



## Grupo ou Núcleo? Guel Arraes como referência<sup>1</sup>

Yvana Fechine<sup>2</sup>

### Resumo

Mais que uma equipe de produção, contratada pela maior emissora comercial do Brasil, o *Núcleo* Guel Arraes pode ser considerado como uma experiência singular na TV brasileira pelo próprio modo como, a partir da articulação de diretores e atores, redatores e roteiristas em torno deste realizador pernambucano, constituiu-se um autêntico *grupo* de criação com atuação articulada há mais de 20 anos. Formado a partir da cena cultural mais alternativa dos anos 70/80, esse grupo foi responsável pela incorporação, na produção comercial da TV, de propostas ético-estéticas oriundas dos movimentos de teatro e vídeo independentes, do cinema marginal e dos jornais “nanicos”. Sua experiência serve hoje como referência não apenas da inovação estética na possível na TV, mas também de uma estratégia bem sucedida e longeva de intervenção criativa e coletiva na cultura de massa.

### Palavras-chave

Guel Arraes; televisão; experimentalismo; grupo de criação; produção independente.

### I. Uma referência na TV

Em um momento de intenso debate sobre a TV brasileira, parece oportuno olhar para sua produção, indicando experiências capazes de atender às demandas de qualidade presentes nos discursos de todos os diferentes atores sociais envolvidos nas discussões. Nestas, a qualidade é frequentemente associada à possibilidade da TV de reforçar a democratização da sociedade, de dar visibilidade dos diferentes grupos sociais, de estimular o pluralismo cultural, de difundir conteúdos instrutivos. Relaciona-se também a qualidade ao experimentalismo formal e à capacidade da TV de criar novos formatos. Sejam quais forem os aspectos éticos ou estéticos privilegiados na discussão, é possível indicar uma experiência na televisão brasileira duradoura o bastante para servir de referência e bem sucedida o suficiente para mostrar que se pode atender às exigências de público e publicidade sem abrir mão de grande parte disso que entendemos como qualidade. Refiro-me à atuação articulada, há mais de 20 anos, de um grupo de criadores reunidos hoje em torno do Núcleo Guel Arraes, abrigado pela Rede Globo.

Mais que uma equipe de produção, contratada pela maior emissora comercial do Brasil, o *Núcleo* Guel Arraes pode ser considerado como uma experiência singular na

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP Comunicação Audiovisual.

<sup>2</sup> Jornalista e professora da UFPE: PPGCOM. E-mail:yvanafechine@hotmail.com.br



televisão brasileira pelo próprio modo como, a partir da articulação de diretores e atores, redatores e roteiristas em torno do produtor/realizador pernambucano, constituiu-se um *grupo* de criação disposto a incorporar na TV comercial propostas ético-estéticas oriundas do movimento do vídeo independente, do cinema marginal, do teatro alternativo dos anos 70 e dos jornais “*nanicos*”, entre outras manifestações. Esse grupo começa a se formar nos anos 80 e, depois de atuar em sucessivos projetos na Rede Globo, ganha uma feição institucional em 1991 com a criação do chamado Núcleo Guel Arraes. Participam desse grupo, cuja influência já se estende muito além dos seus limites institucionais, nomes como: os diretores e roteiristas Claudio Paiva, Jorge Furtado e João Falcão; o antropólogo Hermano Vianna; os atores e criadores Regina Casé, Pedro Cardoso Luiz Fernando Guimarães. Graças a repercussão do seu trabalho, agora, essa “turma tem várias turmas”<sup>3</sup>, desdobrando-se em outros subgrupos de criação abrigados pelo próprio Núcleo, tais como a trupe humorística do *Casseta & Planeta* e a equipe reunida em torno da atriz Denise Fraga e dos diretores/roteiristas Roberto Torero e Luiz Villaça.

Aliando a metalinguagem e a reoperação de gêneros com estratégias inovadoras de montagem, o projeto ético-estético grupo envolve, em última instância, o que poderíamos denominar de uma “pedagogia dos meios”. Nos programas dos quais participam há a clara intenção de romper com o naturalismo na representação audiovisual: toda encenação se revela, de alguma maneira, como encenação; a TV tematiza a própria TV, o produto incorpora seu processo de produção. Há ainda, na mistura recorrente entre ficção e não-ficção, a preocupação em instruir o público sobre a própria prática de fazer e “ver TV”, revelando a sua vocação espetacular, despindo-a de qualquer pretensão especular frente ao real. Enxergando a TV como uma importante instância de legitimação, a produção associada a esse grupo também tem sido responsável por abrir espaço na emissora de maior audiência do País para manifestações culturais periféricas, para projetos e iniciativas não-oficiais, para a diversidade de práticas e costumes regionais, para o vasto universo de valores dos diferentes grupos sociais, para a apropriação da produção literária nacional. O que faz desses diretores e roteiristas, atores e redatores um autêntico *grupo* – como raras vezes se pôde apontar na TV brasileira – é justamente essa atuação articulada e coletiva, longa e consistente em torno de certos compromissos éticos e do experimentalismo estético em seus campos originais de formação.

