

Holzbach, A. “Se mandar pintar o cabelo, eu pinto!”: O embranquecimento extremo dos programas infantis. Revista Eco-Pós, 26(2), 182–209. <https://doi.org/10.29146/eco-ps.v26i2.28080>

RESUMO

O artigo faz um panorama histórico dos programas infantis, com destaque para os programas de auditório, de forma a marcar o estabelecimento da fenotipia branca-loira na programação infantil da televisão brasileira. Argumento que esse padrão foi erigido sobretudo a partir de três elementos: 1) o contexto da ditadura militar, 2) a livre entrada de olhares importados sobre os conteúdos infantis na televisão, com destaque para os conteúdos estadunidenses e 3) como parte de uma tentativa de embranquecimento extremo de corpos na mídia, no qual Xuxa aparece como principal (mas nem de longe o único) expoente. Para tanto, analiso aspectos visuais, cênicos e narrativos de programas infantis exibidos durante e após a ditadura militar e me concentro então em três produtos exemplares: *Clube da Criança*, *Balão Mágico* e, principalmente, *Xou da Xuxa*. Esses programas construíram fios condutores orientados pela manutenção do mito da democracia racial em diálogo com o estabelecimento de um padrão fenotípico alimentado por expectativas brancas muito específicas.

PALAVRAS-CHAVE: *Programas infantis de auditório; Racismo; Branquitude; Mídia e infância.*

ABSTRACT

The article makes a brief historical overview of made-for-children programs, with emphasis on gameshows, to highlight the establishment of the white-blond phenotype in programs aimed at children on Brazilian television. I argue that this model was built based on a complex relationship established mainly from: 1) the context of the military dictatorship, 2) the free entry of imported children's content on television, especially US content, and 3) as part of an attempt at an extreme whitening of bodies in the media, in which Xuxa appears as the main (but by no means the only) exponent. To do so, I analyze visual, scenic, and narrative aspects of made-for-children programs aired during and after the military dictatorship and then focus on three products: *Clube da Criança*, *Balão Mágico* and *Xou da Xuxa*. These programs built common threads guided by maintaining the myth of racial democracy in dialogue with the establishment of a phenotypic pattern fueled by very specific white expectations.

KEYWORDS: *Made-for-children gameshows; Racism; Whiteness; Children and media.*

RESUMEN

El artículo hace un recorrido histórico de los programas infantiles, con énfasis en los programas de auditorio, para resaltar la instauración del fenotipo blanco-rubio en la programación infantil de la televisión brasileña. Argumento que este estándar se construyó principalmente a partir de tres elementos: 1) el contexto de la dictadura militar, 2) la libre entrada de visualizaciones importadas de contenidos infantiles, con énfasis en los estadounidenses y 3) como parte de un intento de blanqueamiento extremo de los cuerpos en los medios, en el que Xuxa aparece como el principal (pero no el único) exponente. Para ello, analizo los aspectos visuales, escénicos y narrativos de los programas infantiles emitidos durante y después de la dictadura militar y luego me centro en tres productos ejemplares: *Clube da Criança*, *Balão Mágico* y *Xou da Xuxa*. Estos programas construyeron hilos comunes guiados por mantener el mito de la democracia racial en diálogo con el establecimiento de un patrón fenotípico alimentado por expectativas blancas muy específicas.

PALABRAS CLAVE: *Programas de auditorio para niños; Racismo; Blancura; Medios e infancia.*

Submetido em 19 de maio de 2023

Aceito em 10 de setembro de 2023

Introdução

Em 1998 o programa televisivo *Xuxa Park* organizou um concurso para escolher as sete novas Paquitas, as ajudantes de palco da apresentadora Xuxa. Em uma extensa reportagem exibida pelo *Fantástico*¹ pouco antes da seleção, ficamos sabendo que mais de 8.500 crianças do Brasil inteiro se inscreveram para o concurso, o que resultou em uma concorrência de mais de 1.500 candidatas por vaga. E o que seria necessário para ser uma das escolhidas? “Fisicamente têm que ser pessoas magras”, atestou o então coreógrafo de Xuxa, Oswald Berry. A apresentadora, em complemento, lembrou que as Paquitas eram “babás de luxo” e que precisariam ser, portanto, “bonitas, simpáticas...”, como se beleza e simpatia — já em si exigências no mínimo questionáveis — tivessem qualquer relação com a profissão de babá. A reportagem também apresentou algumas das candidatas — todas entre 10 e 12 anos — e destacou Marcele, de 10 anos, moradora de São Gonçalo, cidade periférica pertencente à Região Metropolitana do Rio de Janeiro. Fã de Xuxa desde os quatro anos, a pequena queria ser Paqueta “mesmo que isto signifique retocar o visual”, enfatizou a repórter. E a que “retoque” especificamente ela se referia?

“Se mandar pintar o cabelo, eu pinto! Esse é o meu sonho, né, sempre quis ser Paqueta”.

A resposta de Marcele, uma menina com lindos cabelos castanhos, corta os corações das cientistas que atualmente pesquisam mídia e infância, mas era absolutamente natural no contexto do concurso e durante a hegemonia dos programas infantis e infantojuvenis comandados por Xuxa, na Rede Globo, nas décadas de 1980, 1990 e 2000. As Paquitas não apenas precisavam ser magras, “bonitas e simpáticas”; elas precisavam ser brancas e, acima de tudo, loiras. Ao longo de quase 30 anos, Xuxa protagonizou diversos programas direcionados a

¹ Reportagem disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yoHoUhj9KrA&t=7s>. Acesso em: 18 maio 2023. 3. Trechos deste material foram reproduzidos na série documental intitulada *Xuxa, O Documentário* (2023), disponível na plataforma Globoplay e lançada em comemoração aos 60 anos de Xuxa.

crianças e jovens e, em todos, ela contou com as Paquitas, um grupo de até oito meninas que eram responsáveis por animar a plateia, ajudar a organizar brincadeiras e potencializar o reinado da “Rainha dos Baixinhos” com disposição e sorrisos onipresentes. Quando recebiam melhores convites de trabalho ou simplesmente ficavam mais velhas, as Paquitas eram substituídas por meninas mais novas e, com o crescente sucesso de Xuxa, a escolha das novas Paquitas foi se transformando em eventos midiáticos cada vez mais grandiosos, atraindo com isso uma multidão de meninas sonhadoras. Sob o pretexto de serem ajudantes de Xuxa — uma mulher (macérrima) branca, de olhos azuis e cabelos platinados —, as Paquitas eram uma espécie de clone infantil dessas características fenotípicas. Especialmente nos 20 primeiros anos do “reinado” de Xuxa, as Paquitas tinham rigorosamente o mesmo tom de pele branca e a mesmíssima cor de cabelo, ainda que para isso fossem necessários litros de tinturas agressivas que certamente fragilizaram as outrora singulares madeixas infantis. Essas regras fenotípicas eram levadas tão a sério que, recentemente, ao ser questionada pela completa ausência de representatividade entre as Paquitas, Xuxa respondeu que sua então empresária, Marlene Mattos, “não deixava” que houvesse Paquitas negras em seu programa, o que foi por décadas tranquilamente respeitado por ela mesma e pela Rede Globo².

