Influências do Núcleo Guel Arraes na produção televisual brasileira [1]

Yvana Fechine[2]

Resumo: *O Núcleo Guel Arraes, criado em 1991 pela Rede Globo, ocupa hoje um papel singular na televisão brasileira. Sem deixar de atender às exigências de audiência da maior emissora comercial do País, o Núcleo conseguiu consolidar-se, em seus mais de 15 anos de existência, como um lugar privilegiado de experimentação. A construção desse lugar deve-se, por um lado, a capacidade do diretor Guel Arraes de aglutinar, em torno dos projetos do Núcleo, atores, diretores, redatores e roteiristas oriundos, do movimento do vídeo independente, do cinema marginal, do teatro alternativo e dos jornais "nanicos", entre outras manifestações. Deve-se, por outro lado, ao modo como esses realizadores reunidos em torno de Guel Arraes, conseguiram, operando a partir de postulados legados pela cena artístico-cultural brasileira dos anos 70/80, propor formatos que renovaram a linguagem televisual sem fugir à sua lógica de produção.*

Palavras-Chave**:** *Televisão 1. Guel Arraes 2. Experimentalismo 3. Formatos 4. Audiovisual 5.*

I. A incorporação de produtores

O Núcleo Guel Arraes, criado em 1991 pela Rede Globo, ocupa hoje um papel singular na televisão brasileira. Sem deixar de atender às exigências de audiência da maior emissora comercial do País, o Núcleo conseguiu consolidar-se, em seus mais de 15 anos de existência, como um lugar privilegiado de experimentação. A construção desse lugar é o resultado da capacidade do seu diretor, Guel Arraes, de aglutinar, em torno dos projetos do Núcleo, atores, diretores, redatores e roteiristas oriundos, do movimento do vídeo independente, do cinema marginal, do teatro alternativo dos anos 70, dos jornais "nanicos"[3], entre outras manifestações. A construção desse espaço de diálogo entre realizadores de distintas formações propiciou consequentemente a incorporação dos postulados e tendências

[1] Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho "Mídia e entretenimento", do XVI Encontro da Compós, na UTP, em Curitiba, PR, em junho de 2007.

[2] Professora da UFPE: PPGCOM. E-mail:yvanafechine@uol.com.br

[3] O grupo Casseta & Planeta, ligado hoje ao Núcleo, mas dotado de relativa autonomia, foi formado por redatores dos jornais nanicos cariocas *Casseta Popular* e *Planeta Diário* que se conheceram atuando em programas dirigidos por Guel. Como grupo, o Casseta & Planeta faz sua estréia na TV em 1990, na cobertura ao vivo do carnaval pela rede Globo. No ano seguinte, o grupo estava escrevendo e atuando no programa mensal *Doris para maiores*. Individualmente, vários humoristas do *Casseta* e do *Planeta* já atuavam como roteiristas em programas como *TV Pirata* e *Programa Legal*.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

expressivas preconizados por todas essas manifestações artístico-culturais nos produtos do Núcleo, transformando-o, ainda hoje, em um dos principais responsáveis pela renovação de formatos de TV. Graças à repercussão dos programas produzidos pelo Núcleo, ao longo desses anos, agora, a "turma tem várias turmas"[4], estendendo assim sua influência a outras equipes de produção dentro da própria Globo ou dentro de outras emissoras para as quais alguns dos seus ex-colaboradores se transferiram.

A aglutinação de criadores/realizadores ligados à produção independente em torno de Guel Arraes começa ainda nos anos 80, bem antes da criação oficial do Núcleo. O programa *Armação Ilimitada*, (1985-1988), dirigido por Guel, deflagra essas colaborações ao abrigar no elenco e na equipe de roteiristas integrantes do grupo teatral *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, um dos ícones da produção cultural brasileira dos anos 70, período em que havia um diálogo intenso entre o cinema underground e a poesia marginal, a música e o teatro. Com sua trupe de comediantes, o *Asdrúbal* incorporou todos esses diálogos em proposições que, depois, foram retomadas não apenas pelo *Armação*, mas por outros programas dirigidos por Guel. Entre as proposições do *Asdrúbal* que reverberaram depois na produção do Núcleo, destacam-se: 1) a exploração de um "mix" de formas artísticas (incorporação à linguagem cênica elementos do circo, da música pop e do rock, do vídeo, das artes plásticas); 2) exploração da "pessoa do ator", do "eu" do ator, atores-personagens ("pessoa" se confunde com personagem), 3) encenação do olhar de sua geração sobre o mundo e sobre si mesma ("radiografia da juventude dos anos 70").[5]