---

<sup>3</sup> Guel Arraes em depoimento concedido ao Grupo de Pesquisa em Cultura e Mídia Contemporânea da Universidade Católica de Pernambuco, em agosto de 2002.



Composto por nomes de uma geração que já cresceu assistindo à televisão, esse grupo reuniu-se, inicialmente, em torno do que poderia ser o mais paradoxal dos seus postulados: integrar-se à produção comercial da TV propondo uma anti-TV, ou seja, uma crítica bem humorada aos modelos de representação da própria TV. A proposta do *TV Pirata* (1988-1990), a partir da qual, segundo Guel Arraes<sup>4</sup>, o grupo começa a se reconhecer como grupo, evidencia essa postulação ao propor-se como uma grande paródia da programação da própria Rede Globo. É também a partir da formação da equipe do *TV Pirata* que Guel Arraes assume mais claramente o papel de uma espécie “agenciador” da TV comercial junto à cena cultural mais alternativa. Além de criador e produtor artístico, Guel tem funcionado, ainda hoje, como uma “porta de entrada” para a produção cultural de vanguarda na Rede Globo, seja articulando as pessoas ou fomentando a criação coletiva de novos projetos, seja prospectando as oportunidades de inserção dessa produção na grade de programação da Globo ou negociando parcerias da emissora com as produtoras independentes, eixo mais recente de sua atuação. Jorge Furtado, considerado pelo próprio Guel como um dos “ideólogos” do grupo, resume de modo mais direto o papel que desempenham hoje na produção comercial de entretenimento da TV 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”<sup>5</sup>.

## I. A formação do grupo

A aglutinação de criadores/realizadores ligados à produção mais independente em torno da produção de programas para a TV comercial começa com o programa *Armação Ilimitada*, (1985-1988). Sob a direção de Guel Arraes, o *Armação* deflagra essas colaborações ao abrigar no elenco e na equipe de roteiristas integrantes do grupo teatral *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, um dos ícones da produção cultural brasileira dos anos 70, período em que havia um diálogo intenso entre o cinema underground e a poesia marginal, a música e o teatro. Com sua trupe de comediantes, o *Asdrúbal* incorporou todos esses diálogos em proposições que, depois, foram retomadas não apenas pelo *Armação*, mas por outros programas dirigidos por Guel. Entre as proposições do *Asdrúbal* que reverberaram

---

<sup>4</sup> Conclusão tirada a partir de depoimento de Guel Arraes concedido ao Grupo de Pesquisa em Cultura e Mídia Contemporânea em fevereiro de 2007.

<sup>5</sup> Resposta a uma pergunta que lhe dirigi no Colóquio *Televisão: entre o mercado e a academia*, realizado na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), de 27 a 28 de outubro de 2005.



depois na produção do Núcleo, destacam-se: 1) a exploração de um “mix” de formas artísticas (incorporação à linguagem cênica elementos do circo, da música pop e do rock, do vídeo, das artes plásticas); 2) exploração da “pessoa do ator”, do “eu” do ator, atores-personagens (“pessoa” se confunde com personagem), 3) encenação do olhar de sua geração sobre o mundo e sobre si mesma (“radiografia da juventude dos anos 70”).

Todas essas proposições compunham o que se pode denominar genericamente de “espírito Asdrúbal”, uma disposição orientada, sobretudo, pela deliberada subversão dos cânones e padrões teatrais da época. De acordo com Buarque de Holanda (2004, pp. 9-11), o *Asdrúbal* franqueou o “livre trânsito entre Tchaikovsky e os Beatles, o texto clássico e os comerciais de TV, a persona dramática e a pessoa do ator”, misturando indistintamente uns aos outros. Trabalhando de forma pioneira no teatro brasileiro com a produção cooperativada e a criação coletiva, o *Asdrúbal* desenvolveu também um poderoso efeito disseminador. Quando o grupo se dissolveu em 84, dez anos depois da sua criação, já havia deixado vários descendentes em grupos musicais como a Blitz ou em novos grupos teatrais, como a Intrépida Trupe. Já havia chegado também à TV, a partir da incorporação desse “espírito-Asdrúbal” e da sua “atitude rock and roll” ao *Armação Ilimitada*, um seriado que parodiava o formato já consolidado dos enlatados americanos, incorporando elementos do teatro de inspiração brechtiana, dos videocliques e HQs.