As gerações de Paquitas que preencheram milhares de horas da televisão aberta formam um símbolo de um contexto racial e midiático complexo e muito particular do Brasil. Meu argumento neste artigo é que elas indicam, na verdade, a maturidade de um paulatino processo de embranquecimento extremo que transformou o corpo feminino, branco e loiro na principal referência fenotípica da programação infantil. Essa referência é tão ostensiva que tem impactos múltiplos nas produções contemporâneas, as quais têm na representatividade um de seus principais pilares. Nesse sentido, nem mesmo as produções que tentam lidar com fenotípias heterogêneas conseguem se libertar da referência branca-loira instituída durante a popularidade das Paquitas. Assim, em muitos casos temos corpos não brancos percebidos como aceitáveis nos programas infantis porque carregam, de alguma forma, características físicas que dialogam com as Paquitas. Minha proposta aqui é destacar, nesse sentido, que o

² Depoimento concedido em 2023 ao *Altas Horas* em comemoração aos 60 anos de Xuxa. Programa disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mw0wDtYCFvc&t=548s>. Acesso em: 18 maio 2023. .

estabelecimento da fenotipia branca-loira na programação televisiva infantil brasileira foi resultado de um desenvolvimento histórico que tem em vista, em especial, 1) o contexto da ditadura militar, 2) a livre entrada de olhares importados, formatados pelos conteúdos estadunidenses e, finalmente, 3) como parte de uma tentativa de embranquecimento extremo de corpos na mídia, o que fica ostensivamente marcado a partir dos anos de 1980, com a popularização do *Xou da Xuxa*.

Metodologicamente, o artigo se divide em duas partes. Na primeira, realizo uma breve historiografia dos programas exibidos durante a ditadura militar, com ênfase nos programas infantis de auditório, considerando elementos que mitificam a ditadura e ao mesmo tempo enfatizam características racistas. Já a segunda parte do artigo é contextualizada no pós-ditadura. Nela, analiso mais detidamente três programas que tiveram grandes audiências: *Balão Mágico*, *Clube da Criança* e *Xou da Xuxa*. A análise se debruça brevemente sobre os dois primeiros e se detém com especial ênfase no *Xou da Xuxa* em função, sobretudo, do grande impacto que o programa, sua apresentadora e diversos de seus elementos causaram na cultura midiática brasileira. Tanto a primeira quanto a segunda parte do artigo destacam características físicas dos apresentadores e alguns elementos cênicos e narrativos que evidenciam hierarquias fenotípicas, numa tentativa de explicitar de que maneira essas características dialogam com elementos patentes do racismo brasileiro, como o mito da democracia racial e a enorme dificuldade de os programas terem representatividade racial. A escolha dos programas considerou a importância política e simbólica dos canais onde foram exibidos, o espaço que esses programas tiveram nas grades de programação e o impacto social que eles apresentam ainda hoje nos espaços reservados à memória afetiva da televisão brasileira. Considerei, como fontes de pesquisa, em especial, o site *Memória Globo*³ e os perfis do *YouTube* Mofo TV⁴, Baú da TV⁵ e Heróis TV Retrô⁶, além de redes sociais alimentadas por fãs de programas da televisão, especialmente o perfil do *Instagram* clubedaspauquitas⁷.

³ Site: <https://memoriaglobo.globo.com/>. Acesso em: 31 ago 2023.

⁴ Canal: <https://www.youtube.com/@MofoTv1>. Acesso em: 31 Ago 2023.

⁵ Canal: <https://www.youtube.com/@obaudaTV>. Acesso em: 31ago2023.

⁶ Canal: <https://www.youtube.com/@heroistvretro8133>. Acesso em: 31 ago 2023.

⁷ Perfil: <https://www.instagram.com/clubedaspauquitas/>. Acesso em: 31 ago. 2023.

1. Instituição dos programas infantis na televisão: a branquitude da ditadura militar

Os programas infantis estão presentes na grade televisiva brasileira desde as primeiras transmissões, em 1950, mas se transformaram em conteúdo sistemático sobretudo ao longo da ditadura militar. Por um lado, a presença cada vez mais frequente desses programas é consequência do próprio desenvolvimento cultural da televisão globalmente, que rapidamente passou a ser parte das experiências cotidianas no interior das casas (Williams, 2016), onde as crianças estiveram em número significativo durante o século XX. Por outro lado, no contexto brasileiro, isso aconteceu como resultado do enfático apoio econômico engendrado pela ditadura militar em emissoras específicas, fruto do esforço do Estado em transformar a televisão aberta em instrumento de espraiamento de sua ideologia (Jambeiro, 2008). Os programas infantis atuaram como um importante instrumento pedagógico para garantir a continuidade dos planos ditatoriais.

Não é à toa que, durante a ditadura militar, houve um número expressivo de produções infantis que representavam as aspirações ideológicas do Estado (Colvara, 2007; Fiel, 2019). Isso foi feito a partir de uma estratégia central: programas protagonizados por homens que representavam militares, os quais deveriam entreter as crianças ensinando diferentes estratégias morais de manutenção da ordem e dos “bons costumes”, bem aos moldes da ideologia ditatorial. Inicialmente, esses programas se concentraram na explícita representação militar. Grandes emissoras como a TV Tupi, a Record e a Rede Globo exibiram por anos programas infantis protagonizados por homens brancos adultos, que apareciam fardados, simbolizando as autoridades militares. Isso aconteceu, por exemplo, com os programas *Clube do Capitão Aza* (1968-1979), da Tupi, *Capitão Furacão* (1965-1970), exibido pela Globo, e *Capitão 7* (1954-1966), da Record.

O *Capitão Aza* (Fig. 1) era exibido ao meio-dia, de segunda a sexta. Era apresentado pelo ator Wilson Viana a partir de um personagem inspirado em um herói de guerra da Força Aérea Brasileira (FAB) que lutou na 2ª Guerra Mundial, o Comandante Azambuja. O uniforme que cobria o corpo do Capitão Aza foi especialmente cedido pela FAB, e essa relação evidencia, para o universo infantil, a relação que se estabeleceu entre a televisão brasileira e a ditadura militar.

