

O projeto ético-estético de qualidade na TV do Núcleo Guel Arraes: a série *Cena Aberta* como síntese¹

Yvana Fechine²

Professora da Universidade Federal de Pernambuco

Resumo: Aliando a metalinguagem e a reoperação de gêneros com estratégias inovadoras de montagem, incorporando o processo de produção ao produto ou, no extremo, a apresentando o próprio processo como produto, o projeto ético-estético de qualidade na TV do Núcleo Guel Arraes envolve, antes de mais nada, uma “pedagogia dos meios”. Nos programas do Núcleo há, assumidamente, a pretensão de romper com o “naturalismo” na representação audiovisual: toda encenação se revela, de alguma maneira, como encenação; a TV tematiza a própria TV; a realidade é apresentada, enfim, como uma construção da linguagem. Por reunir estratégias estéticas e preocupações éticas recorrentes em toda a produção do Núcleo Guel Arraes, a série de *Cena Aberta* (2003) pode ser considerada uma síntese da sua proposta de instruir o público sobre a própria prática de fazer e “ver TV”.

Palavras-chave: Televisão, Qualidade, Estética, Cena Aberta, Guel Arraes.

I. Padrão de Qualidade

Embora a preocupação com a qualidade na televisão esteja presente em vários segmentos sociais, a discussão mais sistemática sobre o tema, na Academia, só consolida-se nos anos 80. Por todo seu histórico de controle social da televisão, nada mais natural que a Grã-Bretanha capitaneasse esse debate, apontando critérios a partir dos quais se estabeleceu em outros países os próprios termos dessa discussão. Segundo Borges (2004), na Grã-Bretanha, a implementação e regulamentação dos serviços de teledifusão sempre foi acompanhada por discussões sobre programas de qualidade envolvendo o Estado e representantes da sociedade civil. Essa preocupação vem desde 1936, com a criação da rede pública de televisão British Broadcasting Corporation (BBC), recrudescendo com a implantação de uma emissora comercial, a Independent Television (ITV), em 1955, e reacende, em 1982, com inauguração do Channel 4, uma espécie de canal “editor-transmissor” que deveria investir na compra de programas de produtores independentes. Todo o processo de regulamentação da teledifusão, efetivado entre 1926 e 1987, foi acompanhado e orientado por relatórios, comissões e comitês formados por intelectuais, empresários, teóricos, representantes de instituições públicas e governamentais.

¹ Trabalho apresentado ao NP Comunicação Audiovisual, do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

² Jornalista e professora da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). É também pesquisadora do Centro de Pesquisas Sociosemióticas (PUCSP – USP – CNRS) e do Grupo de Pesquisa em Mídia e Cultura Contemporânea (UNICAP). Juntamente com Ana Cláudia de Oliveira, editou *Imagens Técnicas, Semiótica da Arte e Visualidade, urbanidade, intertextualidade* (Hacker, São Paulo, 1998).

No cenário intelectual britânico dos anos 80, no qual surge a expressão “TV de qualidade”, essas discussões remetem tanto a aspectos éticos quanto estéticos³. De modo geral, os critérios de qualidade associados mais diretamente ao campo ético privilegiam o papel social da TV, assim como sua função educativa. Nessa perspectiva, a qualidade é frequentemente associada à capacidade da TV de reforçar a democratização da sociedade e promover laços sociais entre as diversas comunidades, estimulando debates, envolvimento e experiências coletivas em torno de determinados temas ou fenômenos. Está também relacionada à preocupação em atender às demandas e a dar visibilidade aos diferentes grupos sociais (minorias, especialmente), o que se traduz, na prática, na diversidade de oferta de programas (incluindo a programação regional) e no estímulo ao pluralismo cultural. A qualidade na TV é ainda frequentemente aliada à produção de valores socialmente positivos e conteúdos instrutivos para crianças e adolescentes (caráter pedagógico). De modo complementar, a abordagem que privilegia critérios de qualidade associados mais diretamente ao campo estético costuma remetê-la à exploração dos seus recursos técnicos-expressivos de modo inovador e criativo. Enfatiza-se, nessa perspectiva, o experimentalismo formal e a capacidade da TV de criar novos formatos a partir da reoperação daqueles que ela própria já consolidou.

Na fronteira entre uma e outra abordagem, há ainda aqueles que associam a qualidade na TV à difusão de produtos culturais e artísticos já legitimados (cinema, literatura, teatro, dança etc.). Nessa perspectiva, a qualidade da TV reflete, de certa maneira, a incorporação à sua programação de uma “qualidade importada” de outros meios, seja em relação à forma, seja em relação aos conteúdos (novelas, dramas, óperas clássicas, por exemplo). Esse pensamento é tributário de discussões sobre a própria vocação da TV deflagradas pelo surgimento do novo meio em vários países, ainda que em diferentes momentos históricos. Se sempre houve, de um lado, críticos entusiasmados com a possibilidade da TV mediar a “alta cultura” para o grande público (Freire 2001, 2004), nunca deixaram de existir, de outro lado, aqueles que enxergavam na TV uma nova forma de expressão, dotada como tal da capacidade de criar formas autônomas e de instituir sua própria linguagem. Nessa condição, a TV dialogaria com outras mídias e manifestações, mas sem reduzir-se à mera condição de “veículo” de conteúdos alheios à sua natureza técnico-estética. No entanto, o debate de críticos e intelectuais sobre a vocação do novo meio não interferiu na mesma medida em todos os países. O papel cultural da TV acabou sendo definido, sobretudo, pelos processos de

³ Síntese realizada a partir, principalmente, de Machado 2000 e Borges 2004. Mas, também foram consideradas discussões do *Congreso Hispanoluso de Comunicación y Educación – La televisión que queremos... Hacia una TV de Calidad*, Huelva, Espanha, 24 a 27 de novembro de 2005 (promoção: Universidad de Huelva/ Grupo Comunicar).

implementação e regulamentação pelo Estado das emissoras de TV, moldados pelo financiamento público ou privado da nova mídia.

