



TELEVISÃO E EXPERIMENTALISMO O NÚCLEO GUEL ARRAES COMO PARADIGMA¹

Yvana Fechine

UNICAP

Jornalista e professora da Universidade Católica de Pernambuco
Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP

Integrante do Centro de Pesquisas Sociossemióticas (PUCSP) e do Grupo de Pesquisa em Cultura e Mídia Contemporânea (UNICAP), desenvolvendo junto a estas instituições estudos sobre as linguagens do vídeo e da televisão.

yvanafechine@hotmail.com

1. Introdução

A produção audiovisual em televisão no Brasil deve seus momentos mais criativos e inovadores à colaboração de profissionais que, bebendo na fonte do experimentalismo preconizado pelo cinema, fizeram parte do movimento do vídeo independente. Todo esse deliberado trânsito de influências tem como marco o início dos anos 80, quando uma nova geração de realizadores, abandonando o caminho aberto pelos precursores do uso do vídeo no país, deixam de se preocupar com a busca de novos rumos para a arte explorando o meio eletrônico e passam a procurar outros caminhos para a produção da própria TV. Muito frequentemente, essa tentativa de renovar a estética da TV envolvia a subversão dos seus modelos de representação, da sua linguagem, dos seus formatos. Os mesmos ingredientes que a televisão utilizava para garantir uma audiência alienada — música *pop*, descontração, humor, entre outros —, muitos desse realizadores usavam justamente para desmistificar seus cânones e clichês, estimulando o surgimento de um público mais crítico e a demanda por uma TV mais criativa. A “desconstrução” das formas e fórmulas consolidadas pela própria televisão foi, paradoxalmente, a estratégia adotada por grupos, como o Olhar Eletrônico e o TVDO, que chegaram a conquistar na época um espaço próprio nas emissoras abertas². Para

¹ Este trabalho retoma partes do artigo “O vídeo como um projeto utópico de televisão”, elaborado originalmente para a coletânea *Made in Brasil* dedicada à reflexão sobre a videoarte no Brasil (Instituto Itaú Cultural, São Paulo, no prelo).

² A *Olhar na Gazeta*, uma das mais atuantes e criativas produtoras independentes do país nos anos 80, realizou vários programas/quadros para emissoras abertas, entre eles: *23ª Hora*, *Crig-Rá* e *Olho Mágico* (TV Gazeta) e *O mundo no ar* (para



toda uma geração que cresceu assistindo à programação padronizada das grandes emissoras de TV, a possibilidade de operar criativamente com a sua própria “cultura de programas” passou a ser, na perspectiva dos produtores, uma alternativa concreta de inserção na produção mais comercial, e, na dos espectadores, a dose necessária de renovação que ressemantiza a repetição inerente ao modo de organização da TV.

Inicialmente, essa geração de jovens realizadores, que já sai das universidades preocupada em explorar o vídeo para mostrar o que a televisão *broadcasting* poderia ser como sistema expressivo e agente de mudanças socioculturais (Machado, 1998:81-82), não tem outra opção a não ser fazer TV fora da TV. A grande maioria acaba trabalhando nas chamadas produtoras independentes, que sobrevivem basicamente da publicidade e da produção para empresas (vídeos institucionais e de treinamento), mas se constituem ainda no único espaço para a realização dos projetos pessoais ou coletivos de experimentação. Para que seus trabalhos não permanecessem confinados às salas de acervo das produtoras, só restou a toda essa geração do vídeo independente os circuitos de exibição alternativos abertos pelos primeiros festivais e pelos museus. As condições de produção e de circulação desses trabalhos eram, no entanto, muito limitadas. Desestimulados tanto pela falta de recursos para realizarem seus projetos quanto pela tímida projeção que esse circuito de exibição alternativo lhes garantia, aos poucos, dezenas de profissionais, que tiveram sua formação inicial ligada às artes plásticas, ao teatro, à música, à literatura ou ao cinema experimental, acabaram migrando para a televisão em busca de melhores oportunidades de trabalho e de público.