As influências dos postulados dessa irreverente trupe de comediantes chegam ao *Armação*, a partir, principalmente, da atuação de Patrícia Travassos, ex-Asdrúbal. Durante quatro anos ela escreveu *Armação Ilimitada* junto com Euclides Marinho, Nelson Motta e Antônio Calmon. Também colaborou como roteirista em outras produções do Núcleo, como *TV Pirata*. Do *Armação* também participaram o ex-Asdrúbal Luiz Fernando Guimarães que, juntamente com Regina Casé, uma das fundadoras da trupe teatral, tornou-se depois um dos mais conhecidos atores/apresentadores dos programas do Núcleo Guel Arraes. Depois de atuar no *TV Pirata*, Regina Casé protagonizou o *Programa Legal* (1991-1993) e o *Brasil Legal* (1995-1997), assumindo depois o comando do *Muvuca* (1998-2000), um programa que fazia do seu próprio processo de produção o produto mesmo a ser exibido<sup>6</sup>. Além de atuar como um misto de atriz e apresentadora, ela também colaborou como diretora em *Cena Aberta* (2003), série sobre a qual nos debruçaremos mais adiante. Em 2006, ela estreou o programa *Central da Periferia*, que levou às telas da Globo, no formato de um grande show, as manifestações culturais que têm proliferado nas favelas ou nos bairros pobres e violentos das grandes capitais. Em todos esses programas,

---

<sup>6</sup> Voltarei ainda a tratar destes programas mais adiante.



Regina Casé explora uma mistura de atriz e apresentadora, de personagem e de pessoa (uma espécie de “persona”), que lhe transformou numa das entrevistadoras mais originais e criativas na TV brasileira. “Hoje, no meu trabalho, sinto que não mudei, que estou fazendo exatamente o que fazia no *Asdrúbal* (...) Somos o que somos porque fomos do *Asdrúbal*”, admite (em Buarque de Holanda 2004, p. 220).

O diretor e ator Hamilton Vaz Pereira, que foi o grande mentor do *Asdrúbal* durante toda sua existência, também colaborou com o Núcleo Guel Arraes, dirigindo Regina Casé em *Muvuca*. Já Luiz Fernando Guimarães, depois do *Armação*, atuou em *Juba & Lula* (1989), um programa de variedades que se desdobrou do seriado. Integrou igualmente o elenco de *TV Pirata* e fez dupla com Regina Casé no *Programa Legal*, também desempenhando uma função em que atuava, ao mesmo tempo, como ator, apresentador e entrevistador. É um dos criadores, junto com Alexandre Machado e Fernanda Young, do seriado *Os Normais* (2001-2003), sitcom que explorava as aventuras de um casal de noivos (Rui e Vani) e que, em função do sucesso obtido, acabou virando filme. Merece destaque também a parceria de Luiz Fernando com Pedro Cardoso no humorístico *A vida ao vivo show*, no qual eram atores e co-autores. Formado no chamado “teatro besteiro” (cuja marca era a exploração dos temas banais do cotidiano), Pedro Cardoso integrou-se ao Núcleo Guel Arraes não apenas como ator, mas também como roteirista no *TV Pirata* e na *Comédia da Vida Privada* (1995-1999), um seriado cômico que fazia uma sarcástica crítica aos costumes da classe média brasileira.

Um dos nomes mais importantes da atual equipe de colaboradores do Núcleo Guel Arraes, Cláudio Paiva, chegou à televisão depois de atuar como redator em jornais alternativos, como o lendário *Pasquim*. Juntamente com Reinaldo e Hubert, Paiva havia fundado, nos anos 80, o *Planeta Diário*, um jornal de humor que, entre outras coisas, divulgava notícias falsas. Contemporaneamente, também circulava no Rio de Janeiro uma publicação humorística chamada *Casseta Popular* redigida por Beto Silva, Helio de la Peña, Marcelo Madureira, Claudio Manoel e Bussunda (1962-2006). Em 1988, os dois grupos passam a atuar juntos na equipe de redatores do *TV Pirata*. A partir dessa experiência, os grupos se dissolvem para criação de uma única trupe de humoristas batizada como *Casseta & Planeta*. Dos integrantes oriundos dos dois jornais alternativos, apenas Paiva não se integrou ao novo grupo, preferindo atuar sozinho como roteirista. Entre outras colaborações ao Núcleo, Paiva foi roteirista de episódios da *Comédia da Vida Privada* e assumiu a redação final de *A Grande Família*, o mais antigo e bem sucedido programa do grupo em termos de audiência.