No Brasil, os canais de televisão sempre foram regidos pelas leis do mercado, embora sejam uma concessão pública. O controle sobre a “qualidade” na televisão pode ser reduzido, historicamente, a reações indignadas de certos segmentos sociais contra a “baixaria” na televisão. Desde os anos 70, quando começou a disputa pela audiência entre os emissoras de TV brasileiras, a falta de qualidade vem sendo associada, de modo sistemático e cíclico, ao sensacionalismo e à exagerada espetacularização da programação⁴ (inclusive no jornalismo). A demanda de diversos atores sociais por maior qualidade na TV costuma, no entanto, contentar-se com restrições à exibição de cenas de sexo e violência, por exemplo. Nos anos 90, as críticas veiculadas pela própria mídia assumiram um tom tão moralizante que chegavam a passar a impressão, segundo Freire, de que “TV de qualidade é TV sem bunda e ponto” (2001:92). Mais do que o resultado de um controle do Estado ou de quaisquer instâncias públicas, a correção aos “excessos” na programação tem partido das próprias emissoras de TV receosas, sobretudo, de perder patrocinadores e verbas publicitárias. Às críticas recorrentes dos formadores de opinião ao “baixo nível” da programação e a diante de qualquer tênue ameaça de intervenção governamental, as emissoras de TV respondem com um discurso uníssono em prol da auto-regulamentação prontamente acatado pelo Estado. Com exceção de algumas medidas tímidas, como a obrigatoriedade da indicação do horário e da faixa etária recomendáveis para exibição do programa, o Governo pouco tem interferido nos conteúdos exibidos, ficando a cargo de entidades formadas pelos próprios representantes das emissoras de rádio e de televisão a autocensura e a mediação da vigilância recíproca entre as empresas de comunicação.

Decidida, por razões mercadológicas, a se diferenciar de outras emissoras de TV que se consolidaram com programas rotulados pela própria mídia como popularescos, a Rede Globo não hesitou em se apropriar, pioneiramente, do discurso da qualidade. Para assegurar uma audiência mais qualificada, que interessava, por exemplo, a anunciantes oriundos do setor bancário e automobilístico, a Rede Globo aboliu da sua programação os chamados “programas mundo-cão”, que apelavam para a exposição sensacionalista de indigentes, crianças, aleijados, casais desajustados e ladrões (Freire 2001: 88-89, 93)⁵. Todo seu esforço

⁴ Ao inventariar as polêmicas envolvendo o nível da televisão brasileira nos anos 60/70, Freire cita, por exemplo, a “guerra de audiência” travada, em setembro de 1971, por dois importantes apresentadores de programas dominicais, Flavio Cavalcanti e Chacrinha, em torno da escandalosa apresentação de uma mãe-de-santo, Cacilda de Assis, que incorporava o espírito de um exu da Umbanda (Seu Sete Lira). A mãe-de-santo, que se mostrou depois ser uma farsante, transformou os estúdios dos dois programas em “verdadeiros terreiros de macumba” e provocou protestos inflamados inclusive da Igreja Católica (Freire 2001:89).

⁵ Apresentado por Jacinto Figueira Junior, que criou, em 1966, o programa e o personagem, *O homem do sapato branco* é, até hoje, o melhor exemplo dessa televisão do grotesco alimentada por propostas policiais e justiceiras, sensacionalistas e

dirigiu-se, a partir de então, para construir e difundir um “padrão Globo de qualidade” – expressão criada pela própria emissora – associado à excelência técnica na difusão da sua programação (recepção fácil de sinal, abrangência da cobertura, boa definição de imagem etc.), ao seu êxito empresarial (melhor infra-estrutura, equipamentos de última geração, maiores salários e índices de audiência) e ao seu profissionalismo técnico-estético (programação visual arrojada, cenários e figurinos holywoodianos, uso de efeitos especiais, investimento numa teledramaturgia nacional apoiada em um elenco com grandes nomes, etc.). Todo o investimento que culminou no chamado “padrão Globo de qualidade” foi favorecido pela fidelidade da emissora aos governos militares, recompensada não apenas com as verbas das propagandas oficiais, mas também com pesados investimentos na infra-estrutura necessária à expansão da televisão para todo território brasileiro.

Foram os governos militares, que assumiram o comando do País após o Golpe de 1964, os responsáveis pela criação do Sistema Nacional de Telecomunicação (operado pela Embratel) e pela participação brasileira no Intelsat⁶. A contrapartida das emissoras às “facilidades” oferecidas pelo Estado – dentre as quais a mais beneficiada foi justamente a Rede Globo – foi a adesão ao projeto de “integração nacional”, que envolvia tanto os interesses do Governo em manter um controle ideológico, essencial ao regime militar, quanto a necessidade das empresas em expandir o mercado de bens industriais, anunciando seus produtos o mais amplamente possível (Ortiz 1994). Desde 1969, quando começam as transmissões em rede nacional, a TV passa a atuar, então, como um dos mais importantes agentes da homogeneização cultural operada por uma massificação de conteúdos convergentes com os interesses do Estado e do Capital. Bem distante de qualquer projeto ético de democratização do País ou de estímulo ao seu pluralismo cultural, só restava mesmo à Rede Globo oferecer à sociedade um “padrão de qualidade” amparado, de um lado, no nacionalismo e, de outro, no propalado profissionalismo, adquirido graças a um acordo ilegal com a Time-Life, que lhe garantiu equipamentos, assistência técnica e transferência de conhecimento dos Estados Unidos⁷.

A estratégia de legitimação a partir da oferta de conteúdos nacionais, que colaborou para sua consolidação como emissora de TV hegemônica do país durante a ditadura militar, é adotada ainda hoje. Na programação da emissora, o apelo ao “que é nosso” é direto: “Globo, a

assistencialistas. Um dos pioneiros na exploração do “mundo cão” na televisão brasileira, Jacinto Figueira Junior passou, entre os anos 60 e 80, pelas telas das TVs Cultura, Bandeirantes, Globo e SBT.

⁶ International Telecommunications Satellite Consortium (Intelsat).

