

## A ESPONTANEIDADE EM PROGRAMAS INFANTIS: UM OUTRO OLHAR A PARTIR DAS TEORIAS DE PEIRCE E GOFFMAN

*Flávio Roberto Meurer<sup>1</sup>*

---

**Resumo:** O presente artigo procura discutir, a partir das contribuições teóricas da sociossemiótica, a questão da espontaneidade num programa de TV em que as crianças são a principal atração. A situação de interação entre adultos e crianças que se desenrola na tela permite identificar um self (ou identidade) que se constrói cada vez mais em um ambiente midiaticado. A espontaneidade infantil diante das exigências da mídia não só não é eliminada, como é necessária enquanto marca do real que serve como elemento de atração para o público.

**Palavras-chave:** Programas de TV. Espontaneidade infantil. Sociossemiótica. Self. Marcas indiciais.

**Abstract:** This article discusses, based on Sociosemiotics theoretical contributions, the issue on spontaneity presented on a TV show starred by children. The interaction that takes place on the screen between adults and children allows us to identify an identity that is always more built in the media environment. The children spontaneity before the media demandings is not eliminated, once it is a mark of the reality, a necessary appeal for the TV watchers.

**Key-words:** TV show; Children; Spontaneity; Sociosemiotics; Identity; Mark of reality.

O programa de TV *Gente Inocente* foi um show de variedades em que crianças eram a atração principal, dançando, cantando, tocando um instrumento, representando ou entrevistando. Ele foi exibido entre janeiro de 2000 e julho de 2002, aos domingos, por volta das 13 horas. A apresentação do programa ficava a cargo de um adulto (o modelo e

---

<sup>1</sup> Mestre e Doutorando em Comunicação e Informação (UFRGS). Professor da Univates

ator Márcio Garcia) e de oito crianças (Mateus, Peter, Amanda, Natália, Vítor, Pedro, Andressa e Henrique), com idades entre quatro e onze anos.

O programa foi o objeto de estudo de minha dissertação de mestrado (Meurer, 2002). Um dos aspectos analisados foi a relação entre a espontaneidade das crianças que atuavam no programa e a necessidade de controle de suas ações por parte da produção do programa. Neste artigo, o intuito é observar essas questões a partir de um outro prisma teórico: a sociossemiótica, conforme a vertente proposta por Andacht (2002), que pretende convergir as teorias de C. S. Peirce (semiótica triádica) e de Ervin Goffman (microsociologia).

O interesse é justamente discutir a questão da espontaneidade para além de uma oposição estrita entre as ações consideradas espontâneas de uma criança (o que faria dela uma verdadeira criança) e as ações resultantes das indicações e orientações da produção do programa (o que chamarei de *necessidade de controle*). Esse ponto de discussão surge da acusação de que as crianças ali seriam como bonecos de ventríloquo, ou seja, elas apenas repetiriam tudo aquilo que é ordenado pelos produtores e assim se perderia o principal encanto do programa: crianças que apresentam capacidades artísticas acima do comum.

### PRESSUPOSTOS: DEFINIÇÕES SOBRE *SELF*, INFÂNCIA E ESPONTANEIDADE

O ponto levantado acima nos remete a uma questão mais ampla, a da identidade ou *self*, entendido como aquilo que teríamos de mais próprio e verdadeiro, aquilo que somos diante de nós mesmos, independentemente das relações com outros. A concepção tradicional desse *self* compreende os momentos de interação pontual, mínima, como momentos sem maior interesse, nos quais apenas estaríamos jogando um jogo de aparências pouco transcendente, criando uma máscara diferente dessa essência que nos habita como verdade ou certeza primeira.

Interessa-me, neste trabalho, um quadro específico do programa *Gente Inocente*, chamado *Neném sabe tudo*, em que o humorista Chico Anysio entrevista (ou pelo menos conversa com) três crianças, em geral com idades entre quatro e sete anos e que não fazem parte do elenco fixo do programa. As entrevistas não seguem uma linha muito rígida: o apresentador lança qualquer assunto e deixa que as respostas determinem os rumos das perguntas seguintes. Nesse quadro, salvo engano, não há de fato qualquer roteiro determinado, qualquer tipo de fala pré-produzida que pudesse servir de orientação às crianças. Espera-se, portanto, que o comportamento delas seja “espontâneo”, que reajam simplesmente às exigências daquele momento de interação. Consideraremos, portanto, que ali temos crianças “reais”, no sentido de que não fazem parte de uma peça de ficção.