O Núcleo Guel Arraes também incorporou, em diferentes projetos, os postulados e produtores ligados ao vídeo independente nos anos 80, tais como Marcelo Tas, Fernando Meirelles e Sandra Kogut. Tas e Meirelles foram fundadores da produtora Olhar Eletrônico, reconhecida historicamente como uma das primeiras experiências de parceria entre a televisão comercial e a produção videográfica independente no Brasil. A produção da Olhar Eletrônico, criada em 1981, propunha, antes de mais nada, uma paródia às propostas, personagens e procedimentos da própria TV. Os mesmos ingredientes que a televisão utilizava para garantir uma audiência alienada – música *pop*, descontração, humor, entre outros –, o grupo usava para desmistificar seus cânones e clichês, estimulando o surgimento de um público mais crítico, questionavam o próprio papel da TV, seu modelo unidirecional de comunicação e seus formatos. A proposta estética da produtora Olhar Eletrônico continuou influenciando criativamente a televisão brasileira através da trajetória individual de alguns dos integrantes, entre os quais se destaca Marcelo Tas, que trabalhou como Guel Arraes como roteirista do *Programa Legal*.

Com os produtores do vídeo independente, ganhou abrigo na TV não apenas essa crítica aos meios a partir dos próprios meios, mas também abordagens de caráter antropológico, como ocorreu no *Programa Legal*, que ensaiou, misturando informação e humor, uma aproximação com a representação do universo sociocultural das periferias brasileiras. Inspirado pelo “cinema verdade” de Jean Rouch, com quem conviveu no Comitê do Filme Etnográfico (Paris), Guel Arraes incorpora ao *Programa Legal* temas e questionamentos próprios dos filmes etnográficos, mas sem deixar de atender à lógica do entretenimento que rege a TV. A preocupação com o não-oficial e com o periférico, demonstrada no *Programa Legal*, reaparece, depois, em vários outros projetos do Núcleo Guel Arraes. O *Central da Periferia* pode ser considerado uma autêntica retomada, agora com um tom mais politizado, das preocupações do *Programa Legal* e, depois do *Brasil Legal* (1995-1998), com tudo aquilo que, de um certo modo, fica à margem.

A parceria com Fernando Meirelles – diretor brasileiro reconhecido internacionalmente –, retoma, em outros termos essas preocupações, mas só ocorre em 1997 quando ele dirige um episódio da *Comédia da vida privada*. Pouco depois, veio a proposta de Guel para que a O2, produtora fundada por Meirelles com outros ex-integrantes da Olhar Eletrônico, produzisse um episódio para a série *Brava Gente*. Meirelles aceitou o convite com a condição de desenvolver uma história ligada à temática do longa-metragem que estava preparando sobre o cotidiano, a violência e o comércio de drogas na favela. Surgiu assim o episódio *Palace II*, exibido no final de 2000, que





funcionou como uma espécie de laboratório para o filme *Cidade de Deus* (2002), dirigido por Meirelles e indicado ao Oscar (melhor diretor, fotografia, montagem e roteiro adaptado). A mesma temática do filme orientou a produção da série *Cidade dos Homens* na TV (2002-2005), também realizada pela O2 para o Núcleo, com a colaboração de Regina Casé como diretora. O seriado *Cidade dos Homens*, que tinha como protagonistas dois garotos moradores de uma favela do Rio, colocou na tela da Globo gente fumando maconha, apontando armas para a câmera, falando palavrões e apanhando da polícia.

Já a colaboração de Sandra Kogut, uma das nossas mais conhecidas realizadora de vídeo, ocorreu na direção do *Brasil Legal*, 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 60 (cf. Lima 1997). Entre todos os colaboradores oriundos da produção experimental, nenhum, porém, teve tanta influência no Núcleo Guel Arraes quanto o gaúcho Jorge Furtado, um curta-metragista já respeitado e premiado quando começa a trabalhar com o diretor pernambucano.