⁷ Para driblar a proibição de participação estrangeira em empresas de comunicação brasileiras, a Globo forjou a “venda” do seu maior edifício à Time-Life, passando a pagar 45% de seus lucros líquidos como aluguel. Na prática, o contrato de aluguel mantido com a companhia norte-americana, entre 1962-1968, não passava de uma estratégia para transferência de capital. Depois de muita pressão social, foi instalada uma Comissão Parlamentar de Inquérito que concluiu pela ilegalidade do contrato. Sem maiores sanções, o Governo brasileiro concedeu a Globo um prazo de 90 dias para regularizar sua situação.

gente se vê por aqui” (grifo meu). No site institucional⁸, o texto que apresenta a história da TV Globo ratifica essa preocupação por meio de declarações como: “Brasil: A principal atração da programação da Globo”, “A Globo vê o Brasil. O Brasil se vê na Globo”, “A dramaturgia da Globo reflete os costumes, os hábitos e a cultura nacional” (referindo-se às suas telenovelas e minisséries) ou “Um país ligado na mesma emoção” (ao apresentar seu jornalismo esportivo). A observação dos conteúdos postos em circulação pela Globo seja nos sites, na programação, nas campanhas publicitárias revelam, porém, que o conceito de qualidade ao qual a emissora quer ser associado hoje não se limita mais apenas à oferta de uma produção audiovisual intrinsecamente ligada à identidade nacional. As estratégias mais recentes da emissora esforçam-se para mostrar que a qualidade da TV Globo está também associada à sua responsabilidade social⁹, ao seu compromisso com a democracia e o pluralismo cultural, assim como ao estímulo à renovação dos formatos televisuais.

Entre os vários grupos de produção da emissora, poucos atendem tão bem às pretensões éticas e estéticas do novo “padrão Globo de qualidade” quanto o Núcleo Guel Arraes, criado em 1991 pelo diretor que lhe dá nome. Uma das mais bem sucedidas frentes de atuação do Núcleo Guel Arraes tem sido justamente as adaptações de textos de escritores brasileiros para a televisão, dos mais regionais (como Ariano Suassuna) aos mais universais (como Machado de Assis), sob a forma de minisséries ou de projeto especiais como *Brava Gente* (episódios roteirizados a partir de contos e crônicas). Há nesses projetos uma clara intenção da emissora de valorizar a cultura brasileira, afirmando junto ao público seu compromisso com uma identidade nacional. Nas inúmeras entrevistas concedidas por Guel Arraes ao divulgar os programas do Núcleo, fica também evidente a preocupação do seu grupo em colaborar, a partir das intervenções na Rede Globo, com a consolidação de uma produção audiovisual brasileira dotada, ao mesmo tempo, de qualidade ética-estética e apelo popular. Não foi por acaso que, depois de décadas produzindo todo o conteúdo nacional exibido por suas emissoras, a abertura da Rede Globo às primeiras parcerias com produtoras independentes se deu justamente por meio de projetos abrigados pelo Núcleo¹⁰. Os colaboradores do Núcleo também têm sido responsáveis por uma experiência pioneira de integração cinema/televisão¹¹. O próprio Guel deflagrou esse processo com transposição para

⁸ Cf. www.redeglobo3.globo.com/institucional (acesso em setembro de 2005).

⁹ Exemplo disso é o engajamento da emissora em campanhas de prevenção da aids, de valorização dos deficientes ou de combate à violência, às drogas e aos preconceitos, entre outras. Tais campanhas assumem geralmente a forma do chamado *merchandising* social incluído em suas telenovelas.

¹⁰ A primeira parceria ocorreu em 2002 com a produtora O2 Filmes, que tem como sócio o reconhecido diretor do filme *Cidade de Deus*, Fernando Meirelles. A série *Cidade dos Homens*, assinada pela O2 e pelo Núcleo Guel Arraes, contava as aventuras de dois adolescentes moradores de uma favela do Rio de Janeiro.

¹¹ A partir de projetos do Núcleo, surgiram alguns longas, co-produzidos e/ou distribuídos pela Globo Filmes, que fazem parte do que Guel denomina de um “cinema popular brasileiro”, tais como *Os normais* (2003), *Casseta & Planeta - A Taça do Mundo é Nossa* (2003), *Lisbela e Prisioneiro* (2003), *A Grande Família* (em fase de produção).

o cinema de produtos feitos originalmente para a televisão, remontando como filmes *O Auto da Compadecida* (1999) e *Caramuru – A invenção do Brasil* (2000), duas das mais elogiadas produções do Núcleo na TV. Às críticas dirigidas aos dois filmes por possuírem uma “linguagem de TV” e não proporem nenhum uso inovador dos recursos técnico-expressivos do cinema, Guel Arraes responde reafirmando sua convicção no papel histórico que a televisão pode ter na retomada da produção cinematográfica brasileira: “Talvez seja mais importante, em alguns momentos, fazer um cinema popular e uma TV de vanguarda”¹².

Na TV, o Núcleo tem aliado a experimentação formal à difusão de conteúdos que estimulam a crítica social (desigualdades econômicas, costumes, preconceitos raciais e de classe, etc.) e a afirmação cultural. Investe, para isso, na constante criação de episódios, séries e *sitcoms* genuinamente brasileiros, a partir de roteiros originais ou adaptados também a cargo, em alguns projetos, de escritores contemporâneos. É caso, por exemplo, das séries *Os Normais* (2001-2003) e *Comédia da Vida Privada* (1995-1997), que propunham uma inteligente crítica de costumes, baseadas respectivamente em textos de Fernanda Young e Luís Fernando Veríssimo sobre o cotidiano de casais e famílias de classe média brasileiros. Preocupado em levar também para a TV a realidade da população de baixa renda, o Núcleo apresentou depois a série *Cidade dos Homens* (2002-2005). Com a participação do escritor Paulo Lins como roteirista¹³, a série mostrou o convívio de dois adolescentes nascidos e criados numa favela do Rio com a violência policial e o tráfico de drogas, com a pobreza e com o preconceito. Pelo mesmo caminho, o Núcleo investiu também na divulgação das manifestações artísticas e culturais de morros, favelas e bairros pobres das grandes regiões metropolitanas do País por meio do programa *Central da Periferia* (2006) e da inserção de um quadro, com o mesmo nome, na revista eletrônica dominical da emissora (*Fantástico*). Merecem destaque ainda programas criados pelo Núcleo que exploram a diversidade cultural brasileira como o *Programa Legal* (1991-1993), que tratava de temas de natureza mais antropológica que iam dos bailes *funks* às festas de debutantes, ou o seu sucessor, *Brasil Legal* (1995-1997), cuja proposta era mostrar, a cada episódio, diferentes regiões do país a partir de valores e vivências de seus personagens – tipos divertidos e inteligentes como Mário Pezão, ex-menino de rua e cantor de rap; D. Flora, neta de índios e vendedora de ervas ou Glauber Moscabilly, adepto do rock dos anos 60¹⁴.