Uma definição preliminar de Goffman, trazida por Andacht (2002), divide o espaço microsocial em dois: uma **frente** (*front*) e uma **zona de bastidores** (*backstage*). O primeiro é aquele que apresentamos diante das demais pessoas como uma aparência que se quer legítima dentro de determinado quadro social. O segundo é o lugar íntimo, no qual preparamos, longe do olhar alheio, essa postura que aparecerá como frente. Os conceitos,

quando aplicados ao quadro *Neném sabe tudo*, nos permitem perguntar: o que é frente e o que é bastidor em uma criança, que compreendemos como mais espontâneas, menos civilizadas, ou seja, menos orientadas pelos critérios de aparências característicos das sociedades ocidentais modernas? Para o espectador do programa, interessa ver crianças com talento, desenvoltura e capacidade intelectual acima da média. Crianças que apresentam ótima desenvoltura diante das câmeras tornam-se atração justamente porque estar diante das câmeras é uma situação de constrangimento, em que a *frente*, a aparência pública, deve ser a mais vigiada e autocontrolada possível, e crianças de seis anos não estariam, em princípio, aptas a desempenhar esse papel. É a pressuposição da fragilidade e da insuficiência das crianças em geral que transforma os feitos das crianças artistas midiáticas em objeto de espetáculo. Para portar-se bem (segundo o esperado) diante das câmeras, é necessário um bom tempo de experiência para cultivar nos bastidores os mínimos gestos que garantirão o sucesso midiático; e esse tempo, por definição, as crianças não o têm.

A crítica à falta de espontaneidade infantil em um programa de TV como *Gente Inocente* parece partir justamente de uma definição tradicional de *self*, qual seja, a de que há nas crianças (como também nos adultos) uma essência íntima que é mais verdadeira, que se mostra apenas quando o sujeito está livre do olhar alheio, olhar este que o obriga a comportar-se de maneira convencional, pouco autêntica. Assim seria (segundo muitas opiniões) a criança em *Gente Inocente*: uma espécie de *boneco de ventríloquo* (Meurer, 2002, p. 82-98), que agiria somente segundo as ordens da produção, mesmo quando deveria se expressar espontaneamente.

No quadro *Neném sabe tudo*, a espontaneidade das crianças não seria cerceada ou controlada no momento da atuação; o que ocorreria é apenas um direcionamento dessa espontaneidade por meio da edição, que aproveitaria os melhores momentos. Ou seja, momentos espontâneos não podem ser eliminados, mas devidamente administrados. Os produtos culturais da indústria precisam lançar mão de sinais que estabeleçam um vínculo pretensamente natural com o público, pois o completamente artificial não seria capaz de manter a atração e o interesse pelo que se desenrola na tela. A naturalidade desse vínculo é o que permite a identificação e uma certa liberação dos impulsos por parte do público consumidor. E na forma como esse público percebe o programa, está envolvida determinada noção de infância, socialmente construída, que consiste naquilo que se considera uma espécie de “essência do infantil” que habita as crianças. É possível perguntar, então: O que é preciso ver e ouvir para identificar algo como pertencente a uma “criança de verdade?”

Propomos que nesse quadro a relação estabelecida com o público é indicial, pois não é esperado que as cenas sejam fruto de roteiros pré-programados. Todos, por princípio, podem pensar: “essas são crianças reais, não crianças que representam um personagem, seguindo ordens estritas da produção”. É dessa variável que provém sua força como atração midiática: o programa se propõe a mostrar crianças fora de série, que apresentariam esse mesmo talento também longe das câmeras. Não poderiam ser pequenos adultos, pois sua fragilidade é necessária para caracterizá-las como crianças (pensemos em crianças

excessivamente imiscuídas no mundo adulto do sexo e do trabalho, por exemplo). Tampouco poderiam ser algo como bonecos de ventríloquo, pois sua artificialidade faria perder-se o contato com as crianças reais, ou seja, ficaria enfraquecida a consideração de que aquelas crianças que ali aparecem são, na realidade, crianças fora de série. A idéia é permitir ao público relacionar diretamente o que está representado com um objeto de existência real, não com um personagem composto previamente por um roteirista. Ainda que se possa pôr em discussão, teoricamente, a diferença entre o real e o ficcional, isso não anula o efeito de sentido para o público, que pressupõe uma espécie de *revelação do real* (Andacht, 2004): essas crianças existem na vida real e possuem um talento verdadeiro, digno de ser visto.