Furtado foi roteirista, entre outros, do *Programa legal*, da revista eletrônica *Doris para maiores* (1991), do seriado *Comédia da Vida privada* e da série *Brasil Especial* (1992), que consistiu em adaptações de 12 textos clássicos da literatura brasileira. Também roteirizou e dirigiu com Guel Arraes a minissérie *A invenção do Brasil* (2000), remontada um ano depois como filme. Por meio da Casa de Cinema de Porto Alegre, produtora gaúcha da qual é sócio-fundador, Furtado desenvolveu ainda a minissérie *Luna Caliente* (1999) e os episódios da série *Cena aberta*, entre outras produções. Esta última propõe uma reflexão bem humorada sobre como se conta uma história na TV e sobre o próprio “grau de realidade” dessas histórias que consumimos na TV. Cada episódio da série *Cena aberta* mostrava a adaptação de um romance ou conto escolhido, intercalando na edição final a interpretação ficcional com cenas documentais sobre a própria preparação e escolha de elenco (laboratórios, testes), filmagem e finalização do programa. Graças à influência de Jorge Furtado, radicaliza-se nos projetos comandados por Guel Arraes sua preocupação em romper com o “naturalismo” na televisão para o qual o meio, com sua imagem precária, parece mesmo não ter vocação. Não é por acaso que o apelo ao humor, justamente por seu potencial subversivo em relação às formas e convenções, acabou sendo um caminho natural para o grupo.



A inclusão de nomes como Meirelles, Kogut, Tas – ou mesmo, mais recentemente de Alexandre Machado e Fernanda Young, vinda da literatura – na lista de colaboradores do grupo evidencia o modo como Guel Arraes tem assegurado a sua vitalidade. Sem abrir de um projeto ético-estético que lhe dá identidade, ele investe, de um lado, na permanente prospecção de novos autores e propostas, estabelecendo parcerias nas quais há sempre a participação direta ou o crivo de um dos integrantes do seu “núcleo duro” de criação. Aposta, por outro lado, na adequação daquilo que do experimentalismo em outros campos pode ser levado à televisão sem ferir à sua lógica de produção, ditada pelos índices de audiência. A singularidade dessa estratégia adotada por Guel Arraes reside justamente na reoperação dos postulados que orientam as inovações nas mais diversas manifestações culturais e artísticas à luz de uma “cultura de gêneros” da TV que, agora, já considera também a própria produção histórica do seu grupo como referência.

## II. A disseminação dos postulados<sup>7</sup>

Com os projetos abrigados pelo grupo articulado por Guel Arraes, a TV incorporou não apenas os produtores, mas também reelaborou os postulados pautados pelas preocupações nascidas dentro do movimento mais geral das idéias em circulação nos anos 70/80 acerca das relações entre realidade e representação, entre o pessoal e o político, entre a autoria individual e coletiva. Como a geração do vídeo independente dos anos 80 no Brasil já havia exercitado essas postulações, inclusive com incursões pontuais na própria TV, é nesse campo que observaremos as influências mais diretas da produção mais experimental brasileira na construção do projeto ético-estético do Núcleo Guel Arraes. Nesse projeto, observa-se pelo menos duas grandes características recorrentes na produção audiovisual independente no Brasil: o apelo à paródia dos produtos e processos de produção da própria TV, num exercício profundo e permanente de metalinguagem; a preocupação em explorar a função cultural da televisão, sem perder de vista sua profícua intertextualidade com outros meios (cinema, teatro, literatura, artes performáticas).

Essas postulações manifestam-se, em diferentes programas, por meio de determinadas tendências expressivas que surgem justamente da “tradução” de idéias gestadas numa produção artístico-cultural de vanguarda para o universo da cultura de massas. Essas tendências expressivas podem, ao mesmo tempo, ser consideradas tanto

---

<sup>7</sup> Recuperamos aqui, em outro contexto de análise, algumas das proposições desenvolvidas em Fachine 2003 e em Fachine & Figueirôa 2003.



como o legado recebido quanto a herança deixada pelo *grupo* reunido em torno de Guel Arraes à renovação da linguagem televisual. É, afinal, a partir da exploração recorrente de tais tendências que esse grupo, por meio da sua feição institucional – o Núcleo – vem “testando” e instituindo novos formatos televisuais, dotado do mesmo efeito disseminador de coletivos criativos, como o *Asdrúbal* e a *Olhar Eletrônico*, dos anos 70/80. Genericamente, esses formatos televisuais, nos quais é possível identificar hoje influências do experimentalismo do Núcleo Guel Arraes na TV, estão associados a todo tipo de uso daquilo que se pode designar como *montagem expressiva*, apelo à *auto-referencialidade*, apresentação do *processo como produto*, *estética da inversão*, recorrência a *mistura entre informação e fabulação*, tal como serão descritos a seguir.