O projeto ético-estético do Núcleo Guel Arraes não se esgota, porém, nessa preocupação, em reinterpretar a realidade social e a produção cultural do país, a partir da

¹² Comentário de Guel Arraes em emails trocados com os integrantes do Grupo de Pesquisa em Cultura e Mídia Contemporânea, do qual faço parte.

¹³ Ex-morador de uma favela, Paulo Lins foi o autor do livro *Cidade de Deus*, que se transformou no filme homônimo de Fernando Meirelles e inspirou depois o seriado na TV.

¹⁴ Para ler mais sobre o *Brasil Legal*, veja Lima 1997.

perspectiva do não-oficial, do popular e do periférico. Contando com muitos colaboradores oriundos do cinema e do vídeo independentes, a começar por seu diretor, o Núcleo Guel Arraes tem também a ambição clara de fazer do seu experimentalismo formal uma “marca” da Rede Globo e, ao mesmo tempo, uma estratégia de legitimação do próprio grupo dentro da emissora. Em toda a sua produção, observa-se recorrentemente uma crítica inteligente aos produtos, processos e modelos de representação que a TV consolidou, num exercício profundo e permanente de metalinguagem, assim como a preocupação em explorar os recursos técnico-expressivos da televisão, sem perder de vista sua profícua intertextualidade com outros meios (cinema, teatro, literatura, artes performáticas). Nos programas e quadros, séries e episódios assinados pelo Núcleo há uma proposição sistemática de novos formatos, a partir da deliberada indistinção entre o ficcional e o não-ficcional, entre o telejornalismo (registro documental) e a teledramaturgia, entre a televisão e o “real”. Investindo na paródia aos próprios gêneros televisuais, o diretor Guel Arraes foi também um dos responsáveis pela renovação do humor na Rede Globo, propondo uma TV criativa que, ao apontar suas “fórmulas” e clichês, ri, antes de mais nada, de si mesma. Conciliando, na maioria dessas propostas, conteúdos instrutivos e formas inventivas com bons índices de audiência e elogios da crítica especializada em TV, o Núcleo Guel Arraes tornou-se unanimemente uma “grife” de qualidade da TV Globo.

II. Pedagogia dos meios¹⁵

Os novos formatos propostos continuamente pelo Núcleo Guel Arraes permite-nos hoje identificá-lo a própria reoperação da linguagem da TV no Brasil, a partir da reoperação de suas matrizes estéticas e culturais consolidadas historicamente. O roteirista e diretor Jorge Furtado, um dos mais próximos colaboradores de Guel Arraes, não hesita em confirmar o papel assumido hoje pelo Núcleo dentro da Rede Globo: “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”¹⁶. No campo diversificado de produções a cargo do Núcleo Guel Arraes, é possível, no entanto, identificar, antes de mais nada, a deliberação em proporcionar ao telespectador um aprendizado sobre a própria TV. Aliando a metalinguagem e a reoperação de gêneros com estratégias inovadoras de montagem, incorporando o processo

¹⁵ A discussão aqui proposta retoma e amplia algumas idéias já esboçadas em Fachine & Figueirôa 2002a e 2002b, 2003, além de Fachine 2003a e 2003b.

¹⁶ Declaração feita durante um debate 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

de produção ao produto ou, no extremo, a apresentando o próprio processo como produto, o projeto ético-estético de qualidade na TV do Núcleo Guel Arraes envolve, antes de mais nada, o que podemos denominar de uma “pedagogia dos meios”. Coerentes com esse projeto, os programas do Núcleo Guel Arraes, há, assumidamente, a pretensão de romper com o “naturalismo” na representação audiovisual: toda encenação se revela, de alguma maneira, como encenação; os discursos se apresentam como discursos; a TV tematiza a própria TV (e tudo aquilo que nela se vê); a própria realidade é, em última instância, apresentada como uma construção da linguagem.

Este projeto ético-estético de Guel Arraes tem como marcos importantes o *Armação Ilimitada* (1985-1988) e o *TV Pirata*, (1988-1990), programas que ele dirigiu antes mesmo da criação formal do Núcleo, mas já com a participação de colaboradores que permaneceram depois no seu grupo. Para a consolidação dessa “vocação” do Núcleo foi igualmente importante o *Programa Legal* (1991-1993), que contou com a participação de boa parte da equipe do *TV Pirata*, além de jornalistas e de um reconhecido antropólogo brasileiro, Hermano Vianna. Com esses três programas, Guel Arraes sinaliza sua vocação, confirmada nos anos seguintes pela produção do Núcleo, para a adoção de estratégias de linguagem que, em última instância, revelassem algo do funcionamento da própria linguagem. Com o *Armação Ilimitada*, Guel Arraes propôs um seriado que parodiava, e com isso questionava, o formato já consolidado dos seriados enlatados americanos; com o *TV Pirata* desmascarou todas as matrizes organizativas da própria programação da TV, não escapando nem mesmo os formatos publicitários (*TV Pirata*); com o *Programa Legal* produziu documentários que subvertiam por completo os cânones dos discursos informativos porque apelavam para o lúdico e o ficcional;

A primeira experiência, o *Armação Ilimitada*, girava em torno dos conflitos e situações burlescas vividas por dois surfistas “cuca fresca”, muito amigos, e uma jornalista “cabeça”, metida a intelectual, que é objeto de paixão de ambos. Guel Arraes define seus personagens como uma espécie de triângulo amoroso não declarado, comparável, em certa medida, ao vivido pelos personagens de François Truffaut em um dos seus filmes clássicos, *Jules et Jim* (1962). Ao incorporar estruturas e estratégias dos quadrinhos (HQ) e dos desenhos animados, assim como do cinema, o programa reunia matrizes organizativas que, até então, eram completamente estranhas às narrativas seriadas consolidadas pela TV americana. Dos quadrinhos, o seriado incorporou elementos visuais: grafites, grafismos e videografismos através dos quais as seqüências eram comentadas e/ou articuladas. Incorporou também o que se pode chamar de uma estrutura maniqueísta de construção de bandidos e mocinhos própria dos desenhos animados de ação na TV. Do cinema, *Armação Ilimitada*

absorveu elementos que Guel apreciava nos filmes burlescos, incluindo aí desde a pantomima da fase muda (Buster Keaton, por exemplo) aos subgêneros dela decorrente, entre os quais as comédias musicais e a chanchada brasileira. Guel Arraes identifica ainda outros elementos das chanchadas no seriado.