O fato de esse gênero ser indicial permite questionar sua existência e sua proliferação durante determinado tempo. Por que surgem tantos programas desse tipo em determinadas épocas? Crianças-prodígio causam admiração e interesse desde que a noção ou *sentimento de infância* (cf. Ariès, 1981) se estabeleceu no moderno Ocidente. Wolfgang Mozart, aos seis anos de idade, já mostrava seus dotes de instrumentista genial em excursões pelas cortes mais importantes da Europa de meados do século XVIII. O cinema, a TV e a música há muito tempo exibem seus pequenos astros. É interessante, então, que em certo momento haja uma convergência desses talentos em um único produto cultural. Seguindo a sugestão de Andacht (2002) em relação ao *reality show*, pensado como resposta cultural às novas exigências da personalidade, também é possível pensar esse gênero infantil como surgido devido à instabilidade do sentimento de infância nos dias de hoje. Apesar de não ser um gênero totalmente recente – já existiam programas desse tipo no rádio brasileiro pelo menos desde a década de 1950 e na TV desde a de 60 –, sua tendência mais atual responde a uma questão que acomete grande parte das pessoas envolvidas com a infância: O que é ser criança hoje em dia? O sucesso do programa talvez esteja justamente na busca por aquela essência infantil estável.

No quadro *Neném sabe tudo*, conforme consideramos, as crianças não seguem roteiros: respondem, da forma mais espontânea possível, as questões colocadas pelo entrevistador. A questão que se coloca então é: ou a criança, a fim de chamar a atenção, demonstraria excessiva afetação por estar diante das câmeras, ou se retrairia, se mostraria tímida. Se ela – por uma espécie de desonestidade tolerável por parte da produção – acaba seguindo um roteiro, isso pode ser desconsiderado, pois importa a relação de possíveis intérpretes com o tipo de programa, com aquilo que seria previamente esperado, ou seja, que ali há crianças de verdade agindo espontaneamente.

Nesse quadro, as crianças poderiam demonstrar grande capacidade de agir conforme aquilo que é esperado delas em situações desse tipo, a saber, que mostrem sua desenvoltura diante das câmeras, seus dotes artísticos, sua esperteza. Essa capacidade de cálculo do que se espera de uma criança midiática não é vista sempre com bons olhos. Com Rousseau, a natureza foi elevada à instância crítica suprema, ou seja, se tornou o parâmetro do que é bom, daquilo que não foi corrompido pela civilização e pelas normas sociais baseadas em aparências. Portanto, a infância, lugar da inocência e da pureza, carregaria os traços do *bom selvagem*, do não corrompido, daquele que não dissimula (Ghiraldelli Jr, 2000, p. 46-

7). Essa visão é parte constituinte de nossa concepção (ainda atual) de infância. Ela pressupõe a existência de uma essência infantil verdadeira, imune às mudanças históricas e às diferentes formas de socialização existentes em cada sociedade. Mas é preciso levar em conta que, há algumas gerações, as crianças são socializadas no ambiente da mídia. Adorno e Horkheimer (1985) ressaltavam, ainda na década de 1940, que as pessoas já nascem sobretudo como telespectadoras e ouvintes, e seus gestos e linguagem, “até mesmo naquelas nuances que nenhum método experimental conseguiu captar até [então], estão impregnados mais fortemente do que nunca pelos esquemas da indústria cultural” (Adorno; Horkheimer 1985, p. 156). As formas de falar e de se mover diante das câmeras já se tornaram, por assim dizer, naturalizadas, foram aprendidas na convivência com a mídia enquanto instância cada vez mais presente de socialização. Porém, esse aprendizado não difere, em essência, daquele que a criança tem em outras instâncias da sua vida social, como na relação com pais e educadores, em que a criança, desde muito cedo, já sabe desenvolver estratégias para interagir. Elas sabem qual o melhor tom de voz e as expressões mais adequadas para pedir aos pais um brinquedo; sabem quais os tipos de respostas que mais agradarão aos professores; conhecem, enfim, toda uma performance necessária aos seus interesses de interação. E é esse aprendizado que constitui o cerne da socialização e, poderíamos dizer, da humanização.