**II.1 Montagem expressiva.** Sob a designação de montagem expressiva, podem ser reunidos todos os procedimentos e elementos responsáveis pela construção do discurso na ilha de edição, explorando os recursos técnico-expressivos disponíveis, inicialmente, nos sistemas lineares (cortes, fades, fusões, superposições, congelamentos, acelerações e desacelerações, etc.) e somados, hoje, ao processamento digital da imagem nos sistemas não-lineares (controle de cor e alterações da textura de imagem, seccionamentos de tomadas, de quadros e da tela, recortes e colagens de todo tipo, etc.). As inúmeras possibilidades de manipulação da imagem eletrônica e de intervenção no interior do quadro, levadas ao limite pelo processamento digital dos sinais de vídeo, resultaram, no que Arlindo Machado (cf. 1997) aponta como uma das principais formas expressivas da contemporaneidade: a multiplicidade. Na televisão, como no vídeo, esta multiplicidade está associada à concentração — ou mesmo excesso — de informações verbais, visuais e sonoras num mesmo espaço de representação, num mesmo momento de exibição. Se antes os discursos se articulavam apenas numa ordem sintagmática (eixo do *ou...ou*), hoje, os diferentes elementos se articulam na tela a partir de uma organização paradigmática (eixo do *e...e*): não se trata mais de organizar as unidades audiovisuais considerando apenas a sua seqüencialidade, mas de concebê-las a partir da lógica da simultaneidade. Essa montagem vertical pode ser traduzida na linguagem mais contemporânea do vídeo e de determinados formatos da televisão pela tentativa de dar o “máximo de informações num mínimo de tempo”, a partir dos recursos de pós-produção disponíveis (Machado 1997, p. 239).

O apelo à montagem vertical é um procedimento tão recorrente na produção de Guel Arraes na TV que ele próprio caracteriza parte dessas realizações como “programas



concentrados”<sup>8</sup> dada a diversidade e a quantidade de informações verbais, visuais e sonoras dentro de um único episódio e, mais ainda, numa única seqüência. Uma consequência direta dessa “concentração” de informações num único programa é o ritmo acelerado da maioria dos seus programas. Já a partir do primeiro programa que dirigiu sozinho na TV Globo, o seriado *Armação Ilimitada*, Guel Arraes se destacou por esse tipo de montagem: o sentido das seqüências, editadas a partir de cortes sempre muito rápidos, dependia justamente das associações e contraposições criadas pelo modo como recursos gráfico-visuais e sonoros eram relacionados à *mise en scène* dos atores num contínuo jogo de intertextualidades com outros meios (cinema, quadrinhos, etc.). Não é por acaso que *Armação Ilimitada* é ainda hoje um marco da incorporação de uma certa “estética do videoclipe” à dramaturgia na TV.

Em *Doris para Maiores*, essa montagem vertical e polifônica torna-se ainda mais radical com a multiplicidade de formas e temas explorados num único segmento do programa. A estrutura de *Doris para Maiores*, programa mensal de variedades, era por si só uma clara manifestação dos conceitos que orientam esse tipo de montagem. O programa era uma grande “colagem” de esquetes ficcionais, protagonizados pela sua apresentadora, Doris Giesse, de performances paródicas do grupo *Casseta & Planeta*, de imagens de arquivo da própria TV e de reportagens em estilos pouco convencionais sobre temas e personagens ainda mais insólitos. Analisado como um todo, o programa apresentava-se como uma grande narrativa não-linear: um discurso articulado justamente pela acumulação de todos esses segmentos díspares, sem qualquer relação direta entre si, em cada um dos blocos (igualmente autônomos entre si). Em *Doris para Maiores*, a sintaxe era, antes de mais nada, construída por elementos visuais: pelo emprego de telas divididas e “janelas”, pelo uso de *letterings* e das mais variadas “molduras”, pela exploração criativa do cromaqui e das propriedades plásticas da imagem. Todos os elementos dessa “gramática” visual do programa evidenciavam, enfim, essa tentativa de construção de um discurso comandado por uma lógica paradigmática, polissêmica e polifônica, tão freqüentemente associada aos exercícios dessa montagem expressiva contemporânea.

**II.2. Auto-referencialidade.** Esta é provavelmente a característica mais evidente em toda a programação televisiva contemporânea. A televisão fala de si mesma todo o tempo. A definição da própria grade da programação é auto-remissiva e auto-promocional. Não

---

<sup>8</sup> Depoimento incluído em Almeida e Araújo 1995, p. 128.