Todas essas proposições compunham o que se pode denominar genericamente de "espírito Asdrúbal", uma disposição orientada, sobretudo, pela deliberada subversão dos cânones e padrões teatrais da época. De acordo com Buarque de Holanda (2004, pp. 9-11), o *Asdrúbal* franqueou o "livre trânsito entre Tchaikovsky e os Beatles, o texto clássico e os comerciais de TV, a persona dramática e a pessoa do ator", misturando indistintamente uns aos outros. Trabalhando de forma pioneira no teatro brasileiro com a produção cooperativada e a criação coletiva, o *Asdrúbal* desenvolveu também um poderoso efeito disseminador. Quando o grupo se dissolveu em 84, dez anos depois da sua criação, já havia deixado vários

[4] Guel Arraes em depoimento concedido ao Grupo de Pesquisa em Cultura e Mídia Contemporânea da Universidade Católica de Pernambuco, em agosto de 2002. O Grupo desenvolve uma pesquisa interinstitucional sobre a produção de Guel Arraes e este trabalho vem sendo desenvolvido como parte desta investigação coletiva.
[5] Sobre as inovações propostas pelo *Asdrúbal* na cena cultural brasileira, cf. Buarque de Holanda 2004.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

descendentes em grupos musicais como a Blitz ou em novos grupos teatrais, como a Intrépida Trupe. Já havia chegado também à TV, a partir da incorporação desse "espírito-Asdrúbal" e da sua "atitude rock and roll" ao *Armação Ilimitada*, um seriado que parodiava o formato já consolidado dos enlatados americanos, incorporando elementos do teatro de inspiração brechtiana, dos videoclipes e HQs.

As influências dos postulados dessa irreverente trupe de comediantes chegam ao *Armação,* a partir, principalmente, da atuação de Patrícia Travassos, ex-Asdrúbal que chegou a dirigir alguns shows da Blitz, além de compor e fazer o figurino. Durante quatro anos ela escreveu *Armação Ilimitada* junto com Nelson Motta, Antônio Calmon e Euclydes Marinho. Também colaborou como roteirista em outras produções do Núcleo, tais como *TV Pirata* (1989-1990) e *Vida ao Vivo Show* (1998-1999). Do *Armação* também participaram, como atores, os ex-Asdrúbals Louise Cardoso e Luiz Fernando Guimarães. Este último acabaria se tornando depois, ao lado de Regina um dos mais conhecidos colaboradores dos programas do Núcleo Guel Arraes. Regina Casé fez parte do grupo fundador do *Asdrúbal*, e Luiz Fernando Guimarães integrou-se logo depois à sua primeira composição. Ambos começaram a trabalhar juntos sob a direção de Guel numa das novelas que ele dirigiu com Jorge Fernando, *Vereda tropical* (1984)[6].

Regina Casé continuou a trabalhar com Guel no consagrado programa humorístico *TV Pirata* e, desde então, tem participado dos projetos mais inovadores do Núcleo. Na década de 90 protagonizou o *Programa Legal* (1991-1993) e o *Brasil Legal* (1995-1997) e, depois assumiu o comando do *Muvuca* (1998-2000), entre outros[7]. Além de atuar como um misto de atriz e apresentadora, ela também colaborou como diretora em série *Cena Aberta* (2003), uma série, segundo seus criadores, sobre como "contar uma estória na TV", a partir da daptação de textos literários. Desde 2006, com a assessoria do antropólogo Hermano Vianna e direção de Guel Arraes, tal como ocorrera no *Programa legal*, ela estreou o programa *Central da Periferia*, que, uma vez por mês, leva às telas da Globo, no formato de um grande show, as manifestações culturais que têm proliferado nas favelas ou nos bairros pobres e violentos das grandes capitais. Em todos esses programas, Regina Casé explora uma mistura de atriz e apresentadora, de personagem e de pessoa (uma espécie de "persona"), que lhe transformou numa das entrevistadoras mais originais na TV brasileira. "Hoje, no meu trabalho, sinto que

[6] Em 1983, Regina Casé já havia sido dirigida por Guel na novela *Guerra dos Sexos*.
[7] Tratarei destes programas mais adiante.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

não mudei, que estou fazendo exatamente o que fazia no Asdrúbal (...) Somos o que somos porque fomos do Asdrúbal", admite (em Buarque de Holanda 2004, p. 220). Já Luiz Fernando Guimarães atuou, entre outros, em *Armação Ilimitada* e, posteriormente em *Juba & Lula* (1989), um programa de variedades que se desdobrou do seriado. Integrou igualmente o elenco de *TV Pirata* e fez dupla com Regina Casé no *Programa Legal*, também desempenhando uma função em que atuava, ao mesmo tempo, como ator, apresentador e entrevistador. É um dos criadores, junto com Alexandre Machado e Fernanda Young, do seriado *Os Normais* (2001-2003), programa do Núcleo que, em função do sucesso obtido, acabou virando filme.