Se, nos anos 80, ainda era possível associar esse esforço de renovação da estética televisual à atuação de determinadas trupes dentro das Tvs abertas³, hoje, dificilmente esses realizadores podem ser identificados a grupos específicos porque espalham-se por diferentes emissoras de televisão — geralmente colaborando com projetos especiais (séries e minisséries, por exemplo) — ou por produtoras independentes que, só agora e ainda timidamente, começam a estabelecer parcerias mais sistemáticas com os canais comerciais. O principal reduto desses profissionais do audiovisual, e um dos raros grupos que ainda podem

o programa Aventura, na TV Manchete). O grupo era formado por Fernando Meirelles, Paulo Morelli, Marcelo Machado e José Roberto Salatini, aos quais se juntaram pouco depois Renato Barbieri e Marcelo Tas. Atuando também em São Paulo, ainda durante os anos 80, a produtora TVDO destacou-se, na época, por programas como *Mocidade Independente* (Bandeirantes) e *Fábrica do Som* (TV Cultura). O grupo era formado, entre outros, por Walter Silveira, Tadeu Jungle e Pedro Vieira.

1 Trabalho apresentado no Núcleo de **Comunicação Audiovisual**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.

ser assim identificados, é o Núcleo Guel Arraes, que funciona desde 1991, na Rede Globo. O grupo de artistas visuais, atores e roteiristas que gira em torno de um dos mais inventivos produtores e diretores de TV no Brasil, o pernambucano Guel Arraes, esteve envolvido em projetos que uniram experimentalismo formal a bons índices de audiência justamente na maior emissora comercial do Brasil. Atuando ininterruptamente na TV Globo, desde 1981, Guel Arraes reconhece que, hoje, a sua “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.

Os programas e quadros produzidos pelo núcleo Guel Arraes são, por isso mesmo, um *corpus* privilegiado para se discutir a incorporação das propostas estéticas do vídeo independente nas mais distintas manifestações do que se reconhece contemporaneamente como inovações de linguagem na TV. Duas décadas depois da emergência da produção audiovisual independente no Brasil, podem ser apontadas, nas emissoras públicas e comerciais, experiências que nos permitem perguntar hoje, até que ponto, o vídeo no Brasil não estaria associado à TV que a gente gostaria de ver. Se os postulados, procedimentos e processos do vídeo e cinema independentes não podem ser considerados como uma tendência hegemônica nas grades de programação das TVs, essa influência pode ao menos ser identificada em determinados programas que, em maior ou menor medida, são o resultado dessa “circulação de idéias” entre as produções experimental e comercial (nos veículos de comunicação de massa). Nada mais natural visto que muitos desse produtores independentes acabaram se incorporando aos quadros das próprias emissoras comerciais, como foi o caso de vários diretores e roteiristas que já colaboraram, ou que ainda colaboram, com o Núcleo Guel Arraes, tais como Jorge Furtado, Marcelo Tas, Fernando Meirelles, Sandra Kogut, entre vários outros, que chegaram à TV credenciados justamente pelo seu experimentalismo em outros campos do audiovisual.

No Brasil, todo o revolucionário projeto ético-estético do Cinema Novo de reinterpretar a realidade social, a situação política e produção cultural do país, a partir da perspectiva do não-oficial, do periférico e do marginal, antecede o movimento do vídeo independente. O que contribui para que, historicamente, muitos desses realizadores que despontam nos anos 80

³ Entre elas, merece destaque a TV Gazeta de São Paulo que, de agosto de 1983 a novembro de 1985, dedicou, através de uma parceria com a Abril Vídeo, um espaço de 15 horas semanais na faixa do horário à produção independente.