Armação Ilimitada apelava para um desmascaramento dos seus próprios mecanismos de enunciação ao colocar, por exemplo, seus protagonistas dirigindo-se ao telespectador para comentar o andamento da própria narrativa ou questionando seus comportamentos estereotipados. Não havia, assim, qualquer pretensão à transparência dos gêneros que propunha fazer da TV uma “janela” para o real. *Armação Ilimitada*, segundo seu diretor, era também uma espécie de experimento do modelo de representação brechtiano na TV. Com o *TV Pirata*, pela primeira vez, a Rede Globo colocou no ar um programa que tinha como objeto sua própria programação: pura metalinguagem. Na forma de esquetes bem humorados, cada edição semanal do *TV Pirata* recriava também parodicamente os principais formatos da programação diária da TV: novelas, telejornais, os próprios programas humorísticos, até mesmo os intervalos comerciais. No *TV Pirata*, a grande piada era, em última instância, o próprio modo de produção da televisão e seus formatos já institucionalizados. Guel Arraes chegou a defini-lo como uma grande “brincadeira” de gêneros (Fechine & Figueirôa 2002a: 229-231).

O *Programa Legal* inaugurou, segundo Guel Arraes, um tipo de formato que não existia na TV brasileira (Fechine & Figueirôa 2002a: 232-233). Se no *Armação Ilimitada* ainda se identificava o formato dos seriados ou, no *TV Pirata*, o formato dos programas de humor, no *Programa Legal* já não se reconhecia 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 iminente apelo e conteúdo documentais, mas abordadas sempre com irreverência e humor: recorria-se tanto ao jornalístico, com intervenções envolvendo personagens “reais”, quanto a dramaturgia, com esquetes protagonizados pelos atores/apresentadores Regina Casé e Luiz Fernando Guimarães. Eram 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 *Programa Legal* trouxe ainda para a tela da Globo facetas da realidade sociocultural brasileira que muitos documentários “sérios”, mas desatentos a situações tão banais quanto reveladoras, nunca haviam proposto: falava-se das festas *funks* da periferia, dos bailes de debutante da classe média, do hábito brasileiro de fazer compras em Miami.

Não parece exagero dizer que, com o *Programa Legal*, Guel Arraes inventou uma espécie de “*cinéma vérité* a brasileira”. É ele mesmo quem reconhece o papel imprescindível dos atores na configuração desse novo formato. Guel ressalta, por exemplo, as qualidades de Regina Casé como entrevistadora. Ela conseguia deixar os entrevistados tão à vontade, tão envolvidos pela sua própria informalidade, que a maioria deles esquecia completamente da câmera. A espontaneidade que o “cinema verdade” buscava obter dos seus personagens, através de sua convivência por mais de um mês com a equipe de produção, Regina Casé conseguia, segundo Guel Arraes, na mesma tarde de gravação. Ele ressalta ainda que, apesar da abordagem irreverente e bem humorada proposta pela equipe, o *Programa Legal* era, antes de mais nada, pautado pelas preocupações do “cinema verdade” e pela técnica de produção documental, que Guel adquirira estudando cinema em Paris com Jean Rouch¹⁷.

A exploração dessa deliberada indistinção de limites entre documentarismo e a dramaturgia assumiu depois outras formas em quadros e séries produzidos pelo Núcleo Guel Arraes para o *Fantástico*, o mais importante programa de variedades da Globo. Destacam-se, entre eles, o quadro *Retrato Falado* (a partir de 2000) e a série *Copas de Mel* (2002), ambos protagonizados pela atriz Denise Fraga. No primeiro, a proposta é recriar ficcionalmente 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.

A série *Copas de Mel*, com cinco episódios, veiculada por ocasião da Copa Fifa 2002, propôs uma experiência 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

¹⁷ Jean Rouch era etnólogo, cineasta e realizador de documentários etnográficos. Ele defendia uma nova atitude estética e moral para o cinema, propondo que o cineasta participasse de todo o processo de pesquisa e filmagem. Rouch não escondia nem a câmara nem o microfone e intervinha diretamente no desenvolvimento do filme passando da condição de autor para a de narrador e de personagem. A câmara era concebida como um instrumento de revelação da verdade de cada indivíduo e do mundo. Para identificar este tipo de cinema documentário, no qual se utilizava apenas equipamentos leves, John Rouch e Edgar Morin, em 1960, propuseram a expressão *cinéma vérité*. A expressão, devido a suas ambigüidades ideológicas foi substituída posteriormente por cinema direto.

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. Com essa proposta recorrente de “embaralhamento” ou reoperação, dos gêneros discursivos e formatos televisuais, assumida por experiências como *Retrato Falado* e *Copas de Mel*, entre outras, o Núcleo Guel Arraes parece disposto a evidenciar ao espectador que, na TV, mesmo o que é aparentemente mais próximo do real, não passa de uma produção discursiva: “Tudo é narrativa”, reforça Jorge Furtado, reconhecendo que, orientados por esse pressuposto, há uma deliberação dos roteiristas do Núcleo em mostrar ao espectador as “mil maneiras de se contar uma estória”¹⁸.

Ao mesmo tempo em que divertem, as adaptações, séries, seriados e quadros do Núcleo propõem ao espectador um verdadeiro “aprendizado” não apenas sobre o funcionamento das linguagens (estratégias narrativas, dinâmica dos gêneros), mas também sobre o próprio processo de produção de um programa de TV. O programa *Muvuca* (1998-2000), que resistiu na época a qualquer tentativa de classificação num gênero preexistente na TV, é um bom exemplo¹⁹. 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 cabia também, no papel de “dona da casa”, receptionar e entrevistar os visitantes que, “casualmente”, por lá apareciam (geralmente atores, jornalistas e apresentadores da Globo que estavam em evidência na época). Apesar dessas atrações, o *Muvuca* era, sobretudo, um programa sobre um programa.

¹⁸ Declaração feita durante um debate 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.

¹⁹ Para ler mais sobre o *Muvuca*, veja Kilpp 2005.