Evandro Mesquita, outro ex-Asdrúbal, também tem presença constante nos programas do Núcleo. Atuou também no filme *Os Normais*, junto com Luiz Fernando Guimarães, e participa do elenco atual do seriado *A grande família* (desde 2001), outro programa abrigado pelo Núcleo. Evandro Mesquita ficou conhecido em todo o Brasil no comando da Blitz, um grupo que renovou o *pop rock* brasileiro nos anos 80 e que também teve suas músicas difundidas precursoramente pelo *Armação Ilimitada*, seriado no qual atuou também como ator. O diretor e ator Hamilton Vaz Pereira, que foi o grande mentor do *Asdrúbal* durante toda sua existência, também colaborou mais tarde com o Núcleo Guel Arraes, dirigindo Regina Casé em *Muvuca.* Merece destaque também a parceria de Luiz Fernando com Pedro Cardoso no humorístico *A vida ao vivo show*, no qual eram atores e co-autores. Formado no chamado "teatro besteirol" (cuja marca era a exploração dos temas banais do cotidiano), Pedro Cardoso integrou-se ao Núcleo Guel Arraes não apenas como ator[8], mas também como roteirista no seriado *Comédia da Vida Privada* (1995-1999), entre outros.

O Núcleo Guel Arraes também incorporou, em diferentes projetos, os postulados e produtores ligados ao vídeo independente nos anos 80, tais como Marcelo Tas, Fernando Meirelles e Sandra Kogut. Tas e Meirelles foram fundadores da produtora Olhar Eletrônico, reconhecida historicamente como uma das primeiras experiências de parceria entre a televisão comercial e a produção videográfica independente no Brasil. A produção da Olhar Eletrônico, criada em 1981, propunha, antes de mais nada, uma paródia às propostas, personagens e procedimentos da própria TV. Os mesmos ingredientes que a televisão utilizava para garantir uma audiência alienada – música *pop*, descontração, humor, entre outros –, o grupo usava para desmistificar seus cânones e clichês, estimulando o surgimento

[8] Desde 2001, interpreta o atrapalhado Agostinho do seriado *A grande família*.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

de um público mais crítico, questionavam o próprio papel da TV, seu modelo unidirecional de comunicação e seus formatos. Mesmo não atuando mais como grupo, a proposta estética da produtora Olhar Eletrônico continuou influenciando criativamente a televisão brasileira através da trajetória individual de alguns dos integrantes, entre os quais destaca-se Marcelo Tas, que atuou no Núcleo Guel Arraes como roteirista do *Programa Legal*. Com os produtores do vídeo independente, ganha abrigo na TV não apenas essa crítica aos meios a partir dos próprios meios, que tem o *TV Pirata* como referência, mas também abordagens de caráter antropológico, como ocorreu no *Programa Legal*.

A parceria com Fernando Meirelles retoma, em outros termos essa preocupação, mas só ocorre em 1997 quando dirige um episódio da *Comédia da vida privada*. Pouco depois, veio a proposta de Guel para que a O2, produtora fundada por Meirelles com outros ex-integrantes da Olhar Eletrônico, produzisse um episódio para a série *Brava Gente*. Meirelles aceitou o convite com a condição de desenvolver uma estória ligada à temática do longa-metragem que estava preparando sobre o cotidiano, a violência e o comércio de drogas na favela. Surgiu assim o episódio *Palace II*, exibido no final de 2000, pela Rede Globo, que funcionou como uma espécie de laboratório para o filme *Cidade de Deus* (2002), dirigido por Meirelles e indicado ao Oscar. O sucesso do filme inspirou, posteriormente, a série *Cidade dos homens* na TV (2002-2005), também produzida pela O2 para o Núcleo. O seriado *Cidade dos homens*, que tem como protagonistas dois garotos que enfrentam problemas comuns a qualquer jovem morador favela no Rio de Janeiro. A minissérie colocou na tela da Globo gente fumando maconha, apontando armas para a câmera, falando palavrões e apanhando da polícia, ensaiando, ainda que de modo superficial, uma aproximação com a representação do universo sociocultural das periferias das grandes cidades. Já a colaboração de Sandra Kogut, uma das realizadoras de vídeo brasileiras de maior prestígio internacional, ocorreu na direção do *Brasil Legal*, que também teve Regina Casé como protagonista.