comecem a usar o vídeo como meio orientados, no entanto, por conceitos formulados mais no campo do cinema experimental que na incipiente esfera de produção da arte eletrônica no Brasil. Se os princípios eram os mesmos, a opção pelo vídeo freqüentemente foi motivada apenas por seus menores custos de produção em relação à película. Em alguns casos, o ingresso desses realizadores na TV comercial se dá, no entanto, antes mesmo de sua participação mais efetiva na produção independente de vídeo. É justamente o caso de Guel Arraes que, depois de uma formação praticamente autodidata no exterior, volta ao Brasil e migra do cinema experimental direto para TV Globo⁵. Toda a produção de Guel com super-8, por exemplo, estava perfeitamente em sintonia com a tentativa de uma parcela significativa dos produtores independentes de conciliar, naquela mesma época, a tendência ao documentário e à temática social com a exploração dos recursos técnico-expressivos dos meios audiovisuais. Embora tendo utilizado o suporte videográfico para produzir apenas um documentário — a partir de uma longa entrevista realizada durante o exílio na Argélia com um comunista histórico, Gregório Bezerra —, poucos realizadores da geração do vídeo independente exercitaram tão intensamente seus postulados quanto Guel.

Em todos os trabalhos que tiveram, na Rede Globo, a participação de Guel Arraes, seja como roteirista, diretor ou produtor, observa-se ainda duas outras 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). Com o grupo reunido em torno do Núcleo Guel Arraes, a TV incorpora, de modo mais inteligente e divertido, a crítica aos meios e modos, e atenta, sem se perder do seu público, contra os próprios modelos de representação que difundiu. Programas como *Armação Ilimitada* (1985-1988), *TV Pirata* (1989-1990), *Doris para Maiores* (1991) e *Programa Legal* (1991-1993), todos com direção geral de Guel, são referências exemplares dessa televisão, que ri inclusive

⁴Em depoimento concedido ao Grupo de Pesquisa em Cultura e Mídia Contemporânea da UNICAP, em agosto de 2002.

⁵ Filho do ex-governador de Pernambuco Miguel Arraes, deposto do cargo em 64 pelo Regime Militar, Guel Arraes (Miguel Arraes de Alencar Filho) também foi indiretamente condenado ao exílio, vivendo entre a Argélia (país que abrigou Arraes e a família) e a França, onde completou seus estudos universitários, até 1979. Em Paris, enquanto cursava antropologia na Universidade de Paris 7, começou a trabalhar com produção de filmes em Super-8 no Comitê do Filme Etnográfico, dirigido por Jean Rouch, um dos “inventores” do *cinéma vérité*. De volta ao Brasil, dirigiu curtas e um média-metragem, em super-8, antes de trabalhar no cinema comercial como assistente de câmera e de, logo depois, com apenas 25 anos de idade, entrar para a Rede Globo.



de si mesma, preconizada pelo vídeo independente. O que está por trás de todos estes programas é a clara deliberação de 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 capitaneado por Guel Arraes, como já fora antes no vídeo independente. Toda a produção do Núcleo na qual se reconhece esse caráter cômico está associado, em última instância, à incorporação pela TV do projeto estético anti-ilusionista do cinema e vídeo experimentais, dentro do qual muitos desses novos realizadores se formou. O próprio Guel não esconde o quanto os postulados da produção independente influenciam até mesmo sua postura como dirigente de uma das mais bem sucedidas equipes da TV comercial brasileira: “todo meu trabalho é muito voltado para manter a chama de amador dentro do sistema”, admite⁶.

Por seu esforço permanente de fazer a TV inteligente da qual o vídeo independente se aproximou, qualquer tentativa de entender as relações entre a televisão e produção audiovisual mais experimental não pode desconhecer a produção do Núcleo Guel Arraes que, se não é única, é ao menos a mais expressiva, seja por sua produtividade (colocando continuamente novos quadros e programas no ar), seja por sua originalidade. Ambas são o resultado da consciência, já demonstrada por Guel em várias entrevistas, do quanto a vitalidade da televisão depende de uma dinâmica que une tradição à renovação numa contínua (re)configuração dos formatos. No conjunto dos programas produzidos pelo Núcleo para a TV Globo, pode-se identificar então tendências técnico-estéticas que são oriundas do experimentalismo dos anos 80 à margem da televisão e que podem, genericamente, ser tratadas como: *montagem expressiva*, apelo à *auto-referencialidade*, apresentação do *processo como produto* e *estética da inversão*. Tais tendências expressivas serão descritas a seguir, a partir de exemplos recolhidos dentro da produção do Núcleo Guel Arraes.