Em toda a produção do Núcleo Arraes, nenhuma experiência sintetiza tão bem sua proposta de “ensinar” ao espectador sobre os meios e suas linguagens quanto o *Cena Aberta*, uma série de quatro episódios, exibida em novembro-dezembro de 2003, produzida em parceria com a produtora independente Casa de Cinema de Porto Alegre. Os episódios do projeto *Cena Aberta* foram concebidos a partir de originais de escritores brasileiros (*A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, *Negro Bonifácio*, de Simões Lopes Neto, e *Ópera de Sabão*, de Marcos Rey) e de um clássico da literatura internacional (*Três Palavras Divinas*, de Leon Tolstói). Cada episódio mostrava a adaptação do 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 episódio. Dando desdobramentos a experiências anteriores, que já se aproximavam dessa proposta de mostrar “como contar histórias na TV”, *Cena Aberta* demonstrou, ao mesmo tempo, a possibilidade da televisão operar com conteúdos de qualidade oriundos de outros meios (literatura, no caso), repondo-os a partir de seus próprios formatos e recursos técnico-expressivos. Por reunir em um só programa estratégias recorrentes em toda a produção do Núcleo Guel Arraes, a análise de primeiro episódio da série, *A Hora da Estrela*, nos permitirá apresentar, agora de modo mais detido, as razões pelas quais o projeto ético-estético do grupo pode ser associado ao que denominamos anteriormente de uma “pedagogia dos meios”.

III. *Cena Aberta* como síntese

O episódio *A Hora da Estrela* é baseado em um romance homônimo de Clarice Lispector (publicado em 1977) que já se constitui *a priori* em um exercício metalingüístico. No romance, a vida de uma migrante nordestina, chamada Macabéa, é o tema da obra de um escritor/narrador, uma espécie de alter ego da própria Lispector. Ao mesmo tempo em que constrói a história de sua personagem, este narrador também divide com o leitor seus dilemas, procedimentos e motivações para escrever. Há, desse modo, duas grandes narrativas imbricadas no romance, a história de quem escreve uma história e a história sobre a qual ele escreve (a de Macabéa). A personagem construída por este escritor é, como ele mesmo anuncia ao leitor, uma nordestina como milhares de outras que se mudaram para o Rio de Janeiro em busca de trabalho e conformaram-se com uma rotina e um emprego medíocres, acomodaram-se numa vida sem prazer e sem sentido (esquecidas de si, indiferentes à sua própria condição).

Macabéa trabalha como datilógrafa, ganha pouco, come mal e divide a moradia com outras moças pobres como ela. É tão submissa que, ao ser dispensada pelo chefe do escritório

por cometer erros demais, pede desculpas pelo incômodo causado por sua própria demissão. Sua resignação é tamanha que quando Glória, uma colega do escritório que julgava ser sua amiga, rouba-lhe o namorado, é ela quem se sente culpada – acata a traição com naturalidade, pois julga-se mesmo muito desinteressante e merecedora das humilhações impostas pelo rapaz. Após perder o namorado, por sugestão da própria Glória, Macabéa resolve consultar uma cartomante em busca de consolo e esperança. Com a promessa de que encontraria um homem rico, com quem se casaria, Macabéa sai da cartomante “grávida do futuro”, nas palavras de Clarice Lispector. Absorvida pela inesperada alegria, acaba sendo atropelada por um carro de luxo e morre. O enredo simples e trágico é, no entanto, o que menos importa no romance. Importa mais para Clarice Lispector colocar em questão o próprio sentido dessa “vida Macabéa” – ingênua, sem estima, sem perspectivas reais de mudança.

O roteiro do primeiro episódio de *Cena Aberta* obedece, na adaptação para a TV, a estrutura metalinguística do romance. É também uma história que conta outra história. Trata-se, aqui de uma narradora, a atriz Regina Casé, que pontua toda a narrativa com intervenções que transformam *A Hora da Estrela*, antes de mais nada, em um episódio sobre como transformar um romance em um programa de TV. Para isso, Regina Casé reveza-se nos papéis de diretora, atriz e apresentadora do programa. Neste último papel, ela explica o processo de adaptação ao público, conduz o *making of* do programa, que é incorporado à sua estrutura, e lê trechos do livro de Clarice Lispector, explicando ao espectador o sentido de certas passagens do romance. Como atriz, ela interpreta Glória e a cartomante, que abre e fecha narrativa televisual, selando o destino de Macabéa. Encarnando o seu próprio papel – como uma das diretoras da série –, ela comanda todo o processo de seleção, laboratórios e de ensaios com as candidatas a viver, na TV, o papel de Macabéa. É em torno dessa etapa que se define todo o roteiro do programa, pois o pré-requisito essencial para viver o papel não é ser uma atriz profissional; é ser nordestina e ter migrado para o Rio de Janeiro, como Macabéa, em busca de emprego.

A primeira seqüência do programa mostra, em câmera subjetiva, a consulta de Macabéa à cartomante seguida do cartomante do atropelamento, sem que seja identificada ainda, em nenhum momento, a atriz que interpretará a protagonista do romance. É nesse ponto que, Regina Casé, no papel de apresentadora, interrompe pela primeira vez a interpretação ficcional do romance, explica ao espectador os procedimentos adotados até então na construção do programa: diz que se trata de uma adaptação de um livro de Clarice Lispector, descreve como foi feita a cena do atropelamento com a ajuda de um dublê, mostra que corpo coberto no chão é um boneco, explica que Macábea não apareceu porque, no momento da gravação, não havia ainda sido escolhida a atriz que a interpretaria. O programa

passa a mostrar então a longa fila de candidatas ao papel, o processo de seleção e, na sequência, uma conversa descontraída de Regina Casé com um pequeno grupo de candidatas pré-selecionadas²⁰. Nos blocos seguintes, o programa explora outros procedimentos auto-referenciais que podem ser sintetizado em pelos menos duas situações-chave: 1) interpretação ficcional do romance entrecortada ora por comentários de Regina Casé sobre o processo de transposição de um texto literário para TV, ora por depoimentos das candidatas ao papel de Macabéa sobre situações vividas pela personagem que elas próprias acabaram de encenar e pelas quais também passaram na vida real (a busca por namorado, a traição de uma amiga, a exploração no trabalho, as humilhações sofridas no Rio de Janeiro, etc.); 2) interpretação ficcional de determinadas situações vividas pela personagem entrecortada pelo registro documental do laboratório e do ensaio com as candidatas, preparando-as para a encenação correspondente.