### **ANÁLISE: O QUADRO *NENÉM SABE TUDO***

Para este exercício de análise, sob a luz dos conceitos de Goffman e Peirce, escolhemos alguns momentos do quadro *Neném sabe tudo*, que integrava o programa *Gente Inocente*. O quadro, como já adiantado, consistia em uma entrevista ou conversa informal realizada pelo humorista Chico Anysio com três crianças com idades entre cinco e sete anos. O ponto de interesse é que ali, de fato, não havia um roteiro preestabelecido para as crianças: Chico Anysio fazia uma pergunta sobre determinado assunto e a conversa continuava conforme as respostas que eram dadas.

As questões colocadas com relação ao quadro são: De que maneira aquelas crianças poderiam ser percebidas como crianças de verdade? De que forma a interação delas com adultos, especificamente num programa de TV, constituía um *self* infantil (se assim pudermos dizer) legítimo para o público? Alguns traços do que se entende por uma criança de verdade precisavam ser mantidos, quando não eram justamente esses traços o que se explorava como objeto de atração. Se nos quadros de entrevista e de concurso de calouros interessava a criança com talento artístico e midiático fora do comum, nessa conversa informal, o fator de interesse poderia ser justamente a fragilidade, e a não adaptação à lógica do mundo adulto. Podemos elencar os seguintes traços deixados pelas crianças como marcas de sua autenticidade infantil:

- a confusão entre realidade e fantasia;
- a tentativa de imitar os adultos;
- a ausência de controle maior sobre seu corpo e sua fala.

A seguir, traremos exemplos de momentos em que esses indícios aparecem.

### **A confusão entre realidade e fantasia:**

O fato de que as crianças por vezes misturam realidade e fantasia é algo conhecido de todo adulto que já manteve algum contato com elas. Esse é, inclusive, um elemento fundamental de sua constituição psíquica: a capacidade de criar mundos diferentes daquilo que adultos conhecem por realidade. Não é raro também que os considerem absurdos. Esse fato é muito bem retratado por Bill Watterson nos quadrinhos *Calvin e Hobbes*: para o menino Calvin, seu tigre de pelúcia é um ser animado, com idéias próprias. Ele tenta convencer os adultos disso, colocando freqüentemente a culpa de suas travessuras no amigo imaginário. Os adultos, por vezes, mas não sempre, se deixam levar pela brincadeira, fingindo acreditar no que o menino cria.

Chico Anysio também soube explorar muito bem esse aspecto da personalidade infantil. Em um programa, perguntou a Bruna, uma menina de seis anos, se ela tinha filhos. Ela respondeu que sim, tinha dois. O entrevistador não demonstrou surpresa e prosseguiu: “Eles dão muito trabalho?”. Ao que Bruna respondeu: “Sim, daí eu ponho eles de castigo, pendurados no varal”. O diálogo provocava risos na platéia do programa. Se imaginarmos o mesmo diálogo acontecendo entre dois adultos, só poderemos pensar que temos ali dois loucos, dois cínicos ou dois personagens de ficção. Mas todas as qualidades (*ícones*) da fala, do vestuário, do corpo etc. que nos fazem reconhecer aquela criatura não como um adulto pequeno, mas como um tipo qualitativamente diferente do tipo adulto, permitem potencialmente a todos compreender a cena. Só é possível rir da cena porque pressupomos e somos tolerantes com uma lógica diversa que é a lógica infantil. Raro seria se alguém dissesse: “Essa pessoa [a criança] é louca ou cínica!”.

Num *reality show*, é difícil que alguém represente um personagem 24 horas por dia; é muito mais fácil (inclusive para a produção) que a pessoa seja “ela mesma” e que os conflitos necessários para tornar a trama interessante surjam da inevitável interação entre os participantes. Já no quadro em foco, a criança pode construir um personagem por algum momento para agradar diante das câmeras. Podemos considerar que ela tem uma percepção suficientemente aguçada para saber que determinadas coisas que diz ou determinada forma de falar agradam mais que outras. Por isso, esse “personagem” criado responde apenas a uma necessidade pontual de interação, no que não difere em essência de outras situações da vida cotidiana da criança.