Aza abria o programa afirmando que era o “comandante em chefe das forças armadas infantis deste Brasil!” Mais do que um instrumento para entreter crianças, Aza “era a imagem de reforço das instituições governamentais entrando de acordo com o panorama político” (Colvara, 2007, p. 4). O *Capitão Furacão* (Fig. 2), por sua vez, era o principal concorrente do Capitão Aza e foi encarado com tanta seriedade pela Rede Globo que fez parte da primeira grade de programação da emissora. O programa foi ao ar na estreia do canal, em 26 de abril de 1965, e seguia uma linha semelhante ao Capitão Aza: um homem branco adulto e fardado protagonizava o programa, que nesse caso tinha o apoio da Marinha do Brasil (Fiel, 2019). Interpretado pelo ator ítalo-brasileiro Pietro Mário, o Capitão Furacão era um marinheiro aposentado que contava suas histórias passadas auxiliado por uma ajudante de palco, a atriz Elisângela Vergueiro, então com 12 anos. O *Capitão 7*, finalmente, foi um seriado protagonizado por Ayres Campos e tinha como pano de fundo as viagens interplanetárias, as quais dialogavam com a corrida espacial que então acontecia entre Estados Unidos e União Soviética no contexto da Guerra Fria. O Capitão 7 (Fig. 3) acionava o imaginário do super-herói e era inspirado em programas estadunidenses da época, como *Flash Gordon* e *Superman*.

Figura 1 – *Frame* de um dos episódios de Capitão Aza na TV Tupi



Fonte: *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=19NA0hB-RvA&t=22s>. Acesso em 16/out/2023.

Figura 2 – *Frame* de um dos episódios do *Capitão Furacão* na TV Globo



Fonte: *YouTube*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hH1ujOT3r3I>. Acesso em 16/Out/2023.

Figura 3 – *Frame* de um dos episódios do *Capitão 7* (à esquerda do vídeo) na TV Record



Fonte: *YouTube*. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=fsd62vRJ_I4. Acesso em 16/out/2023.

Aparentemente comprometidos com a inocência infantil, esses programas ajudaram a solidificar ideais da ditadura pelos discursos, aspectos cênicos e narrativos. Na maior parte dos

Dossiê **Visualidades: estéticas, mídias e contemporaneidade** - <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 26, n. 2, 2023

DOI: 10.29146/eco-ps.v26i2.28080

casos, esses “capitães”, devidamente uniformizados, concederam olhares virtuosos sobre aspectos fundamentais do processo ditatorial, como a necessidade em manter a “ordem” e uma boa dose de mitificação militar, o que fica especialmente marcado no Capitão 7, que era, afinal, um super-herói. O Capitão Furacão narrava seus anos gloriosos de trabalho, criando um imaginário militar repleto de vitórias e concedendo à ditadura um processo forjado de mitificação histórica. Aza, por sua vez, com seus proclames militares e palavras de ordem, convidava crianças para com ele dividir o palco e com isso naturalizava o poder simbólico do capitão como um protetor da infância.

Em todos estes casos, o racismo é demarcado, primariamente, pela ausência de corpos negros em frente às câmeras e, tão grave quanto, nos cargos de liderança dos bastidores. Todavia, o processo mais profundo de racismo se estabelece a partir da premissa de que a branquitude se impõe como “representativa do universal, do parâmetro a partir do qual são organizadas as relações e as instituições” (Pires, 2018, s.p.). A violência racista no Brasil não acontece exclusivamente através da agressão física e verbal, mas especialmente pelas subjetividades (Schwarcz, 2012), e esse elemento foi muito forte ao longo da ditadura militar. Ele se deu pelo ocultamento midiático dos corpos negros, pelas legislações que reforçaram o racismo contra a classe pobre e contra os negros da classe média, pelas ações da Justiça Penal brasileira e foram potencializadas pela necessidade da ditadura de se blindar da interferência das instituições internacionais de direitos humanos. Finalmente, a ditadura militar assumiu “o mito da democracia racial como uma de suas bases ideológicas” (Pires, 2018, s. p.) e assim negou “veementemente o problema racial no país” (Jesus, 2016, p. 1). Enquanto as ações de resistência do movimento negro eram pesadamente reprimidas, a ditadura garantiu a supremacia branca no comando das instituições e representações. No caso dos programas infantis elencados, havia um elemento a mais: o seu alto caráter pedagógico, que ensinava a ideologia ditatorial para as crianças potencializando a branquitude como a única referência possível. Argumento que esses programas atuaram, assim, no sentido de naturalizar: 1) a ditadura militar como um fenômeno histórico e, portanto, justificado, responsável por manter a ordem, a segurança e o bem-estar geral e 2) a legitimidade dos corpos e subjetividades brancas como as verdadeiras e únicas protagonistas possíveis.

2. A influência estadunidense nos programas infantis da ditadura militar

A ditadura militar brasileira deveu boa parte de sua força ao apoio econômico, simbólico e político dos Estados Unidos, e isso teve reflexos importantes nos programas infantis então exibidos na televisão. Isso pode ser percebido especialmente em duas frentes: de um lado, no aparecimento de programas de auditório inspirados nos modelos estadunidenses e, de outro, na ostensiva e cada vez mais sistemática presença de desenhos animados importados nestes e em outros programas, como nos já citados *Capitão Aza* e *Capitão Furacão*.

No lugar de acionarem explicitamente o modelo militar, alguns programas infantis desse período se inspiraram num modelo desenvolvido nos Estados Unidos que tinha a mulher branca, adulta, “recatada e do lar” no centro da ação performática. Este foi o caso de *Uni Duni Tê* (1965-1968), que teve grande impacto na época, exibido na Globo e inspirado no programa *Romper Room*⁸. *Uni Duni Tê* era exibido de segunda a sexta, das 11 às 12 horas, e era apresentado por Tia Fernanda, interpretada pela atriz Fernanda Barbosa Teixeira (Fig. 4). O programa recriava o cenário da sala de aula, onde as crianças aprendiam conteúdos (supostamente) educativos e interagiam por meio de cartas (Fiel, 2019; Site Memória Globo, 2023).

Figura 4 – *Frame de Uni-Duni-Tê*

⁸ *Romper Room* (1953-1994) se transformou em uma franquia que atravessou o Globo, sendo distribuída em países como Japão, Finlândia, Porto Rico e Reino Unido, além do Brasil. A versão dos Estados Unidos foi exibida pela ABC e produzida pela Claster Television.



Fonte: Memória Globo. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/infantojuvenil/uni-duni-te/>>. Acesso em: 12 maio 2023.

A narrativa escolar desse programa estava bastante alinhada ao projeto ideológico da ditadura militar, considerando em especial o esforço que o Estado fez para estabelecer um projeto pedagógico nacional e o papel que os Estados Unidos desempenharam nesse contexto. Durante a ditadura, foram celebrados diversos acordos de financiamento da educação brasileira com intermediação da Agência dos Estados Unidos para o Desenvolvimento Internacional (USAID), o que possibilitou ações como a reforma universitária de 1968, a promulgação de leis relativas ao ensino de 1º e 2º grau e o Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBRAL), criado em 1967. A relação com os Estados Unidos ajudou a estabelecer na ditadura o que Saviani (2008, p. 7) chama de “concepção produtivista da educação”, definida pelos “princípios da racionalidade, eficiência e produtividade, com os corolários do ‘máximo resultado com o mínimo dispêndio’ e ‘não duplicação de meios para fins idênticos’”. Nesse sentido, *Uni Duni Tê* ajudou a instituir um modelo de programa educativo no Brasil baseado em um formato televisivo importado dos Estados Unidos e que, como tal, foi elaborado a partir de contextos sociais, ideológicos (e racistas) daquele país. Para apresentar o programa, a atriz Fernanda Teixeira viajou aos Estados Unidos para estudar o formato de *Romper Room* e se transformou, com isso, em uma das primeiras referências brasileiras da

professora midiática: uma figura branca, jovem e magra que ensinava crianças igualmente brancas, as quais eram selecionadas a dedo para atuarem como estudantes.