A transformação das candidatas ao papel de Macabéa em personagens do programa é uma das estratégias estruturadoras deste episódio. A sua participação na adaptação de *A Hora da Estrela* tem o claro objetivo de retirar a personagem Macabéa das páginas do romance, mostrando como a nordestina inventada por Clarice Lispector estava ancorada em histórias de vida reais. Não é por acaso que todas as moças que participaram do programa tinham vivido situações ou experiências semelhantes, que narravam com a mesma ingenuidade da personagem. Para confrontar ainda o que pensavam com as reflexões feitas pela personagem do romance foram provocadas a responder perguntas sobre o “o que é a vida?” ou “você é feliz?”. A visão de mundo das candidatas era também tão parecida com a de Macabéa que, na edição final, frases dos seus depoimentos foram intercaladas com outras extraídas do romance sem que ficasse evidente a diferença entre os momentos em que estavam interpretando e em que estavam falando, de fato, o que pensavam. Frases, como “tristeza é coisa de rico”, retiradas do romance de Clarice Lispector, são encenadas com tanta naturalidade pelas candidatas que aqueles que não conhecem o texto original de *A Hora da Estrela* podiam considerá-las como declarações espontâneas feitas à produção do programa. Os relatos que algumas fazem sobre como chegaram ao Rio de Janeiro e os sofrimentos que enfrentaram trabalhando ainda crianças como domésticas ou sobre os sonhos, hábitos e comportamentos parecem expandir o personagem de Clarice Lispector aquém e além do próprio romance.

A deliberação em construir uma Macabéa mais “verdadeira”, a partir das histórias e experiências de várias nordestinas, fica ainda mais evidente pelo modo como o programa edita a interpretação que cada uma delas faz de situações vividas pela personagem. Em todas

²⁰ Segundo Jorge Furtado, a produção do programa entrevistou pelo menos 130 mulheres (informação contida no item “extras” do DVD *Cena Aberta*, 2004, Globo Vídeo/Som Livre). Porém, menos de 10% delas participaram do programa. Do total, sete moças tiveram uma atuação mais efetiva na edição final do programa.

as cenas da quais participaram, não havia uma única moça interpretando o papel de Macabéa. Todas gravaram as mesmas situações, mas, a versão final de cada cena foi montada com moças diferentes vivendo o mesmo no papel. No roteiro, as cenas foram concebidas de tal modo que, a cada corte de câmera ou a cada réplica de outro personagem com quem contracenava (o namorado, a amiga), a moça que representava Macabéa podia ser – e foi – substituída por outra. Desse modo, a personagem foi sendo composta pela atuação complementar e cumulativa de todas elas, sem que houvesse – surpreendentemente – qualquer efeito perturbador de descontinuidade na construção dessas cenas com pessoas diferentes representando o mesmo personagem. O êxito da estratégia pode ser atribuído à explicitação, logo no início do programa, da proposta de construir um personagem ficcional a partir das atuações de vários outros não-ficcionais.

Há um momento, no entanto, em que a apresentadora elege finalmente uma das moças para interpretar Macabéa e, a partir daí, o programa não faz mais a intercalação dos registros documentais e investe mais continuamente na adaptação do enredo – ou na “história da história”, como explica Regina Casé. Nesta etapa, a escolhida para viver o papel é uma atriz profissional, Ana Paula Bouzas, que, até então, esteve participando dos testes e laboratórios com as demais moças, sem que o programa deixe claro se, no momento dessas gravações de bastidores, ela já sabia que era a escolhida e interpretava, de algum modo, a si própria, ou se, ao contrário, também imaginava que estava sendo avaliada, como sugere ao espectador o que vai ao ar. Ana Paula Bouzas é, no entanto, uma nordestina que, como todas as outras candidatas, mudou-se para o Rio à procura de trabalho e, nessa busca, participou também do mesmo processo de inscrição e seleção²¹. Antes, porém, da atriz profissional assumir definitivamente o papel da protagonista da história, Regina Casé entrevista a própria atriz sobre sua identificação com as demais candidatas e com a personagem, sobre como o convívio com as outras moças nordestinas lhe ajudou a construir a personagem. Nesse momento, o programa evidencia ao espectador o que norteia tanto o enredo do romance quanto a adaptação de *A Hora da Estrela*: mais que o desenvolvimento de uma história (um percurso narrativo), o que está em questão, no original literário e na sua adaptação, é a própria construção de uma personagem.

No primeiro episódio do *Cena Aberta*, essa construção é feita pela apresentação de uma síntese da Macabéa de Clarice Lispector, a partir das próprias atuações das candidatas ao

²¹Estas informações apenas são disponibilizadas no item “extras” do DVD *Cena Aberta*. No episódio que foi ao ar, Regina Casé limita-se a explicar ao espectador que, por ser a escolhida, Ana Paula passará a representar todas as Macabéas reveladas e, por meio de uma conversa com Bouzas, esforça-se para justificar perante o espectador a aparente mudança de estratégia do programa (preferir as “pessoas comuns” por uma atriz “de verdade”): “A gente estava procurando mesmo uma Macabéa, e, na verdade, você convenceu como Macabéa, independente de ser uma atriz”, comenta Regina, reconhecendo que as cenas mais difíceis exigiram, de fato, a atuação de uma atriz profissional.

papel. Por meio das “Macabéas da vida real”, compreendemos melhor a Macabéa “inventada”, inspirada em todas elas. O registro documental dos ensaios mostra, por outro lado, como um diretor de TV trabalha com os atores/atrizes na composição do personagem, ajudando-os a interpretar os pensamentos e sentimentos da personagem, orientando-os quanto às expressões corporais e movimentação em cena. Ao explicar às candidatas, por exemplo, como atuar em certas situações, Regina Case, agora no papel de diretora, lê o romance, faz conjecturas e propõe suas próprias interpretações de trechos nos quais Clarice Lispector descreve Macabéa. A incorporação ao roteiro dessas gravações em que discute sobre os comportamentos e personalidade de Macabéa com as candidatas não é apenas mais um daqueles momentos, cada vez mais comuns na TV, em que os programas incorporam seu próprio *making of* à edição final para produzir um efeito de autenticidade. Nesse caso, é sobretudo, uma estratégia para mostrar ao espectador uma das etapas mais importantes da dramaturgia, a criação de um personagem.