⁶ Depoimento incluído na coletânea “As perspectivas da televisão brasileira ao vivo”, C. J. M. de Almeida e M. E. de Araújo (orgs.), 1995, p.128.



2. Tendências expressivas

2.1. 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 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. Assim como coube ao vídeo dar conseqüências ao conceito eisensteiniano de montagem “vertical” e polifônica, compete agora à TV, num exercício de síntese das influências de um meio sobre o outro, dar maior legibilidade a essas narrativas desenvolvidas a partir das tecnologias disponíveis, tornando-as acessíveis e compreensíveis a um grande público.

Quais são, exatamente, os princípios dessa “montagem vertical” preconizada pelo cineasta russo, Serguei Eisenstein, já nos anos 20? Justamente a combinação, a superposição, num mesmo quadro (tomada) de diferentes sistemas semióticos. Como nos lembra Machado, na época em que Eisenstein viveu, essa acumulação de elementos só podia se dar a partir de contrapontos entre imagens e som, à exploração da própria *mise en scène* dos atores ou da composição do quadro (cenários, angulações, diferentes profundidades de campo da imagem,

entre outras possibilidades). Hoje, 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, 1997:239). 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”⁷ dada a diversidade e a quantidade de informações verbais, visuais e sonoras dentro de um único episódio e, mais ainda, numa única seqüência. A excessiva aceleração que alguns críticos apontam nos trabalhos de Guel parece estar associada justamente ao grande volume de estímulos e informações numa única seqüência, determinando, de um lado, um estilo de direção — cortes rápidos, tomadas curtas — e exigindo, de outro, uma atenção contínua e redobrada do espectador, geralmente acostumado a fruição dispersiva da TV, sob pena de não apreender todo o conteúdo “concentrado” num único programa .

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 sons 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” — gênero televisual que pode ser apontado como o mais eloqüente exemplo desse tipo de montagem — à dramaturgia na TV. Nos episódios do *Programa Legal*, que veio logo a seguir, 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*, uma mistura de *TV Pirata* e *Programa Legal*⁸ com o atual formato do *Casseta & Planeta Urgente*, essa montagem vertical e polifônica torna-se ainda mais radical com a

⁷ Depoimento incluído na coletânea “As perspectivas da televisão brasileira ao vivo”, *op. cit.*, p.128.

⁸ Trataremos desses programas a seguir.



multiplicidade não apenas de formas, mas também dos 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 & Planeta⁹ e de reportagens em estilos pouco convencionais sobre temas e personagens ainda mais insólitos (um “ônibus do sexo” que percorria o interior do Brasil com shows eróticos; a “descoberta” de um funcionário público de Liverpool que fez parte da primeira formação dos Beatles ou a apresentação de *covers* nacionais de astros do rock internacional, por exemplo). Dependendo do programa, todos estes quadros podiam ser entrecortados pela inserção de trechos de vídeos e curtas independentes (com colaborações de Jorge Furtado, por exemplo) ou por “recortes” de propagandas ou de programas históricos da própria TV (cenas de arquivo de seriados como Nacional Kid ou apresentações de grupos musicais no programa Ensaio, da década de 70, por exemplo). Analisado como um todo, o programa apresentava-se como uma grande 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).