A influência dos Estados Unidos na programação infantil durante a ditadura militar atuou ainda em uma segunda frente cujo impacto é profundamente percebido atualmente. A maior parte dos programas infantis desse e dos períodos subsequentes exibiu um vasto repertório de desenhos animados, os quais vinham em grande parte das televisões e produtoras estadunidenses. De acordo com Colvara (2007), durante a ditadura militar houve um aumento de 800% na presença de desenhos na grade televisiva brasileira, sendo a maioria vinda dos estúdios estadunidenses pertencentes a Hanna Barbera, entre outros. A presença dos desenhos importados dos Estados Unidos foi um elemento importante que impossibilitou o desenvolvimento de um mercado sistemático de desenhos animados brasileiros. Essas produções eram oferecidas a preços convidativos, de modo que rapidamente preencheram os espaços destinados às crianças em diferentes emissoras brasileiras por mais de 30 anos (Holzbach, 2021).

Rigorosamente em todos os casos, a presença de pessoas negras nesses desenhos animados é inexistente ou tangencial⁹, e este problema pode ser percebido em variados graus. Os desenhos ou eram protagonizados por seres humanos brancos ou, no caso dos seres antropomórficos, seguiam a cartilha eurocêntrica, com ênfase na construção dos imaginários da classe média branca heteronormativa hegemônica europeia (Dornelles, 2019). Em alguns casos, é possível destacar a presença complementar de pessoas negras nas histórias, que em geral aparecem de forma desqualificada. Desde essa época e até pelos menos os anos de 1990, por exemplo, foi comum a exibição de episódios racistas de desenhos animados de grande circulação, como *Tom e Jerry* e *Pernalonga*, que possuem episódios com imagens de *blackface*, além de apresentarem a cultura africana da perspectiva do animalesco e do tribal. Muitas dessas produções datavam das décadas de 1930 e 1940, mas apresentavam sobrevida como reprises televisivas reproduzidas à exaustão. No caso específico das (poucas) produções

⁹ Nos Estados Unidos, o debate racial foi intencionalmente retirado dos desenhos e de outros conteúdos infantis pelo menos até a década de 1970. Isso tem em vista as leis de segregação racial e o conflito racial vivenciado pelo país no século XX. Muitos desenhos animados dessa época ocultaram o conflito pelo viés do apagamento: as narrativas simplesmente ignoram culturas e fenotípias não brancas, com especial ênfase na negritude (Dornelles, 2019).

brasileiras durante o período militar, temos as personagens Tia Nastácia e Tio Barnabé, nas primeiras adaptações audiovisuais de *O Sítio do Picapau Amarelo*, que associavam a negritude dessas pessoas à sua condição subalterna de empregada doméstica iletrada e de um caipira pobre, ambos sujeitos que permitiam a inferência de uma certa historicidade, mas se encontravam fora da linearidade histórica pelo estilo de vida campestre (Dornelles, 2019).

3. O branqueamento dos programas infantis no pós-ditadura

A ditadura militar deixou um lastro implacável para televisão brasileira que, no início na década de 1980, com o paulatino afrouxamento do golpe, já contava com o forte poder econômico, político e simbólico da Rede Globo. Enquanto esta emissora instituía-se como a principal referência audiovisual brasileira do período, a cultura televisiva passava por uma reconfiguração tangencial a esse quase-monopólio, formatada pela extinção da TV Tupi, em 1980, e pelo surgimento do SBT, em 1981, e da TV Manchete, em 1983. Juntamente com a Globo, essas novas emissoras investiram no público infantil especialmente a partir de uma estratégia comum: o estabelecimento, em longas faixas de horário, dos programas infantis de auditório. Eles eram apresentados por adultos e/ou crianças, os quais faziam jogos e brincadeiras com a plateia e chamavam os desenhos animados, que ainda vinham, em grande parte, dos Estados Unidos. Em meados da década de 1980, essas emissoras dedicavam, cada uma, mais de quatro horas contínuas para esses programas, em uma época anterior à televisão a cabo no Brasil, que só virou realidade em 1991, sendo, portanto, as únicas opções televisivas disponíveis em muitas regiões brasileiras. Enquanto a Globo separou o turno inteiro da manhã, de segunda a sábado, a Manchete se concentrou no horário vespertino, enquanto o SBT explorou extensas horas pela manhã e à tarde para programas e desenhos animados infantis.

O mito da democracia racial, nesse contexto, aparece como elemento fundamental em um dos programas infantis mais lembrados do período. Exibido pela Globo, *o Balão Mágico* (1983-1986) levou grandes anunciantes e grandes audiências para as manhãs da emissora, sendo peça nevrálgica para o estabelecimento do turno matutino como espaço para a programação infantil no Brasil durante mais de 20 anos. Inspirado em *Bambalalão* (1977-

1990), da TV Cultura, que era apresentado por adultos, o *Balão Mágico* inicialmente trouxe a pequena Simony, então com sete anos, e Fofão, que era o ator Orival Pessini fantasiado de cachorro. Em seguida vieram os meninos Tob, 12 anos, e Mike, nove anos, que cantavam, dançavam e serviam de mediação para os desenhos animados, que eram exibidos em sequência. Com o sucesso estrondoso do programa, no segundo ano entrou uma quarta criança, Jairzinho, então com nove anos. Filho do cantor Jair Rodrigues, Jairzinho foi uma das primeiras personalidades infantis de pele negra a protagonizar um programa infantil no Brasil. Ele tinha a mesma importância que as demais crianças no programa. Aparecia sorridente, lendo cartas e fazendo brincadeiras, e junto com os colegas teve sua fama formatada pelo programa televisivo em compasso com uma meteórica carreira musical com a Turma do Balão Mágico, grupo musical que vendeu ao todo mais de cinco milhões de discos. Jairzinho figurou como peça importante no grupo musical, assumindo inclusive os vocais principais de muitas canções.