Quando a menina Bruna (a mesma do diálogo relatado acima) nota o olhar de interesse e admiração de Chico Anysio por sua história sobre como surgem os arco-íris, ela prolonga a história ao máximo, repetindo várias vezes um mesmo gesto: junta as mãos diante do peito, depois as levanta até acima da cabeça; então abre os braços e desce as mãos até abaixo da cintura, descrevendo a forma do arco-íris. Acompanhando o gesto, ela diz: “primeiro, quando vem a chuva, o arco-íris se fecha; daí, quando vem o sol, ele se abre”. Depois de ela repetir algumas vezes esse gesto, Chico Anysio começa a imitá-lo, repetindo-o até dizer “faz tempo que não faço ginástica”. Se Bruna acredita realmente ou

não na sua história sobre o surgimento do arco-íris, isso é pouco relevante para a produção de sentido. Importa que a cena possua verossimilhança, o que é garantido pelas marcas caracterizadoras do infantil em Bruna: o tropeçar na pronúncia das palavras, a pouca coordenação dos gestos, a própria necessidade de repetição. Bruna não tem que se preocupar em produzir uma imagem legítima diante do adulto em cena, como seria necessário a outro adulto, por exemplo. O fato de as histórias que conta não terem fundamento lógico ou empírico funciona como uma espécie de redundância: ao mesmo tempo em que a aceitação desse aparente absurdo se sustenta em sua condição infantil, o absurdo a reitera, a reafirma, garantido para o público que ali ele tem uma autêntica criança.

### **A tentativa de imitar os adultos**

É através da imitação que a criança vai aos poucos se apropriando do significado do mundo. É como se colocasse em prática, de forma automática, determinados gestos e palavras, e, durante essa prática, o sentido destes fosse se constituindo. Nossa concepção atual de infância compreende as crianças como seres que vão aos poucos adquirindo a condição humana. Desde Descartes, temos a compreensão de que se tornar adulto é passar a conhecer, ou seja, é tornar-se sujeito. A questão central da filosofia passou a ser: De que forma somos capazes de conhecer? Como passamos de crianças (destituídas de saber) a adultos? Na modernidade, as crianças foram separadas do mundo adulto e concebidas como possuidoras de características especiais. Sua tentativa de imitar o mundo adulto sempre foi vista como parte desse processo de aprendizado.

Tayane, de seis anos, pode ser considerada um exemplo do tipo de imitação que uma criança pode realizar. Ao ser entrevistada por Chico Anysio, mostrou desinibição fora do comum: tratava o entrevistador por “Chico”; falava alto, pronunciando claramente as palavras; acentuava as expressões faciais e os gestos; dizia não ter medo de assombração, afinal, “não tinha cara de boba”; dançou, com todos os requebrados de corpo, o samba de Carnaval da Rede Globo; enfim, tentava, ao contrário da maioria das crianças entrevistadas, mostrar-se o mais parecida possível com uma artista midiática, a ponto de assemelhar-se a uma pequena adulta. O exagero de sua atuação poderia ser ao mesmo tempo objeto de admiração e de repulsa, pois uma criança que age como adulto pode ser considerada uma imagem do *fim da infância* – uma situação em que já não há separação entre adultos e crianças – e nos coloca um dilema intrigante: Até que ponto ela pode se parecer com um adulto e ainda ser uma criança de verdade?

Justamente por conter essa dubiedade, a atuação de Tayane produz um efeito visceral, ou, para utilizar o conceito peirceano, *mesmerizante* (Andacht, 2002). Independentemente do julgamento moral que se faça, o poder indicial das cenas nos atrai: ela não pode passar despercebida. Se fosse um personagem de ficção, talvez não exercesse tal fascínio. Mas é real. Podemos imaginar como a menina construiu essa personalidade, como pôde desenvolver ainda tão cedo essa consciência do papel esperado de uma criança

midiática, e isso só tem o efeito que tem porque supomos uma criança existente e não um personagem transitório para aquela situação.