Entre todos os colaboradores oriundos da produção experimental, nenhum, porém, teve tanta influência no Núcleo Guel Arraes quanto o gaúcho Jorge Furtado, um curta-metragista já respeitado e premiado quando começa a trabalhar com o diretor pernambucano. Furtado dividiu com Guel o roteiro e a produção de alguns dos mais inovadores projetos do Núcleo. Foi roteirista, entre outros, do *Programa legal*, da revista eletrônica *Doris para maiores* (1991), do seriado *Comédia da Vida privada* e da série *Brasil Especial* (1992), que consistiu em adaptações de 12 textos clássicos da literatura brasileira. Também roteirizou e

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

dirigiu com Guel Arraes a minissérie *A invenção do Brasil* (2000), remontada um ano depois como filme. Por meio da Casa de Cinema de Porto Alegre, produtora gaúcha da qual é sócio-fundador, Furtado desenvolveu ainda dentro do Núcleo Guel Arraes a minissérie *Luna Caliente* (1999) e os episódios da série *Cena aberta*, entre outras produções. Esta última propõe uma reflexão bem humorada sobre como se conta uma estória na TV e sobre o próprio "grau de realidade" dessas estórias que consumimos na TV. Cada episódio da série *Cena aberta* mostrava a adaptação de um romance ou conto escolhido, intercalando na edição final a interpretação ficcional com cenas documentais sobre a própria preparação e escolha de elenco (laboratórios, testes), filmagem e finalização do programa.

Graças à influência de Jorge Furtado, radicaliza-se nos projetos comandados por Guel Arraes sua preocupação em romper com o "naturalismo" na televisão para o qual o meio, com sua imagem precária, parece mesmo não ter vocação. Não é por acaso que o apelo ao humor, justamente por seu potencial subversivo em relação às formas e convenções, acabou sendo um caminho natural para o grupo. Com Furtado, a metalinguagem e intertextualidade ganham ainda mais espaço nos projetos do Núcleo. Furtado é considerado pelo próprio Guel como um dos "ideólogos" do grupo de criadores que colabora com o Núcleo e, é justamente por ocupar essa posição, que sua compreensão do papel do Núcleo dentro da Rede Globo mercê ser levada atenção: "Qualquer indústria precisa de um setor de experimentação, nós somos esse espaço de experimentação lá [na Globo]. Nós apresentamos novos formatos e quando a experiência dá certos, eles acabam sendo incorporados à programação"[9].

II. A disseminação de postulados[10]

Com os projetos abrigados pelo Núcleo Guel Arraes, a TV incorpora não apenas os produtores, mas também reelabora os postulados pautados pelas preocupações nascidas dentro do movimento mais geral da idéias em circulação nos anos 70/80 acerca das relações entre realidade e representação, entre o pessoal e o político, entre a autoria individual e coletiva. Como a geração do vídeo independente dos anos 80 no Brasil já havia exercitado ao extremo essas postulações, é nesse campo que observaremos as influências mais diretas da

[9] Resposta a uma pergunta que lhe dirigi no Colóquio *Televisão: entre o mercado e a academia*, realizado na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), de 27 a 28 de outubro de 2005.
[10] Recuperamos aqui, em outro contexto de análise, algumas das proposições desenvolvidas em Fechine 2003 e em Fechine & Figueirôa 2003.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

produção mais experimental brasileira na construção do projeto ético-estético do Núcleo Guel Arraes. Nesse projeto, observa-se pelo menos duas grandes características recorrentes na produção do vídeo independente no Brasil: o apelo à paródia dos produtos e processos de produção da própria TV, num exercício profundo e permanente de metalinguagem; a preocupação em explorar a função cultural da televisão, sem perder de vista sua profícua intertextualidade com outros meios (cinema, teatro, literatura, artes performáticas).

Essas postulações manifestam-se, em diferentes programas, por meio de determinadas tendências expressivas que surgem justamente da reoperação pela TV do legado da produção audiovisual independente. Essas tendências expressivas podem, ao mesmo tempo, ser consideradas tanto como o legado recebido quanto a herança deixada pelo Núcleo Guel Arraes à renovação da linguagem televisual. É, afinal, a partir da exploração recorrente de tais tendências que o Núcleo, dotado do mesmo efeito disseminador do *Asdrúbal* nos anos 70, vem "testando" e instituindo novos formatos televisuais. Genericamente, esses formatos televisuais, nos quais é possível identificar hoje influências do experimentalismo do Núcleo Guel Arraes na TV, estão associados a todo tipo de uso daquilo que se pode designar como *montagem expressiva*, apelo à *auto-referencialidade*, apresentação do *processo como produto* e *estética da inversão*, tal como serão descritos a seguir.