A construção desse discurso sem continuidade — que não tinha outra “amarração” interna a não ser a recorrente presença de Doris, pontuando alguns temas tratados — podia ser observada inclusive no modo como se passava de um bloco a outro. Ao contrário do que se vê geralmente na TV, quando ao final de um bloco se antecipa o que o espectador verá no próximo, em *Doris para Maiores*, o que se anunciava como sendo o destaque a seguir, geralmente, não existia. Ou seja, o final de um bloco anunciava determinados segmentos, mas, no bloco seguinte, eram apresentados ao espectador outros quadros/temas. 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 (a tela tratada

⁹ O grupo é formado por Beto Silva, Hubert, Reinaldo, Hélio de la Penã, Claudio Manoel, Marcelo Madureira e Bussunda. Como grupo, o Casseta & Planeta fez sua estréia na TV em 1990, na cobertura ao vivo do carnaval pela rede Globo. No ano seguinte, o grupo já estava escrevendo e atuando no *Doris para Maiores*. Individualmente, os integrantes do Casseta & Planeta já atuavam como roteiristas em programas como o *TV Pirata* e *Programa Legal*.



aqui também enquanto *design*). 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.

2.2. 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. Para fazer frente à concorrência gerada pela multiplicação de canais (canais a cabo, por exemplo) e pelas inovações tecnológicas (internet, por exemplo), as emissoras apelam cada vez mais a todos os tipos de formas discursivas que lhes permitam falar menos do mundo externo e mais do próprio universo por elas criados ou do contrato que estabelecem com seu público. 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 — e problematizar, como fez Walter Benjamin —, 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, em contraposição à qual grande parte da produção em vídeo se definiu.

A televisão não estava — e parece ainda não estar — preparada, porém, para incorporar como procedimento geral essa crítica mais profunda a si mesma exercitada, de



fora, pelo vídeo. Prova disso foi o veto da direção de jornalismo da Rede Globo ao projeto *Fora do ar* (1998), protagonizado por Marcelos Tas, logo depois da apresentação do piloto do episódio de estréia como um quadro do *Fantástico*. A proposta do *Fora do ar* era mostrar como a TV diz o que diz, focando especialmente a produção dos gêneros jornalísticos. A série retomava, com uma produção mais requintada, um formato já explorado por Tas na produção de esquetes paródicos, nos quais assume papéis de repórter, professor ou cientista, como nos bons tempos da Olhar Eletrônico. O episódio de estréia, “O teleprompter”, dá a dimensão do caráter revelador e subversivo do projeto. Com uma edição dinâmica e criativa, um texto bem elaborado e a ironia sutil de Marcelo Tas, *Fora do ar* elegeu como tema o aparelho que permitia aos apresentadores de TVs fazer a leitura de textos sem olhar para o papel, mostrando-o de uma perspectiva completamente diferente: com a ajuda do teleprompter a mulata Globeleza da Rede Globo, Valéria Valenssa, falou com desenvoltura sobre globalização e a loiríssima Carla Perez, dançarina de axé-music, mostrou-se uma especialista na Lei da Gravidade. Tas também foi às ruas e provou que, com a TV e o teleprompter à sua disposição, qualquer um pode se tornar um político. *Fora do ar* foi mais um projeto apresentado à Rede Globo por Guel Arraes, que também participou da sua produção (supervisão-geral), ao lado de Luís Felipe de Sá (diretor), de José Roberto Torero e Maurício Arruda (roteiristas), além do próprio Tas (também roteirista).

Se a televisão resiste ainda hoje a falar a sério de si mesma, só restou aos seus críticos, inconformados a começar com seus formatos, os programas assumidamente humorísticos, nos quais a paródia se torna a principal ferramenta crítica. No caminho aberto pelos rapazes da Olhar Eletrônico nas emissoras comerciais ou, fora delas, pelas TVs comunitárias, como a TV Viva (ONG que atua em Olinda), o *TV Pirata* (1989-1990), dirigido por Guel, 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. Foi a partir do *TV Pirata* que atores como Regina Casé e Luiz Fernando Guimarães, conhecidos na época apenas por sua atuação no anárquico grupo teatral “Asdrúbal trouxe o trombone”, foram incorporados definitivamente à TV. Na forma de 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 (gêneros por assim dizer consolidados).