Da perspectiva do mito da democracia racial, o *Balão Mágico* difundiu um modelo racial higienizado, destituído de contextualização histórica. Jairzinho não foi uma escolha natural — ele só apareceu no segundo ano de sucesso do programa — e mesmo assim teve entrada considerando o contexto artístico estabelecido por seu pai. Jair Rodrigues foi um personagem presente na televisão brasileira desde a década de 1960, quando protagonizou dois eventos de grande impacto: o programa *O Fino da Bossa* (1965-67), ao lado da cantora Elis Regina, e o II Festival de Música Brasileira, em 1966, do qual foi vencedor, ambos exibidos pela TV Record. Nesse sentido, embora Jairzinho representasse um passado escravocrata, pobre e colonizado, no *Balão Mágico* a sua história foi mascarada por um aparente cenário de equilíbrio e plenitude racial (Fig. 5).

Figura 5 – As crianças do *Balão Mágico* em sua versão mais famosa e longeva. Da esquerda para a direita estão Tob, Simony, Mike e Jairzinho



Fonte: *Wikipedia*. Disponível em:
<<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:TurmadoBalaoMagico.jpg>> Acesso em: 04 maio 2023.

Da perspectiva do corpo negro, o *Balão Mágico* tinha três integrantes com diferentes características brancas: cabelos de diferentes tipos, peles com diferentes tons de branco, bem como diferentes formatos de rosto, nariz, lábios etc. Jairzinho, por sua vez, representava a negritude por meio de um cabelo cacheado –que não era excessivamente crespo — e uma pele negra — que não era retinta —, além de um rosto bastante alongado comparado ao senso comum brasileiro vinculado aos rostos negros. Além disso, os lábios grossos — costumeiramente relacionados à negritude — neste caso se assemelhavam aos lábios de Mike, também grossos, não representando por isso uma exceção à normatividade branca hegemônica da televisão brasileira. Argumento que Jairzinho teve uma enorme importância na representatividade negra nos programas infantis brasileiros, mas ele só teve espaço: 1) no contexto de manutenção do mito da democracia racial e 2) porque seus traços físicos dialogavam com uma expectativa branca erigida até então.

O papel de Jairzinho no *Balão Mágico* evidencia parte das complexidades existentes na maneira como a televisão brasileira dialoga com a questão racial quando exhibe corpos negros. De forma naturalizada, ela seleciona deliberadamente fenotípias negras muito específicas, que suprem demandas de um imaginário branco pré-estabelecido. São pessoas normalmente com traços faciais que se aproximam de um padrão estético eurocêntrico — queixo fino, nariz pequeno, cabelo ondulado e, principalmente, pele não retinta. Isso é muitíssimo comum nas

poucas atrizes que já protagonizaram telenovelas e séries brasileiras (Campos, 2023) e nos poucos programas infantis que têm pessoas negras. É o que Eduardo Bonilla-Silva (2006) chama de *colorblind racism*, ou seja, as pessoas não brancas instituem-se como indivíduos, mas sem qualquer vínculo histórico pois sua cultura e etnia são apagadas ou relativizadas pelo prisma da cultura dominante.

O *Balão Mágico* ajudou a instituir um modelo de programa infantil no qual se tem um conjunto majoritário de crianças brancas e um indivíduo isolado de pele negra. É o que vimos, por exemplo, nos 90 episódios que formaram a série *Castelo Rá-Tim-Bum* (1994-97), exibida pela TV Cultura e um dos programas infantis mais premiados da televisão brasileira, e na série *DPA: Detetives do Prédio Azul* (2012-), exibida pelo canal por assinatura Gloob, pertencente ao Grupo Globo. Em *Rá-Tim-Bum*, temos Biba, uma personagem inteligente que costumeiramente atua como degrau para os protagonistas Nino e Pedro (Fig. 6).

Figura 6 – Os protagonistas de *Castelo Rá-Tim-Bum*. A única mulher do grupo é Biba, interpretada pela atriz Cynthia Rachel. Nino e Pedro aparecem, respectivamente, atrás dela.



Fonte: *Portal PopLine*. Disponível em: <<https://portalpopline.com.br/tv-cultura-reencontro-castelo-ra-tim-bum/>>. Acesso em: 04 maio 2023.

Já em *DPA*, temos três detetives-mirins interpretados por uma menina e um menino brancos mais um menino negro, sempre substituídos, quando ficam mais velhos, por corpos de mesmo gênero e fenotípias semelhantes. Até o momento da escrita deste texto, o *DPA* teve três gerações de protagonistas (Fig. 7), todas seguindo o modelo fenotípico popularizado pelo *Balão Mágico*, ou seja, algumas crianças brancas acompanhadas de uma criança negra. Temos, ainda, uma importante subjetividade racial demarcada pelos perfis desses personagens. Na primeira geração do *DPA*, o personagem negro, Capim, é filho do porteiro do prédio, Severino; ele deixa o seriado na sétima temporada para virar jogador de futebol. Na segunda geração do seriado, o detetive-mirim de pele negra, Bento, é filho de um relacionamento inter-racial (pai negro, mãe branca). Na terceira geração, o personagem Max, de pele retinta, adora basquete e é sempre muito animado. Cada um desses perfis destaca um elemento da complexa condição racial estabelecida no Brasil: a pobreza (filho do porteiro), a miscigenação aparentemente democrática (relacionamento inter-racial) e a paixão por esportes populares como degrau de sucesso (futebol, basquete). Todavia, as histórias são completamente ausentes de debate ou contexto racial. Esses detetives-mirins vivem a rotina de um prédio de classe média do Rio de Janeiro e experenciam anseios, alegrias e desafios como se carregassem o mesmo capital histórico e simbólico que seus amigos brancos.

Figura 7 – As três gerações de protagonistas da série *DPA*. De casaco amarelo, da esquerda para a direita, temos Cauê Campos como Capim, Anderson Lima interpretando Bento e Samuel Minervino Agostini no papel de Max.



Fonte: Divulgação

4. O branqueamento extremo dos programas infantis com a ascensão de Xuxa

Embora possamos identificar impactos sociais ainda hoje, o *Balão Mágico* terminou em 1986. Desde então, a protagonização de crianças nos programas infantis de auditório ainda aconteceu em algumas produções, mas a infância foi sendo paulatinamente substituída por adultos nesse tipo de programa. Isto aconteceu, sobretudo, como um (positivo) efeito colateral da consolidação do Estatuto da Criança e do Adolescente, que desde 1990 tem obrigado as instituições a terem mais cautela ao lidarem com crianças em seus *castings*. Há, atualmente, uma série de regras que normatizam o trabalho artístico infantil, como a carga horária de trabalho reduzida e sem conflito com os horários escolares e a obrigatoriedade de uma equipe multidisciplinar acompanhando as crianças nas gravações, como psicólogos e nutricionistas. Isso desmotivou as emissoras de televisão a apostarem nas crianças em programas diários, nos quais a carga de trabalho é exaustiva, e abriu espaço para outro perfil de apresentadores: a presença ostensiva de jovens mulheres brancas.