Tayane, diferentemente de Bruna, pretendia, sim, construir uma imagem legítima diante do adulto e, sobretudo, das câmeras, expondo sua *frente* com uma espécie de cálculo pouco comum a crianças. Este cálculo, como já dissemos, pode ser visto com maus olhos, pois sugeriria uma torpeza moral, um caráter manipulador, que esconderia a verdadeira Tayane e mostraria outra, criada para atingir os interesses de sucesso na mídia. Se consideramos esse julgamento excessivo é porque reconhecemos aquele momento de interação como parte de um aprendizado comum sobre como é viver no mundo dos adultos, um mundo inseparável hoje das práticas midiáticas.

### **Ausência de controle maior sobre o corpo e sua fala?**

A elaboração de um *self* legítimo diante de outras pessoas é algo que passa necessariamente por um controle maior sobre o corpo, o que requer alguns anos de uma certa disciplina para o indivíduo. Norbert Elias (1994) estudou como esse controle da postura corporal foi se tornando algo cada vez mais difundido no Ocidente, a ponto de se converter em uma segunda natureza. A necessidade de um convívio mais diversificado e regrado no âmbito público exigia a elaboração de formas de conduta consideradas legítimas, sobretudo as que não ultrapassassem os limites do espaço alheio. Logo, a espontaneidade medieval com relação às funções corporais foi substituída por um regime de aparências baseado em complexos rituais.

O sujeito é, entretanto, algo que sempre escapa ao controle total. Até que esse autocontrole se torne segunda natureza para o indivíduo, são necessários vários anos. Portanto, o corpo infantil é ainda refratário às regras rituais de comportamento, deixando sinais dessa rebeldia. No quadro *Neném sabe tudo*, por mais que as crianças se mostrem obedientes a alguns limites, a espontaneidade corporal não poderia deixar de existir, pois ela é o elemento caracterizador do infantil. Isso quer dizer que não interessa aos produtores uma criança absolutamente comportada. Se a criança emite esses sinais sem querer, certamente isso não é algo fortuito para os produtores, que precisam administrar essa espontaneidade, seja como ponto central de atração, seja como simples marca de infantilidade.

O comportamento de Diego, de seis anos, pode ser considerado um exemplo desse tipo de marca. O entrevistador começa uma conversa sobre futebol: “Você gostaria de ser goleiro de futebol? Qual seu goleiro favorito? Em que time ele joga?”. As respostas eram bastante ponderadas, sem qualquer elemento surpreendente. O fato inusitado dessa conversa foi a postura corporal do menino. Enquanto respondia, Diego balançava as pernas para frente e para trás, em constante agitação. O gesto talvez passasse despercebido, não fosse o fato de Chico Anysio, sem parar de conversar e sem tirar os olhos do rosto do menino, tentar por duas vezes parar com a mão o movimento das pernas. Na primeira tentativa, houve uma pequena pausa, mas Diego logo voltou a balançar-se. Então, o entrevistador faz um gesto mais acintoso, ainda sem parar de conversar.



Essa pequena disputa silenciosa não parece ter tido o menor intuito de ser oferecida como atração para o público. Os gestos tanto de Diego como de Chico são apenas *marcas do real*. Apesar de possuírem um aspecto simbólico, por estarem enquadrados em um produto cultural com o objetivo de gerar sentido, não foram produzidos para ser signos. Para o público em geral, é possível que eles fiquem invisíveis, pois não são o foco de interesse. Esses gestos são apenas indícios de que há ali uma criança real, alguém que não consideraremos como um pequeno adulto. Igualmente natural parece ser o gesto do entrevistador, ao tentar conter o movimento das pernas: foi uma reação quase automática de alguém que já incorporou as regras de convivência social e, mais ainda, as regras do comportamento diante das câmeras. Talvez chamasse mais a atenção a ausência dessas marcas, porque elas constituem o pano de fundo, o pressuposto fundamental da cena que ali se desenrola e que deve ser percebida como autêntica.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que procuramos observar com relação ao programa *Gente Inocente* e, mais especificamente, ao quadro *Neném sabe tudo* nos permite colocar em discussão o conceito de espontaneidade e questionar o motivo do sucesso desse tipo de atração midiática.