II.1 Montagem expressiva. Sob a designação de montagem expressiva, podem ser reunidos todos os procedimentos e elementos responsáveis pela construção do discurso na ilha de edição, explorando os recursos técnico-expressivos disponíveis, inicialmente, nos sistemas lineares (cortes, fades, fusões, superposições, congelamentos, acelerações e desacelerações, etc.) e somados, hoje, ao processamento digital da imagem nos sistemas não-lineares (controle de cor e alterações da textura de imagem, seccionamentos de tomadas, de quadros e da tela, recortes e colagens de todo tipo, etc.). As inúmeras possibilidades de manipulação da imagem eletrônica e de intervenção no interior do quadro, levadas ao limite pelo processamento digital dos sinais de vídeo, resultaram, no que Arlindo Machado (cf. 1997) aponta como uma das principais formas expressivas da contemporaneidade: a multiplicidade. Na televisão, como no vídeo, esta multiplicidade está associada à concentração — ou mesmo excesso — de informações verbais, visuais e sonoras num mesmo espaço de representação, num mesmo momento de exibição. Se antes os discursos se articulavam apenas numa ordem sintagmática (eixo do *ou...ou*), hoje, os diferentes elementos se articulam na tela a partir de

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

uma organização paradigmática (eixo do *e...e*): não se trata mais de organizar as unidades audiovisuais considerando apenas a sua seqüencialidade, mas de concebê-las a partir da lógica da simultaneidade. Essa montagem vertical pode ser traduzida na linguagem mais contemporânea do vídeo e de determinados formatos da televisão pela tentativa de dar o "máximo de informações num mínimo de tempo", a partir dos recursos de pós-produção disponíveis (Machado 1997, p. 239).

O apelo à montagem vertical é um procedimento tão recorrente na produção de Guel Arraes na TV que ele próprio caracteriza parte dessas realizações como "programas concentrados"[11] dada a diversidade e a quantidade de informações verbais, visuais e sonoras dentro de um único episódio e, mais ainda, numa única seqüência. Uma conseqüência direta dessa "concentração" de informações num único programa é o ritmo acelerado da maioria dos seus programas. Já a partir do primeiro programa que dirigiu sozinho na TV Globo, o seriado *Armação Ilimitada*, Guel Arraes se destacou por esse tipo de montagem: o sentido das seqüências, editadas a partir de cortes sempre muito rápidos, dependia justamente das associações e contraposições criadas pelo modo como recursos gráfico-visuais e sonoros eram relacionados à *mise en scène* dos atores num contínuo jogo de intertextualidades com outros meios (cinema, quadrinhos, etc.). Não é por acaso que *Armação Ilimitada* é ainda hoje um marco da incorporação de uma certa "estética do videoclipe" à dramaturgia na TV. Nos episódios do *Programa Legal*, Guel acentuou ainda mais esse ritmo acelerado e concentrado, explorando mais os recursos de pós-produção. O *Programa Legal* recorria, na construção dos seus quadros, aos mais diferentes efeitos proporcionados pela edição não-linear: *letterings* em movimento, "janelas", tela dividida, "cortinas", desreferencialização, "deformação" e duplicação de imagens, entre tantos outros. Em *Doris para Maiores*, essa montagem vertical e polifônica torna-se ainda mais radical com a multiplicidade de formas e temas explorados num único segmento do programa.

A estrutura de *Doris para Maiores*, programa mensal de variedades, era por si só uma clara manifestação dos conceitos que orientam esse tipo de montagem. O programa era uma grande "colagem" de esquetes ficcionais, protagonizados pela sua apresentadora, Doris Giesse, de performances paródicas do grupo Casseta & Planeta, de imagens de arquivo da própria TV e de reportagens em estilos pouco convencionais sobre temas e personagens ainda mais insólitos. Analisado como um todo, o programa apresentava-se como uma grande

[11] Depoimento incluído em Almeida e Araújo 1995, p. 128.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

narrativa não-linear: um discurso articulado justamente pela acumulação de todos esses segmentos díspares, sem qualquer relação direta entre si, em cada um dos blocos (igualmente autônomos entre si). Em *Doris para Maiores*, a sintaxe era, antes de mais nada, construída por elementos visuais: pelo emprego de telas divididas e "janelas", pelo uso de *letterings* e das mais variadas "molduras", pela exploração criativa do cromaqui e das propriedades plásticas da imagem. Todos os elementos dessa "gramática" visual do programa evidenciavam, enfim, essa tentativa de construção de um discurso comandando por uma lógica paradigmática, polissêmica e polifônica, tão freqüentemente associada aos exercícios dessa montagem expressiva contemporânea.