O modo como o episódio *A Hora da Estrela* constrói sua protagonista, incorporando a atuação das “Macabéas” retiradas da vida real”, aprofunda no *Cena Aberta* a discussão já proposta pelo Núcleo Guel Arraes em experiências anteriores sobre os limites entre realidade e invenção (criação), entre informação e fabulação. No *Cena Aberta*, no entanto, essa deliberada obliteração de fronteiras não coloca em questão apenas os gêneros discursivos, como no *Programa Legal* ou em quadros como *Copas de Mel*, por exemplo. Em experiências como o *Programa Legal*, a alternância entre “fabulação” e informação se dá por meio de narrativas paralelas e a interpretação ficcional tem a clara intenção de conferir um caráter cômico aos temas “sérios” tratados, contribuindo para a difusão de informações *com* e *como* entretenimento. Já em séries como *Copas de Mel* a “mistura” entre fantasia e realidade (fatos baseados na história da seleção brasileira nas Copas) tende a estabelecer um jogo cujo propósito é, ante de mais nada, envolver o espectador numa narrativa em que ele nunca sabe o que é “verdade” e o que “é mentira”. Para Guel Arraes, o interessante em todas essas experiências “é borrar as fronteiras. É não ficar se perguntando se o que estamos vendo é real ou não é real; é esquecer essa questão”²².

O primeiro episódio do *Cena Aberta*, no entanto, parece avançar mais, problematizando a própria relação entre arte e vida ao apresentar as “Macabéas da vida real” que compõem aquela “inventada” pelo livro de Clarice Lispector e “reinventada” pelo programa. Ao fazer isso, *A Hora da Estrela* discute sobre o modo como os meios recriam a realidade, constroem mundos possíveis. Reflete, enfim, sobre a própria gênese da criação literária, tal como ocorre no romance quando o escritor/narrador informa ao leitor que sua

²² Comentário incluído no item “extras” do DVD *Cena Aberta*.

personagem surgiu da observação de várias nordestinas. No episódio da TV, a estratégia é também tirar o “personagem da vida”. E é justamente a partir das personagens reais que o programa reveste de emoção a personagem ficcional. A Macabeá que nos comove, no episódio do *Cena Aberta*, não é a “Macabéa inventada”, é cada uma das vidas-macabéas que o programa nos apresenta. O investimento do programa nessa transferência de afetos é tão clara para os realizadores que, revendo o episódio, o próprio Guel se questiona: “Como devolver um personagem para vida?”²³. Essa é, de fato, uma questão para a qual o episódio *A Hora da Estrela* não encontra uma resposta: após a saída das personagens reais, o programa perde dramaticidade, pois sua verdadeira protagonista emerge justamente dessa complexa relação entre a literatura e a vida. É nesse trânsito que o programa compõe a personagem principal e, em um desses momentos raros na TV, produz momentos de grande intensidade emocional a partir da própria metalinguagem²⁴.

Como o próprio nome *Cena Aberta* já sugere, toda a proposta “pedagógica” da série consiste, em última instância, no exercício de uma metalinguagem orientado pela desconstrução dos modelos de enunciação da TV. A estratégia geral que preside todos os episódios é a incorporação do processo ao produto e, no caso específico de *A Hora da Estrela*, a apresentação do próprio processo *como* produto. Ao fazer isso, o programa acaba revelando ao espectador as duas estratégias enunciativas que orientam a organização da maioria dos discursos televisuais: há discursos que se esforçam para ocultar sua condição de discurso e há outros que, ao contrário, revelam-se deliberadamente como tal. Na televisão, a construção desses distintos tipos de discurso está associada, respectivamente, ao “marcamento” ou “desmascaramento” dos mecanismos de mediação. O primeiro procedimento orienta-se por um modelo de representação naturalista difundido pelo cinema hollywoodiano por meio do qual as “histórias são contadas por ninguém e para ninguém” e a tela nada mais é do que uma “janela para o real”. Adotando esse modelo enunciativo, a TV produz o efeito de realidade ambicionado pela maioria dos seus gêneros ficcionais (telefilmes, telenovelas, etc.). O segundo procedimento, ao contrário, está associado ao próprio reconhecimento do espectador como um interlocutor, à exibição do aparato de gravação/transmissão ou à inclusão de qualquer referência que nos dê acesso, a partir daquilo que se vê na tela, ao seu próprio *fazer-se* ético e técnico-estético. Quando propõe ao espectador a radicalização desse modelo enunciativo, a série *Cena Aberta* convida-o a refletir de modo mais amplo sobre a linguagem televisual e, como proposta subjacente, o programa instrui seu público sobre a própria prática de fazer e “ver TV”.

²³ Comentário também incluído no item “extras” do DVD *Cena Aberta*..

²⁴ Jorge Furtado confirma essa deliberação ao comentar: “O mais legal é quando a metalinguagem emociona” (comentário incluído no item “extras” do DVD *Cena Aberta*).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGES, Gabriela (2004). A discussão do conceito de qualidade no contexto televisual britânico. *Líbero*, nº 13/14, Ano VII.

FECHINE, Yvana; FIGUEIRÔA, Alexandre (2002a). Subvertendo as fórmulas, reinventando os formatos: entrevista com Guel Arraes, *Galáxia – Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura*, Nº4, São Paulo: EDUC.

_____. (2002b) Guel Arraes: do *cinéma verité* à dramaturgia na TV. Apontamentos sobre um processo de combinatória de gêneros. Anais do XXV Congresso da INTERCOM (CD-ROM). Setembro de 2002, UNEB/Salvador (BA).
Intercom 2002 (CD-ROM)

_____. (2003) *Documento de Trabalho do Grupo de Pesquisa em Mídia e Cultura Contemporânea*, N.1, Dossiê Guel Arraes, Recife, FASA/DCS-UNICAP.

FECHINE, Yvana (2003a). Televisão e experimentalismo: o Núcleo Guel Arraes como paradigma. Anais do XXVI Congresso da INTERCOM (CD-ROM), PUCMG/Belo Horizonte (MG).

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

FREIRE FILHO, João (2001). TV de qualidade: uma contradição em termos?. *Líbero*, vol. 4, nº 7-8.

_____. (2004). Notas históricas sobre o conceito de qualidade na crítica televisual brasileira. *Galáxia*, nº 7.

KILPP, Susana (2005). Mundos imaginados pela TV: *Muvuca* e outros programas de entrevista. Revista Famecos, N. 27, Porto Alegre, PUCRS/Famecos.

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.

ORTIZ, Renato (1994). *Cultura brasileira e identidade nacional*, São Paulo: Brasiliense.