O fundamental nesse quadro é a inexistência de um roteiro definido e tampouco de falas prontas para as crianças decorarem e dizerem. Elas respondem de forma espontânea às perguntas do entrevistador. Poderíamos expressar da seguinte maneira a questão com que os produtores do programa se deparavam: Como é possível fazer de crianças reais uma atração que desperte o interesse do público? Afinal, o que justificaria crianças comuns estarem na TV?

A resposta pode estar no fato de que certa parcela do público está em busca justamente de uma autenticidade com a qual possa se identificar. No momento em que, na chamada vida real, as crianças são cada vez mais absorvidas pelo mundo adulto – meninas de nove anos prostituídas, crianças trabalhando em serviços pesados, crianças de classe média com agendas lotadas de compromissos, cursos e atividades –, a busca por uma “criança de verdade” (frágil, inocente, dependente dos pais) torna-se necessária. Como conciliar, porém, esta criança de verdade com uma criança da mídia, que deve mostrar talentos fora do comum para sua idade? A estratégia do programa parece ser exibir certas marcas, certos indicadores de infantilidade, que, justamente por seu caráter indicial – que aponta para algo existente –, é capaz de garantir a autenticidade das cenas.

Nas cenas analisadas, foi possível identificar pelo menos três desses indicadores: a mistura de realidade e fantasia nas falas, a imitação do comportamento adulto e o pouco controle sobre o corpo. Essas marcas podiam, em determinados momentos, ser o elemento principal de atração na cena, mas, na maioria das vezes, era o que demarcava a existência de uma criança real. A autenticidade infantil garantia o interesse em um quadro em que o talento excepcional não era o principal. Vimos que, colocada diante das câmeras a interagir com um adulto, a criança pode – de forma consciente ou não, o que não vem ao caso – construir uma estratégia para agradar tanto àquele adulto com quem conversa

quanto à platéia e ao público telespectador. Daí se poderia questionar: Como então ela pode ser espontânea se desenvolve um cálculo para ser apresentado diante das câmeras? Nesse ponto é que se torna fundamental a contribuição de Goffman com respeito ao *self*. Se nos constituímos como seres humanos justamente no processo de interação, essa prática de interação, com todas as suas regras e estratégias, é algo tão naturalmente humano quanto aquilo que consideramos nossa alma verdadeira, nossa essência. Quando se trata de crianças, há um elemento complicador: costumamos atribuir a elas um estado de quase natureza, portanto, não corrompido pela civilização. Seu *self* seria, então, ainda mais puro, mais livre de estratégias pontuais de interação. Por isso causa espécie a muitos o fato de as crianças desenvolverem formas de modular seus corpos para se enquadrarem no que é requisitado pela mídia. Como sujeitos nascidos no final do século XX, elas já foram socializadas dentro de um ambiente permeado pela mídia. Sua espontaneidade, portanto, é a espontaneidade de quem já está acostumada com o microfone, com o palco, com a câmera e com todas suas complexas regras.

O que a teoria sociosemiótica nos permitiu foi justamente desconstruir a idéia pejorativa da interação – sobretudo a que se dá na tela da TV – como menos espontânea que a do dia a dia, até porque certos sinais traem essa tentativa de controle. São os índices, que, como elaborou o próprio Peirce, são como dedos apontando para um objeto existente, nos dando a sensação de desvelamento do real.

#### REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

ANDACHT, Fernando. Big Brother te está mirando: la irresistible atracción de um reality show global. In: Paiva, Raquel (org.). **Jornalismo e Ética**. São Paulo: Mauad Editor, 2002. p. 63-100.

\_\_\_\_\_. A representação do *self* na obra de Goffman: sociosemiótica da identidade. In Gastaldo, Edson (org.). **Ervin Goffman**. Desbravador do cotidiano. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004. p. 125-146.

ARIÈS, Phillippe. **História Social da Criança e da Família**. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

GHIRALDELLI Jr., Paulo. Subjetividade, infância e filosofia da educação. In: **Infância, escola e modernidade**. São Paulo: Cortez; Curitiba: Editora da UFPR, 1997.

MEURER, Flávio Roberto. **Gente Inocente e a transformação da criança em atração midiática**: um programa de TV como mediação da crise da infância. Porto Alegre: 2002. 146 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – PPGCOM, UFRGS, Porto Alegre, 2002.