A televisão aberta brasileira foi povoada por programas infantis com jovens apresentadoras brancas ao longo de 1980 e durante mais de vinte anos. Nesse sentido, é exemplar o caso do *Clube da Criança* (1983-1998), exibido pela Manchete, que consolidou a cartilha dos programas infantis de auditório, nos quais a apresentadora atuava como uma espécie de multiartista — dançando, cantando, liderando brincadeiras e apresentando os desenhos (eu sua maioria ainda vindos dos Estados Unidos) — os quais eram exibidos ao final de cada bloco. O *Clube da Criança* foi apresentado em momentos diferentes por Xuxa, Angélica, Mylla Christie, Pat Beijo e, já no final dos anos 1990, por Debby, que era criança (Fig. 8). As apresentadoras se enquadram em um perfil fenotípico absurdamente semelhante: jovens mulheres brancas, magras, de traços finos e, com exceção de Mylla Christie, loiras e de olhos claros. Mylla, por sua vez, era ruiva.

Figura 8 – Apresentadoras do *Clube da Criança*. Da esquerda para a direita: Xuxa, Angélica, Pat Beijo. Embaixo estão Mylla Christie e a pequena Debby.

Dossiê **Visualidades: estéticas, mídias e contemporaneidade** - <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 26, n. 2, 2023

DOI: 10.29146/eco-ps.v26i2.28080



Fonte: YouTube.

O *Clube da Criança* consolidou um modelo de programa infantil que ganhou proporções estratosféricas na Rede Globo a partir de 30 de junho de 1986, quando estreou o *Xou da Xuxa*. Ele substituiu o *Balão Mágico*, e por seis anos, até 1992, foi um programa fixo que ia ao ar de segunda a sábado, por quatro a cinco horas ininterruptamente, estrelado pela jovem loira gaúcha Xuxa Meneghel, recém-saída da *Manchete*. O programa estreou com um formato inspirado no *Clube da Criança*, mas com maior centralidade na apresentadora Xuxa, que tinha simpatia e traquejo em frente às câmeras. Ela herdou a faixa de horário, a audiência e o catálogo de desenhos do *Balão Mágico*, o que, certamente, ajudou a rapidamente transformá-la na mais poderosa representante dos programas infantis do Brasil.

Xuxa surgiu em um contexto no qual as crianças passaram a ser pesadamente vistas como consumidoras (Alcântara e Campos, 2006; Guedes e Covaleski, 2014); seu programa, assim, estabeleceu uma fórmula lucrativa formada pela tradicional arrecadação com publicidade aliada ao desenvolvimento de toda sorte de produtos licenciados. Todos os componentes visuais de Xuxa viraram commodities, desde as roupas (botas, presilhas de cabelo, casacos), penteados, maquiagem, cremes dermatológicos etc., além da exploração dos desenhos exibidos, os quais eram, em sua maioria, elaborados já com a intenção de vender brinquedos (Campos, Souza, 2003; Perea, 2015). A sua carreira reuniu, além da televisão, uma

sólida carreira musical que a fez vender mais de 50 milhões de discos e uma carreira cinematográfica formada por 19 obras (entre 1983-2009), sendo que seus filmes lançados nas décadas de 1980-90 angariaram as maiores bilheterias do cinema brasileiro de então. A sua legitimidade simbólica espalhou-se pela América Latina — Xuxa protagonizou programas na Argentina, Paraguai e Uruguai — e chegou aos Estados Unidos, onde ela apresentou uma versão do *Xou da Xuxa* de 1993 a 1996 em mais de 100 canais independentes (Zolin-Vesz, 2013). Foi o seu alcance internacional que inspirou algumas pesquisas científicas, como o conhecido livro de Amélia Simpson, *Xuxa: The Mega-Marketing of Gender, Race, and Modernity* (1993), provavelmente um dos únicos livros escritos com olhar estrangeiro sobre a produção audiovisual brasileira direcionada a crianças.

A maior parte das (poucas) pesquisas que analisam o “fenômeno” Xuxa destaca a maneira como ela representa um ideal de branquitude no contexto racial brasileiro. Amélia Simpson, por exemplo, argumenta que a ascensão midiática de Xuxa está diretamente relacionada, de um lado, à sua branquitude e, de outro, ao instituir-se como símbolo do mito da democracia racial ao namorar por seis anos o jogador de futebol Pelé (Edson Arantes do Nascimento), brasileiro de pele retinta internacionalmente conhecido (Fig. 9). Na mesma linha, Dennison enfatiza que as origens europeias de Xuxa — neta de imigrantes australiano, polonês, italiano e alemão — fazem parte do conjunto de informações “particulares” da fenotipia da apresentadora que solidificam “enormemente as qualidades visuais únicas de sua branquitude” (Dennison, 2013, p. 290). Embora essas pesquisas destaquem elementos importantes do contexto racial no qual Xuxa está inserida midiaticamente, elas apresentam um olhar atravessado, que considera Xuxa como referência contextual única de branquitude e, principalmente, ao acionarem um discurso que flerta com um grave preconceito geopolítico. A esse respeito, Zolin-Vesz (2013, p. 245) analisa o livro de Simpson e atesta que a obra apresenta um discurso colonialista “ao descrever o fenômeno [Xuxa] como típico de um país pertencente ao terceiro mundo — subdesenvolvido, com uma população que apresenta baixo índice de escolaridade e que é facilmente manipulável pelos meios de comunicação”.

Figura 9 – Fotografia de Xuxa e Pelé, quando namoravam, no início dos anos 1980.



Fonte: *GShow*. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/tudo-mais/tv-e-famosos/noticia/xuxa-e-pele-namoraram-por-6-anos-relembre-o-relacionamento-do-casal.ghtml>>. Acesso em: 13 maio 2023.

O cabelo platinado de Xuxa, seus olhos azuis e a tez extremamente branca não são apenas características físicas, são a materialização de um projeto brasileiro de ideal branco abandonado formalmente, mas que se mantém forte e vivo no cotidiano (Sodré, 2015). Porém, a apresentadora representa mais do que isso. Nesse sentido, entendo que Xuxa e os programas televisivos por ela protagonizados devem ser percebidos não como singulares, mas como um ponto de chegada de uma longa jornada de construção de um ideal de branquitude erigido midiaticamente desde pelo menos a ditadura militar. Esse ideal tem em vista, em especial, 1) a manutenção do mito da democracia racial, 2) o estabelecimento de um ideal branco específico, baseado em um imaginário de bases culturais e fenotípicas eurocêntricas e que 3) foi encapsulado em um formato padrão considerando a cultura do consumo na qual esses programas e seu público estavam inseridos a partir, sobretudo, da década de 1980.

Cada componente cênico e narrativo do *Xou da Xuxa* atuou em prol dessas três características. A apresentadora começava o programa literalmente saindo de uma nave espacial, enfatizando o caráter celeste e excepcional da “Rainha dos Baixinhos”, como era frequentemente chamada pela mídia. Sempre no centro do palco, Xuxa evidenciava seu corpo usando roupas que possibilitavam a vasta exposição da pele branca, enfeites de cabelos e

maquiagem, motivando milhares de crianças brasileiras a almejavam se vestir e se parecer como ela. Xuxa lançou produtos licenciados especificamente para suprir essa demanda de suas fãs mirins, a exemplo de sabonetes, xampus e batons, além de criar a sua própria linha de roupas infantis, a marca O Bicho Comeu.