II.2. Auto-referencialidade. Esta é provavelmente a característica mais evidente em toda a programação televisiva contemporânea. A televisão fala de si mesma todo o tempo. A definição da própria grade da programação é auto-remissiva e auto-promocional. Não poderia mesmo ser diferente, já que a televisão se tornou a principal aliada da atual sociedade de consumo e, para tanto, precisa estimular, antes de mais nada, o consumo de si mesma. A manifestação mais explícita dessa auto-referencialidade pode ser vista nos programas especializados em revelar os bastidores e exibir *making offs* dos próprios programas de TV. Também não faltam na programação das TVs os *games shows* nos quais o que os candidatos colocam à prova são seus conhecimentos sobre as atrações e astros da televisão. A proposta estética de auto-referencialidade que o vídeo legou à TV não tem, no entanto, nada a ver com esse "narcisismo televisual" avesso a qualquer projeto crítico em relação ao próprio meio. Nos anos 70-80, quando o vídeo falava de si mesmo o fazia na tentativa de evidenciar a imagem na era da sua reprodutibilidade técnica. A auto-referencialidade era então uma estratégia de desmascaramento dos mecanismos de mediação e dos artifícios da nova linguagem inaugurada pelas inovações tecnológicas. Consistia, sobretudo, no exercício de uma metalinguagem e de uma prática desconstrutivista em relação aos modelos de representação da própria TV.

TV Pirata foi um marco dessa televisão que fala e ri de si mesma, mas que faz isso orientada por uma postura crítica em relação às suas próprias matrizes organizativas. Com o *TV Pirata*, pela primeira vez a Rede Globo colocou no ar um programa que "brincava" com sua própria programação: pura metalinguagem. *TV Pirata* era um programa de humor sem os temas e sem os profissionais reconhecidos nos programas de humor da época. Na forma de

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

esquetes, cada edição semanal do *TV Pirata* recriava parodicamente os principais formatos da programação diária da TV: novelas, telejornais, os próprios programas humorísticos, até mesmo os intervalos comerciais. No programa, o riso era sempre conseqüente e inteligente: a grande piada era, em última instância, o próprio modo de produção da televisão, seus tipos e esteriótipos, seus formatos já institucionalizados.

II.3. O processo como produto. Por trás desse procedimento, reoperado de forma redutora pela televisão, estão alguns dos postulados que orientaram trabalhos que, na produção audiovisual, se insurgiram contra o modelo de representação ilusionista criado pelo cinema clássico, mas herdado e massificado pela TV através da maioria dos seus gêneros ficcionais (telefilmes, telenovelas, etc.). Negaram, com isso, os gêneros narrativos-representativos sustentados pela "janela" renascentista, pela "transparência" da imagem, pelo efeito de realidade que a TV, mesmo sem a imagem de qualidade do cinema, esforça-se por manter, incorporando seus artifícios de linguagem. Como o cinema clássico e, depois, a dramaturgia televisiva construíram essa representação naturalista do mundo? Basicamente, às custas do ocultamento do aparato de mediação e de suas estratégias de enunciação. Nos filmes holywoodianos, como nas telenovelas da Globo, a história se apresenta como se fosse uma história contada por ninguém e para ninguém, como se a tela fosse essa "janela" pela qual temos acesso direto ao real. No vídeo de criação, ao contrário, a tela é apenas uma tela, os discursos são simplesmente discursos, as imagens são cada vez mais imagens – imagens-objeto tão disponíveis à manipulação que só podem ser assumidas como um produto de "máquinas semióticas".

Essas descrições correspondem, em outros termos, a dois tipos básicos de discurso: há um tipo de discurso que se esforça para ocultar sua condição de discurso e há um outro que, ao contrário, revela-se deliberadamente como tal. Se, genericamente, a enunciação está para o enunciado, assim como a produção está para o produto, pode-se associar tais discursos a dois grandes modelos enunciativos: um que "mascara" e outro que "desmascara" as "marcas" do ato de realização naquilo que foi realizado. O primeiro pode ser associado ao cinema clássico e o segundo, mais diretamente, ao vídeo de criação. Entre os dois, interpõe-se o discurso televisivo que desliza, através dos seus diferentes gêneros ou dentro de um mesmo gênero, entre um e outro modelo enunciativo. Na TV, o "desmascaramento" dos mecanismos de mediação está, via de regra, associado ao próprio reconhecimento do espectador como um

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

interlocutor (o que se dá no simples olhar de um apresentador dirigido direto para a câmera ou na sua interpelação mais direta), à exibição do aparato técnico de gravação/transmissão (câmeras, microfones, etc.) ou à inclusão de qualquer referência que nos dê acesso, a partir daquilo que se vê na tela, ao seu próprio processo de produção enquanto um produto de linguagem. De modo corrente, os enunciados televisuais enunciam a sua própria enunciação (câmeras que se deslocam pelo palco, microfones na frente dos entrevistados, apresentadores que pedem ajuda aos diretores no ar, etc.) e, no extremo, a TV, como o vídeo, faz do próprio ato de enunciação aquilo mesmo que há para ser enunciado. Quando isso acontece, estamos diante, geralmente, de programas que fazem do seu próprio processo de produção um produto a ser exibido.