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

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

**II.3. O processo como produto.** Por trás desse procedimento, inspirado de modo mais direto na performatividade do teatro, estão alguns dos postulados que orientaram todos os trabalhos que se insurgiram contra o modelo de representação ilusionista criado pelo cinema clássico e, depois, herdado e massificado pela TV através da maioria dos seus gêneros ficcionais (telefilmes, telenovelas, etc.). Nega-se, com isso, os gêneros narrativos-representativos sustentados pela “janela” renascentista, pela “transparência” da imagem, pelo efeito de realidade que a TV, mesmo sem a imagem de qualidade do cinema, esforça-se por manter, incorporando seus artifícios de linguagem. Como o cinema clássico e, depois, a dramaturgia televisiva construíram essa representação naturalista do mundo?



Basicamente, às custas do ocultamento do aparato de mediação e de suas estratégias de enunciação. Nos filmes hollywoodianos, 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 se assumem como discursos. Define-se, assim, por contraposição, uma configuração enunciativa pautada pelo “desmascaramento” dos dispositivos de mediação e pela apresentação (ou encenação) da própria representação.

Na produção do Núcleo Guel Arraes, há um programa que assumiu pioneiramente essa proposta de fazer do seu processo de produção o produto a ser exibido semanalmente na TV. Trata-se do *Muvuca*, um programa que resistiu, na época, a qualquer tentativa de classificação num gênero preexistente na TV. O que era o *Muvuca*? Grosso modo, o programa pode ser definido como uma espécie de “reality show metatelevisual”: reality show porque já apostava na atração que câmeras ligadas 24 horas por dia, registrando as situações vividas por um grupo que convivia intensamente, podia despertar sobre o público; metatelevisual porque o material registrado e exibido eram as próprias situações de produção do programa. No *Muvuca*, todas as ações se concentravam num casarão preparado pela Globo em Botafogo, no Rio, onde a equipe de 30 integrantes do programa praticamente passou a morar. A proposta era transformar os relacionamentos e as atividades dos próprios profissionais encarregados do programa em parte do “espetáculo” a ser mostrado. Para isso, havia pelo menos uma câmara sempre pronta para gravar no casarão. Tudo o que acontecia no casarão podia se transformar numa seqüência do programa porque nele não havia, a rigor, “bastidores”. A *Muvuca* em Botafogo era comandada por Regina Casé, a quem coube protagonizar também o *Cena aberta* (2003), um projeto mais recente movido pela mesma deliberação de incorporar o processo de produção do programa naquilo mesmo que ele oferta ao espectador.

**II.4. Estética da inversão.** A pretensão de questionar o modelo hegemônico da televisão *broadcasting* predispôs a produção independente em vídeo a todo tipo de inversão de formas e conteúdos da TV. Os temas que não tinham lugar nos programas das emissoras comerciais eram justamente os que mais interessavam à produção independente; os formatos que na TV *broadcasting* já estavam consolidados se transformaram em matéria-prima privilegiada dentro do projeto desconstrutivista do vídeo (o telejornal, por exemplo). Na produção independente, esse apelo à inversão como um dos pilares da sua proposta ético-estética teve como motivação principal a própria assimetria na qual se



assentava o modelo de produção, transmissão e recepção da televisão *broadcasting*. No fundo, o problema básico era: a tecnologia não impunha por si só o modelo unidirecional e 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 nos anos 80? Na impossibilidade de intervir nos modelos de teledifusão, atenta contra os modelos de representação que pautam tais programações, questionando, de um lado, as relações de poder e “saber” entre produtor e receptor, e, de outro, a hierarquia entre o sujeito que representa e o outro que é representado (o sujeito enfocado).

Essa postulação assumida de modo mais nítido pelo vídeo independente dos anos 80, nos ajuda hoje a compreender a proposta que está por trás de programas como *Programa Legal* e *Brasil Legal*, responsáveis, antes de mais nada, por uma inversão “do foco” na TV brasileira. O *Brasil Legal* é o exemplo mais evidente. Sua proposta básica era mostrar que situações banais do cotidiano de pessoas comuns podiam se transformar em objeto de um programa de televisão. Nos 10 a 15 minutos em que se dava a sua aparição em um dos cinco blocos do programa, vendedores ambulantes, biscateiros, costureiras, agricultores, donas de casa, entre tantos brasileiros anônimos espalhados por todas as regiões do país, ocupavam, na tela, o lugar das celebridades fabricadas também pela própria televisão. O objetivo do *Brasil Legal* era revelar as pessoas: quem são, o que fazem, porque vale a pena conversar e conhecer Mázio Pezão, Dona Flora ou Glauber Moscabilly (cf. Lima 1997). Na montagem polifônica feita por Sandra Kogut, que dirigia o programa, o *Brasil Legal* constrói um inesperado painel de valores e pontos de vista; instaura uma rede de conversação à distância entre pessoas que nunca se viram e que a TV nunca mostrou, mas que parecem, no entanto, estranhamente familiares para nós e entre si. Toda essa criativa “colagem” de histórias, pessoas, lugares e universos os mais variados nada mais é do que a tentativa de abrir espaço na TV para outras vozes e outras imagens da realidade brasileira, sem qualquer pretensão de construir um discurso unificador ou autoritário a partir delas.