O programa contava com dois ajudantes de palco do gênero masculino, Dengue e Praga, sendo que um deles foi o único participante negro em toda a história do programa. Armando Moraes foi o comediante que, no programa, tinha o nome de “Praga” — uma importante demarcação racista considerando o contexto que vem sendo debatido até aqui. Praga, segundo o dicionário, significa “imprecação; maldição. Desgraça coletiva de grandes proporções; calamidade, flagelo”¹⁰. Armando Moraes sofria de nanismo e tinha sua baixa estatura explorada diariamente no programa: enquanto Xuxa reinava em roupas ultrassofisticadas, Praga aparecia fantasiado de tartaruga, com a pele e até o rosto integralmente cobertos. Além disso, Xuxa fez uma “homenagem” ao personagem na canção “O Praga é uma praga!”, lançada em 1988 como parte do álbum *Xou da Xuxa 3*, cuja letra, composta por Reinaldo Waisman e Michel Bijou, é no mínimo humilhante. A canção é sobre o fato de Xuxa ter uma praga que se acha lindo, mas é “feio que dá dó”. Ela quer a todo custo se livrar dele, mas nem mesmo a noiva “esse chato aguentou” (Fig. 10). A canção atuou dezenas de vezes como degrau cômico para Xuxa durante o programa; ela entoava a letra tendo Praga ao lado, correndo atrás dela como se não quisesse “largar do seu pé”. O disco *Xou da Xuxa 3* saiu pela gravadora Som Livre, foi produzido por Michael Sullivan e Paulo Massadas, e foi o álbum mais vendido da carreira de Xuxa, com 3,8 milhões de cópias.

Figura 10 – À esquerda, frame de episódio do *Xou da Xuxa* com Praga ao lado de Xuxa. À direita, trecho da canção “O Praga é uma praga!”.

¹⁰ Significados retirados do Google Dicionário e baseados no Oxford Languages.



Praga, para com isso
Que cara chato
Quer parar de encher
Ah, larga do o meu pé Praga, sai
Hey, baixinhos
Alguém quer o Praga de presente?
Um dia achei um ovo e botei na frigideira
Quando olhei de novo, vi um praga aparecer
Nunca eu consegui dessa praga me livrar
Pega no meu pé, já nem posso namorar
Vou pro xou da Xuxa bem feliz e bem contente
Lá encontro o Praga, dá tristeza minha gente
Ele se acha lindo, sexy, punk, vejam só
Dá um close nele, ele é feio que dá dó

[...]

Leva ele pra você
Um dia a tartaruga resolveu então casar
Aleluia eu consegui dessa praga me livrar
Mas nem a dona praga esse chato ela aguentou
Com um chute no traseiro devolveu ele pro xou
Eu dou, eu dou / Eu empresto pra vocês
Eu dou, eu dou / Levem já ele daqui
Eu dou, eu dou / Façam já ele sumir
Eu não, eu não / Nem de graça eu vou querer

[...]

Fonte: YouTube

Já as ajudantes de palco do *Xou da Xuxa* do gênero feminino cumpriram um papel radicalmente diferente de Praga. As Paquitas, já descritas no início deste artigo, eram a consagração do poder simbólico e visual desempenhado por Xuxa. Além de serem muito mais novas que a apresentadora, as Paquitas tinham em geral estatura mais baixa que a da “rainha” para que ela, afinal, reinasse soberana. Da mesma forma que Praga, elas muito raramente tinham lugar de fala no programa e se resumiam a dançar, organizar a plateia e a socorrer Xuxa sempre que ela assim demandasse. As Paquitas raramente falavam ao microfone ou manifestavam qualquer comportamento particular, ao contrário: elas não apenas vestiam a mesma roupa — completamente inspirada, enfatize-se, nos uniformes militares —, mas eram também, fenotipicamente muito semelhantes. Todas as Paquitas que fizeram parte do *Xou da Xuxa* tinham tom de pele extremamente branco, cabelos extremamente loiros e eram extremamente magras, como se fossem reproduções um tanto adulteradas da “rainha”. Os

uniformes que vestiam complementavam um visual marcado por uma espécie de branquitude militar extrema, não permitindo qualquer espaço para outras fenotipias (Fig. 11).

Figura 11 – Paquitas no *Xou da Xuxa* em diferentes formações e com diferentes uniformes



Fonte: reprodução do *Instagram*, perfil @clubedaspaquitas. Acesso em: 12 maio 2023.

Considerando as estratégias de consumo que orbitaram o *Xou da Xuxa*, as Paquitas naturalmente tiveram uma carreira musical, com lançamento de álbuns e turnês de shows, mas elas se apresentavam em conjunto e tinham, com isso, sua individualidade mais uma vez apagada. Convém ter em vista, ainda, um último dado relevante: enquanto no Brasil essas ajudantes de palco eram rigorosamente loiras, a versão do programa exibida nos Estados Unidos tinha uma Paquita negra, Natasha Pierce, que fez parte do programa por causa da

legislação estadunidense, que obrigava o programa a ter um indivíduo não branco em seu *casting*. Percebe-se, com isso, como as estruturas racistas aparecem de maneiras distintas em ambos os países. Se nos Estados Unidos existiu um corpo negro por obrigação legal, no Brasil a presença negra foi deliberadamente excluída.

Considerações finais

A televisão brasileira felizmente tem sido analisada sob o viés racial em um número cada vez maior de pesquisas. Diversos elementos debatidos neste artigo já foram apontados em reflexões anteriores, como o mito da democracia racial e a idealização branca erigida midiaticamente por meio de programas que exaltam determinados padrões de feminilidade. Talvez a principal singularidade do que apresentei aqui não tenha a ver com a triste constatação de que nossa televisão ainda é profundamente racista, mas com a tentativa de demarcar alguns fios condutores que instituem esse racismo no que tange especificamente ao público infantil.

Nesse sentido, é fundamental ter em conta a maneira como os programas cujas narrativas exaltaram o golpe militar se utilizaram de um forte apagamento dos corpos e narrativas da cultura negra e como isso atravessou o tempo e aportou em outros formatos, como os programas educativos e, com ênfase, os programas infantis de auditório. É importante perceber, a esse respeito, como houve uma série de estratégias racistas — desde a exaltação de corpos negros que dialogavam com uma expectativa branca pré-estabelecida até o estabelecimento do corpo feminino adulto extremamente branco como a principal referência midiática para as crianças, por décadas a fio. Esse padrão foi fomentado por uma cultura do consumo direcionada, que tinha em vista a celebração das características circunscritas nessas produções. A alcunha de “rainha” concedida pela mídia e pela cultura fã a Xuxa não é aleatória: demarca uma referência cultural que permeia gerações e que afirma que nenhum corpo, nenhuma presença é tão celestial quanto a dela. Se muitas crianças dos anos de 1980-1990-2000 sonhavam em ter as botas brancas, os cabelos platinados e a pele branca da Xuxa, hoje essas crianças são mães, avós, professoras, profissionais que aprenderam na infância que, para

se fazerem presente, precisam reinar de alguma forma. E, além de extremamente branco, esse reinado é nada menos do que impossível, afinal rainha, mesmo, só existe uma.