Essa televisão preocupada em fazer uma leitura crítica de si mesma — uma das principais características de todo o projeto estético de Guel na TV — já aparece, no entanto, desde o *Armação Ilimitada*. O programa era também, em última instância, uma grande “brincadeira” com os seriados norte-americanos e com o próprio cinema hollywoodiano. Não era por acaso que tão freqüentemente os episódios do *Armação* estabeleciam claras relações intertextuais com esses gêneros, com a imitação caricatural de personagens e a representação burlesca de certas situações clichês. O *Armação* não poupava nem os programas da própria TV Globo, que estavam no ar na mesma época, nem a si mesmo. Havia momentos, por exemplo, em que Lula (André di Biasi) se interrogava sobre a possibilidade de substituir o seu parceiro Juba (Kadu Moliterno) por outro personagem ou sobre a incorporação de atores convidados ao elenco fixo do programa. Em outros, Bacana, o pré-adolescente que, muitas vezes, fazia as vezes de alter-ego dos pais adotivos (Juba e Lula), propunha definições para o próprio programa: “Armação Ilimitada: o Sítio do Pica-pau Amarelo dos anos 80”, proclamou ele, em dos episódios, comparando o seriado ao grande sucesso do escritor Monteiro Lobato entre o público infanto-juvenil.

2.3. O processo como produto.

Por trás desse procedimento, reoperado de forma redutora pela televisão, estão alguns dos postulados que orientaram trabalhos seminais na videoarte. Mais próximos, no campo das artes visuais, da pintura de vanguarda, os primeiros artistas do vídeo 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 de qualidade do cinema, esforça-se por manter, incorporando seus artifícios de linguagem.

1 Trabalho apresentado no Núcleo de **Comunicação Audiovisual**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.



Como o cinema clássico e, depois, a dramaturgia na TV construíram essa representação naturalista do mundo? Basicamente, às custas do ocultamento do aparato da 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 entender 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 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 a 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 que há para ser enunciado. No vídeo, esta configuração enunciativa vem sendo explorada desde a década de 70 nos experimentos com circuitos fechados de gravação e exibição, nas instalações e performances dos artistas pioneiros. Na TV, 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* (1998-2000), 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*? O programa pode ser descrito, de modo geral, 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. O equipamento era, na medida do possível, camuflado para deixar todo mundo bem à vontade. 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 cabia também, no papel de “dona da casa”, recepcionar e entrevistar os visitantes que, “casualmente”, por lá apareciam (geralmente atores, jornalistas e apresentadores da Globo que estavam em evidência na época). Um dos mentores do novo formato, Guel Arraes reconhece agora que o *Muvuca* “chegou antes da hora”¹⁰ e atribui à sua alta dose de inovação a baixa audiência, que acabou forçando o programa a modificar sua proposta original (Regina passou a viajar como no *Brasil Legal*), até, finalmente, sair do ar.

2.4. 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

¹⁰ Em depoimento concedido ao Grupo de Pesquisa em Cultura e Mídia Contemporânea da UNICAP, em agosto de 2002.

1 Trabalho apresentado no Núcleo de **Comunicação Audiovisual**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.



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 hierárquico 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? 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). Machado descreve bem o que significava, na prática, tais princípios:

“Essa geração passa agora a rejeitar representações totalizadoras, deixa patente nas obras as suas próprias dúvidas e a parcialidade de sua intervenção, interroga-se sobre os limites de seu gesto enunciativo e sobre sua capacidade de conhecer realmente o outro. Aquele que aponta as suas câmeras para o outro não se encontra mais necessariamente numa posição privilegiada como produtor de sentidos, não está mais autorizado a dizer toda a verdade sobre o representado, nem está apto a dar uma coerência impossível à cultura focalizada. Os próprios realizadores já não se encontram mais ausentes do “texto” audiovisual, nem se escondem mais atrás das câmeras, de modo a sugerir uma pretensa neutralidade” (1993: 263).