Em maior ou menor medida, esta configuração enunciativa dilui-se hoje pelos mais diversos gêneros televisuais, dos programas de auditório aos telejornais, das revistas eletrônicas aos *reality shows*. Na história recente da TV brasileira há, no entanto, um programa que assumiu explicitamente a proposta de fazer do seu processo de produção o produto a ser exibido semanalmente na TV. Trata-se do *Muvuca*, um programa que, talvez por isso mesmo, tenha resistido na época a qualquer tentativa de classificação num gênero preexistente na TV. O que era o *Muvuca*? Grosso modo, o programa pode ser definido como uma espécie de "reality show metatelevisual": reality show porque já apostava na atração que câmeras ligadas 24 horas por dia, registrando as situações vividas por um grupo que convivia intensamente, podia despertar sobre o público; metatelevisual porque o material registrado e exibido eram as próprias situações de produção do programa. No *Muvuca*, todas as ações se concentravam num casarão preparado pela Globo em Botafogo, no Rio, onde a equipe de 30 integrantes do programa praticamente passou a morar. A proposta era transformar os relacionamentos e as atividades dos próprios profissionais encarregados do programa em parte do "espetáculo" a ser mostrado. Para isso, havia pelo menos uma câmara sempre pronta para gravar no casarão. Tudo o que acontecia no casarão podia se transformar numa seqüência do programa porque nele não havia, a rigor, "bastidores". A muvuca em Botafogo era comandada por Regina Casé, a quem coube protagonizar também o *Cena aberta*, um projeto mais recente movido pela mesma deliberação de incorporar o processo de produção do programa naquilo mesmo que ele oferta ao espectador.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

II.4. Estética da inversão. A pretensão de questionar o modelo hegemônico da televisão *broadcasting* predispôs a produção independente em vídeo a todo tipo de inversão de formas e conteúdos da TV. Os temas que não tinham lugar nos programas das emissoras comerciais eram justamente os que mais interessavam à produção independente; os formatos que na TV *broadcasting* já estavam consolidados se transformaram em matéria-prima privilegiada dentro do projeto desconstrutivista do vídeo (o telejornal, por exemplo). Na produção independente, esse apelo à inversão como um dos pilares da sua proposta ético-estética teve como motivação principal a própria assimetria na qual se assentava o modelo de produção, transmissão e recepção da televisão *broadcasting*. No fundo, o problema básico era: a tecnologia não impunha por si só o modelo unidirecional e hieráquico da comunicação, no qual todo o poder sobre o que era produzido e transmitido estava concentrado nas mãos do emissor, ou seja, dos canais de TV. O rádio e a televisão são tecnologias bidirecionais: quem recebe pode, em tese, transmitir, mas esta etapa é mais complexa, dispendiosa e especializada. Por isso, a minoria que dispõe dos meios para transmitir tende a ter domínio sobre a maioria que pode apenas receber ou não o que lhe é transmitido. O modelo de televisão por *broadcast* é, evidentemente, um modelo econômico e político, que se reflete também, em última instância, na programação das emissoras de TV. O que faz, então, o vídeo independente nos anos 80? Na impossibilidade de intervir nos modelos de teledifusão, atenta contra os modelos de representação que pautam tais programações, questionando, de um lado, as relações de poder e "saber" entre produtor e receptor, e, de outro, a hierarquia entre o sujeito que representa e o outro que é representado (o sujeito enfocado).

Essa postulação assumida de modo mais nítido pelo vídeo independente dos anos 80, nos ajuda hoje a compreender a proposta que está por trás de programas como *Programa Legal* e *Brasil Legal*, responsáveis, antes de mais nada, por uma inversão "do foco" na TV brasileira. O *Brasil Legal* é o exemplo mais evidente. Sua proposta básica era mostrar que situações banais do cotidiano de pessoas comuns podiam se transformar em objeto de um programa de televisão. Nos 10 a 15 minutos em que se dava a sua aparição em um dos cinco blocos do programa, vendedores ambulantes, biscateiros, costureiras, agricultores, donas de casa, entre tantos brasileiros anônimos espalhados por todas as regiões do país, ocupavam, na tela, o lugar das celebridades fabricadas também pela própria televisão. O objetivo do *Brasil Legal* era revelar as pessoas: quem são, o que fazem, porque vale a pena conversar e conhecer Mázio Pezão, Dona Flora ou Glauber Moscabilly (cf. Lima 1997). Na montagem

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

polifônica feita por Sandra Kogut, que dirigia o programa, o *Brasil Legal* constrói um inesperado painel de valores e pontos de vista; instaura uma rede de conversação à distância entre pessoas que nunca se viram e que a TV nunca mostrou, mas que parecem, no entanto, estranhamente familiares para nós e entre si. Toda essa criativa "colagem" de histórias, pessoas, lugares e universos os mais variados nada mais é do que a tentativa de abrir espaço na TV para outras vozes e outras imagens da realidade brasileira, sem qualquer pretensão de construir um discurso unificador ou autoritário a partir delas.