Esses problemas assumem um patamar ainda mais complexo quando lembramos que os programas direcionados a crianças têm um alto caráter pedagógico (Fisher, 1997; 2002), ou seja, seus conteúdos não só orbitam a rotina das crianças, mas atuam como importantes peças enquanto elas desenvolvem a sua cognição afetiva e emocional. O que as crianças consomem midiaticamente, nesse sentido, tem um valor inestimável para elas não apenas como entretenimento, mas como elementos fundamentais de referência social.

Referências bibliográficas

ALCÂNTARA, Alessandra; CAMPOS, Marília. *Agora eu era o rei: a reinvenção da infância*. SAMPAIO, Inês; CAVALCANTE, Andréa; ALCÂNTARA, Alessandra (orgs). *Mídia de Chocolate: estudos sobre infância, adolescência e comunicação*. Rio de Janeiro: E-papers, 2006.

BONILLA-SILVA, Eduardo. *Racism Without Racists: Colorblind Racism and the Persistence of Racial Inequality in the United States*. Maryland: Rowman & Littlefield, 2006.

CAMPOS, Christiane. *A gente se vê mesmo por aqui? Representação de mulheres negras e estratégias de desvalorização de atos racistas na TV Globo*. 2023. 165f. *Tese* (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2023.

CAMPOS, Cristiana Caldas; SOUZA Solange Jobim. *Mídia, cultura do consumo e a constituição da subjetividade na infância*. *Psicologia: Ciência e Profissão*. v. 23 n. 1 Brasília Mar. 2003.

COLVARA, Lauren Ferreira. *Os Programas Infantis e sua trajetória na TV aberta brasileira: os casos mais importantes*. In: V Congresso Nacional de História da Mídia. *Anais...* São Paulo, 2007.

DENNISON, Stephanie. *Blonde Bombshell: Xuxa and Notions of Whiteness in Brazil*. *Journal of Latin America Cultural Studies: Travesia*. v. 22, n. 3, 287-304, 2013.

DORNELLES, Wagner. *O que se cala: panorama da representação negra nas animações mainstream*. 2019. 118f. *Dissertação* (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2019. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/15768>. Acesso em: 13 maio 2023.

FIEL, Arthur Felipe. *A tela encantada: infância e conteúdo infantil na TV do Brasil*. 2019. 209f. *Dissertação* (Mestrado em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2019. Disponível em: chrome-extension://efaidnbnmnibpcjpcglclefindmkaj/https://ppgcine.cinemauff.com.br/wp-content/uploads/2020/06/disserta%C3%A7%C3%A3o_ARTHUR.pdf Acesso em: 16 out 2023.

FISHER, Rosa Maria Bueno. O estatuto pedagógico da mídia: questões de análise. *Educação & Realidade*, Porto Alegre: v. 22, n. 2, p. 59-79, 1997. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71363>>. Acesso em: 16/out/2023.

FISHER, Rosa Maria Bueno. O dispositivo pedagógico da mídia: modos de educar na (e pela) TV. *Educação e Pesquisa*. v. 28, n.1, 2002. <https://doi.org/10.1590/S1517-97022002000100011>.

GUEDES, Brenda; COVALESKI, Rogério. Publicidade e infância: traços de uma cultura infantil do consumo. ALCÂNTARA, Alessandra; GUEDES, Brenda (Orgs). *Culturas Infantis do Consumo: práticas e experiências contemporâneas*. Rio de Janeiro: Pimenta Cultural, 2014.

HOLZBACH, Ariane. Galinha Pintadinha runs the world: a made-for-children Brazilian cartoon in the global flow of television content. *Television & New Media*. v. 1, p. 1-15, 2021.

JAMBEIRO, Othon. A regulação da TV no Brasil: 75 anos depois, o que temos? *Estudos de Sociologia*. v. 13.n. 24, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/867>>. Acesso em: 16/out/2023.

JESUS, Marize Conceição de. O regime militar e a questão racial: o interdito. In: XVII Encontro de História da Anpuh-Rio. *Anais...* Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://www.encontro2016.rj.anpuh.org/resources/anais/42/1465860689_ARQUIVO_TEXTOCOMPLETOPARAANPUH.pdf Acesso em :16 out 2023.

PEREA, Katia. Girls Cartoon Second Wave: transforming the genre. *Animation: An Interdisciplinary Journal*. v. . 10, n. 3, 2015.

PIRES, Thula Rafaela. Estruturas intocadas: racismo e ditadura no Rio de Janeiro. *Revista Direto e Práxis*. v. 9, n. 2, 2018. Online. Disponível em: < chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.scielo.br/j/rdp/a/DWf3hXwfgJdxQY3CJ8gGgvj/?format=pdf&lang=pt >. Acesso em: 16 out 2023.

SAVIANI, Dermeval. O legado educacional do regime militar. *Cadernos Cedes*, Campinas. v. 28, n. 76, p. 291-312, 2008. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.scielo.br/j/ccedes/a/Kj7QjG4BcwRBsLvF4Yh9mHw/?format=pdf&lang=pt >. Acesso em: 16 out 2023.

SCHWARCZ, Lilia. *Nem Preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociedade brasileira*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SIMPSON, Amelia. *Xuxa: The Mega-Marketing of Gender, Race, and Modernity*. Philadelphia: Temple University Press, 1993.

SITE Memória Globo. https://www.youtube.com/watch?v=fsd62vRJ_I4. Acesso em 16/Out/2023.

SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo, mídia e cotas no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

WILLIAMS, Raymond. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. Trad. Márcio Serelle; Mário F. I. Viggiano. . São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte, PUCMinas, 2016.

ZOLIN-VESZ, Fernando. O discurso científico/colonialista norte-americano sobre Xuxa. *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*. v. 13, n.1, p. 245-257, 2013. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbla/a/3tJQWGdn7CqqZGdVHmqp5wg/abstract/?lang=pt>>. Acesso em: 16 out 2023

Ariane Holzbach – Universidade Federal Fluminense – UFF

Professora de Estudos de Mídia e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFF. Editora-chefe da revista *Contracampo* e bolsista de Produtividade em Pesquisa 2 do CNPq. Coordenada o AnimaMídia, Grupo de Pesquisa em Desenhos Animados, e desenvolve pesquisa voltada para história da televisão e audiovisuais direcionados a crianças. É autora de "A invenção do videoclipe: a história por trás da consolidação de um gênero audiovisual" (2016). E-mail: arianeh@id.uff.br