A descrição feita por Arlindo Machado refere-se especificamente à produção do vídeo independente dos anos 80, mas 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 televisão brasileira: o ordinário ganhando o estatuto do extraordinário tão caro às telas da TV. 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 polifônica feita por Sandra Kogut, 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.

Com Regina Casé e Sandra Kogut, 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 Luiz 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). A paródia foi aqui, mais uma vez, uma estratégia recorrente nessa subversão — ou inversão — de valores e conceitos.

O êxito de crítica e de audiência do *Programa Legal* acabou também legitimando dentro da TV a inversão de formatos que o vídeo independente preconizou com suas primeiras experiências de articulação de elementos ficcionais e não-ficcionais, uma marca, por exemplo, da produção da Olhar Eletrônico. Hoje, essa mistura entre o documentarismo e a dramaturgia foi incorporada até mesmo pelos programas assumidamente jornalísticos. 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* (2000-2003) e *Copas de Mel* (2002), ambos protagonizados pela atriz Denise Fraga. No primeiro, a proposta era recriar histórias engraçadas e reais 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. Na reconstituição, Denise Fraga desempenhava sempre o papel principal e, depois de estudar o comportamento e o modo de falar do pretendente, fazia uma espécie de imitação.

Com a série de cinco episódios veiculadas por ocasião da Copa Fifa 2002, a experiência foi ainda mais radical em *Copas de Mel*, quadro também dirigido por Luiz Vilaça. 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. A mesma estratégia de utilizar personagens reais dando depoimentos fictícios foi utilizada no quadro *Dias de Glória*, lançado em março de 2003, em substituição ao *Retrato Falado*, e também protagonizado por Denise Fraga. Neste quadro, a personagem Glória, assim como Mel, interage e interfere nos fatos reais noticiados, durante a semana, pelo Jornal Nacional, como no recente episódio em torno da guerra contra o Iraque. Com toda a sua estrutura ditada por intertextualidades e pela “mistura” entre gêneros discursivos, *Dias de Glória* e *Copas de Mel* são também uma exemplar demonstração de outro procedimento geral que os produtores de vídeo não ensinaram, mas que, certamente, estimularam com seu ingresso na televisão: o apelo a apropriações de toda sorte num exercício que, em última instância, culmina com a própria incorporação — verdadeira “dissolução” — dos postulados de um meio pelo outro, ou de um gênero pelo outro, como se tentou aqui demonstrar.



BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Cândido de; FALCÃO, Ângela; MACEDO, Cláudia (orgs.) (1988). *TV ao vivo. Depoimentos*, São Paulo: Brasiliense.

_____ ; ARAÚJO, Maria Eloisa de (orgs.) (1995). *As perspectivas da televisão brasileira ao vivo*, São Paulo: Brasiliense.

CINEMAIS. Revista de Cinema e outras questões audiovisuais (1997), “Guel Arraes: Hollywood, a chanchada e a televisão. Rouch, Godard e o cinema” (conversa com Geraldo Sarno e Carlos Alberto de Mattos), N°5 (maio-junho).

FECHINE, Yvana & FIGUEIRÔA (2002), “Subvertendo as fórmulas, reinventando os formatos: entrevista com Guel Arraes”, *Galáxia – Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura*, N°4, São Paulo: EDUC.

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

MACHADO, Arlindo (2000). *A televisão levada a sério*, São Paulo: Senac.

_____. (1998) “A arte do vídeo no Brasil”, in *Catálogo da XVI Salão Nacional de Artes Plásticas*, FUNARTE: Rio de Janeiro.

_____ (1997). *Pré-cinemas & Pós-cinemas*, “Formas expressivas da contemporaneidade”, Campinas (SP): Papyrus.

_____ (1993). *Máquina e Imaginário*, “A experiência do vídeo independente no Brasil”, São Paulo: EDUSP.

_____ (1993a). “Múltiplas ventanas de Sandra Kogut”, in FERLA, J. (org.) *Video Cuadernos V*, Textos sobre la obra de Sandra Kogut, Nueva Librería: Buenos Aires.