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

**III.5. Mistura entre fabulação e informação.** O êxito de crítica e de audiência do *Programa Legal*, outro programa-marco, contribuiu para legitimar dentro da TV a mistura entre o documentarismo e a dramaturgia que, hoje, foi incorporada até mesmo pelos programas assumidamente jornalísticos. Essa tendência tornou-se também um distintivo, na TV, da própria produção de séries e quadros produzidos recentemente pelo Núcleo Guel Arraes para o *Fantástico*, o mais importante programa de variedades da Globo, a exemplo de *Retrato falado* (a partir de 2000), e *Copas de Mel* (2002), ambos protagonizados pela atriz Denise Fraga, além de *Um dos três* (2006). Neste último, uma história real cotidiana, e geralmente cômica, é contada por três pessoas diferentes. A história, no entanto, aconteceu com apenas uma delas, pois as duas outras são atores/atrizes. O objetivo não é apenas divertir o espectador com uma história engraçada, mas convidá-lo a adivinhar quem está falando a verdade. Já em *Retrato falado*, a proposta é recriar histórias engraçadas e reais vividas por pessoas comuns. O personagem é escolhido entre as mais de 700 cartas que o quadro recebe por semana de anônimos interessados em ver sua história dramatizada na TV. O protagonista dessa história real era





então convidado a gravar um depoimento e, na montagem, seu relato ia sendo entrecortado com a reconstituição bem humorada das situações descritas feitas pela atriz.

Com a série *Copas de Mel*, veiculada por ocasião da Copa Fifa 2002, a experiência foi ainda mais radical. As histórias das conquistas dos títulos mundiais de futebol pelo Brasil são contadas com a ajuda de imagens raras de arquivo, do depoimento de técnicos e jogadores de futebol, que participaram das conquistas, e da participação de dois personagens ficcionais, Amélia (Mel) e Jiló (interpretados por Denise Fraga e Selton Mello). Na série, Mel é uma torcedora fanática que se infiltra da delegação brasileira, acaba se casando com Jiló, o roupeiro da seleção, e passa a interferir nos acontecimentos que, supostamente, teriam determinado o sucesso do Brasil nas Copas de Futebol. Profunda conhecedora do futebol, é Mel, por exemplo, quem “sopra” para o técnico Zagallo a escalação da vitoriosa seleção de 70. O mais curioso é que, na série, personagens reais, como o próprio Zagallo e o comentarista esportivo Galvão Bueno, gravaram depoimentos confirmando a influência da fanática torcedora sobre as decisões da seleção, o que fez com que muitos espectadores chegassem a acreditar que Mel havia existido de verdade.

### Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Cândido e ARAÚJO, Maria Elisa de (orgs.), **As perspectivas da televisão brasileira ao vivo**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. **Asdrúbal trouxe o trombone**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- FECHINE, Yvana; FIGUEIRÔA, Alexandre. **Documento de Trabalho do Grupo de Pesquisa em Mídia e Cultura Contemporânea**, N.1, Dossiê Guel Arraes, Recife, FASA/DCS-UNICAP, 2003.
- FECHINE, Yvana. O vídeo como projeto utópico de televisão. In: MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil – Três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- LIMA, Rita de Cássia G. B. **Todos os tempos: uma interpretação sobre o trabalho de Sandra Kogut**, Tese de Doutorado, Programa de Comunicação e Semiótica – PUCSP, São Paulo, 1997.
- MACHADO, Arlindo. Formas expressivas da contemporaneidade, **Pré-cinemas & Pós-cinemas**, Campinas (SP): Papirus, 1997.
- PROJETO MEMÓRIA DAS ORGANIZAÇÕES GLOBO. *Dicionário da TV Globo*. Vol.1, Programas de dramaturgia e entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.