O *Brasil Legal* aprofundou a experiência anterior do *Programa Legal*. Em ambos, os entrevistados eram as "estrelas" e o grande atrativo, as histórias recolhidas, em sua maioria, num Brasil periférico, geralmente fora de pauta. A diferença básica entre as duas propostas era a articulação ou não em torno de um eixo temático. O *Programa Legal* notabilizou-se justamente pelo modo como elegeu e tratou temas de natureza mais antropológica que, apesar de amplamente explorados no vídeo independente, permaneciam fora da TV. Com o *Programa Legal*, apresentado também por Regina Casé em parceria com Luiz Fernando Guimarães, a TV passou a tratar dos bailes *funks* às festas de debutantes. O formato também era original: uma profusão de gêneros às avessas. No *Programa legal* já não se reconheciam nem as formas organizativas do documentário clássico da TV, nem tampouco do chamado docudrama (mistura do ficcional com o não-ficcional). O programa levou para a TV temáticas sérias e densas, com eminente apelo e conteúdo documentais, mas abordadas sempre com irreverência e humor: recorria-se tanto ao jornalístico, com intervenções envolvendo personagens "reais", quanto à dramaturgia, com esquetes protagonizados por Regina Casé e Luís Fernando. Eram também freqüentes os quadros nos quais os dois atuavam, ao mesmo tempo, como um misto de repórteres (entrevistando pessoas, por exemplo) e comediantes (protagonizando cenas de "teatro de rua" com a participação de populares).

O êxito de crítica e de audiência do *Programa Legal* contribuiu paralegitimar dentro da TV a mistura entre o documentarismo e a dramaturgia que, hoje, foi incorporada até mesmo pelos programas assumidamente jornalísticos. Essa tendência tornou-se também um distintivo, na TV, da própria produção de séries e quadros produzidos recentemente pelo Núcleo Guel Arraes para o *Fantástico*, o mais importante programa de variedades da Globo, a exemplo de *Retrato falado* (a partir de 2000) e *Copas de Mel* (2002), ambos protagonizados pela atriz Denise Fraga. No primeiro, a proposta era recriar histórias engraçadas e reais

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

vividas por pessoas comuns. O personagem era escolhido entre as mais de 700 cartas que o quadro recebia por semana de anônimos interessados em ver sua história dramatizada na TV. O protagonista dessa história real era então convidado a gravar um depoimento e, na montagem, seu relato ia sendo entrecortado com a reconstituição bem humorada das situações descritas feitas pela atriz. Com a série *Copas de Mel*, veiculada por ocasião da Copa Fifa 2002, a experiência foi ainda mais radical. As histórias das conquistas dos títulos mundiais de futebol pelo Brasil são contadas com a ajuda de imagens raras de arquivo, do depoimento de técnicos e jogadores de futebol, que participaram das conquistas, e da participação de dois personagens ficcionais, Amélia (Mel) e Jiló (interpretados por Denise Fraga e Selton Mello). Na série, Mel é uma torcedora fanática que se infiltra da delegação brasileira, acaba se casando com Jiló, o roupeiro da seleção, e passa a interferir nos acontecimentos que, supostamente, teriam determinado o sucesso do Brasil nas Copas de Futebol. Profunda conhecedora do futebol, é Mel, por exemplo, quem "sopra" para o técnico Zagallo a escalação da vitoriosa seleção de 70. O mais curioso é que, na série, personagens reais, como o próprio Zagallo e o comentarista esportivo Galvão Bueno, gravaram depoimentos confirmando a influência da fanática torcedora sobre as decisões da seleção, o que fez com que muitos espectadores chegassem a acreditar que Mel havia existido de verdade.

Referências

ALMEIDA, Cândido e ARAÚJO, Maria Elisa de (orgs.), **As perspectivas da televisão brasileira ao vivo.** Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. **Asdrúbal trouxe o trombone**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

FECHINE, Yvana; FIGUEIRÔA, Alexandre. **Documento de Trabalho do Grupo de Pesquisa em Mídia e Cultura Contemporânea**, N.1, Dossiê Guel Arraes, Recife, FASA/DCS-UNICAP, 2003.

FECHINE, Yvana. O vídeo como projeto utópico de televisão. In: MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil – Três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

LIMA, Rita de Cássia G. B. **Todos os tempos: uma interpretação sobre o trabalho de Sandra Kogut**, Tese de Doutorado, Programa de Comunicação e Semiótica – PUCSP, São Paulo, 1997.

MACHADO, Arlindo. Formas expressivas da contemporaneidade, **Pré-cinemas & Pós-cinemas,** Campinas (SP): Papirus, 1997.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o **Galoá** proceedings