



Formatos de Fabulação na Produção do Núcleo Arraes¹

Yvana Fechine²

Universidade Federal de Pernambuco

RESUMO

Inserido dentro de uma pesquisa mais ampla, que tem por objetivo identificar as contribuições do Núcleo Guel Arraes (Rede Globo) para a renovação da linguagem na TV brasileira, esse artigo busca descrever, em sua produção, o que chamamos de “formatos de fabulação”. Tais formatos definem-se a partir de uma síntese das tendências expressivas já inventariadas na produção do Núcleo em uma fase anterior da pesquisa (montagem expressiva, auto-referencialidade, o processo como produto, estética da inversão). Configuradores de um estilo associado, hoje, ao Núcleo Guel Arraes, esses formatos de fabulação podem ser observados em programas que são um marco na trajetória do grupo de criadores liderados pelo diretor pernambucano, tais como *Programa Legal*, *Brasil Legal* e *Muvuca*, entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Guel Arraes; televisão; formatos; fabulação.

I. Delimitação da Pesquisa

O Núcleo Guel Arraes, abrigado pela Rede Globo, ocupa hoje um papel fundamental na produção televisual brasileira. Sem deixar de atender às exigências de audiência da maior emissora comercial do País, o Núcleo conseguiu consolidar-se, em seus mais de 15 anos de existência, como um lugar privilegiado de experimentação. A construção desse lugar é o resultado da capacidade do seu diretor, Guel Arraes, de aglutinar, em torno dos projetos do Núcleo, atores, diretores, redatores e roteiristas oriundos do movimento do vídeo independente, do cinema marginal, do teatro alternativo dos anos 70/80, da literatura e dos jornais “nanicos” de humor, entre outras manifestações. A construção desse espaço de diálogo entre realizadores de distintas formações propiciou conseqüentemente a incorporação dos postulados e tendências expressivas preconizados por todas essas manifestações artístico-culturais nos produtos do Núcleo. Ao serem reoperadas, repropostas e difundidas dentro da lógica de produção das emissoras comerciais de TV, essas postulações legadas pela cena cultural mais

¹ Trabalho apresentado no NP Comunicação Audiovisual do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE:PPGCOM), email: yvanafechine@hotmail.com



alternativa foram responsáveis pela renovação da linguagem televisual brasileira, marcada, historicamente, pela influência do rádio.

Reconhecendo essa singularidade do Núcleo Guel Arraes, a pesquisa desenvolvida em torno da sua produção concentrou-se na observação dos formatos que podem ser considerados uma proposição original desse grupo de criação liderado pelo diretor pernambucano³. Esses formatos inovadores estão associados, genericamente, a programas-marco da TV brasileira, a exemplo de *Armação Ilimitada* (1985-1988), *TV Pirata* (1989-1990) e *Programa Legal* (1991-1993), entre outros que compõem o *corpus* observado. A partir da análise dos programas, da realização de entrevistas, recuperação de informações divulgadas na mídia e pela própria emissora, o percurso da pesquisa envolveu três grandes etapas:

1) a descrição da constituição desse grupo de criadores que começa a se formar, já em meados dos anos 80, a partir da equipe do *Armação Ilimitada* e, depois de atuar em sucessivos projetos na Rede Globo, ganha uma feição institucional em 1991 com a criação do chamado Núcleo Guel Arraes. Essa etapa envolveu a identificação dos principais colaboradores do Núcleo e o “mapeamento” de suas trajetórias em busca dos seus campos originais de atuação e formação⁴;

2) identificação e análise dos programas fundadores do Núcleo, observando neles recorrências capazes de configurar tendências expressivas configuradores de uma proposta estética do Núcleo. Consideramos aqui como programas fundadores aqueles a partir dos quais se definiu um estilo (uma certa “televisão autoral”)⁵ identificado ao grupo de criadores que formou em tornou de Guel Arraes, antes mesmo da institucionalização do núcleo de produção que leva seu nome e que, hoje, estende sua influência para além dos limites da própria Rede Globo. Entre estes programas incluímos os já mencionados *Armação Ilimitada*, *TV Pirata*, *Programa Legal*, além de *Doris para Maiores* (1991), *Brasil Legal* (1995-1997), *Comédia da Vida Privada* (1995-1999) e *Muvuca* (1998-2000), entre outros. Também merecem destaques séries

³ Para uma abordagem mais aprofundada, veja Fechine e Figuerôa, 2008.

⁴ Colaboram hoje com o Núcleo 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, entre outros. O Núcleo desdobra-se também em outros subgrupos de criação, tais como a trupe humorística do *Casseta & Planeta* (Reinaldo, Hubert, Hélio de La Peña, Marcelo Madureira, Cláudio Manoel e Beto Silva) e a equipe reunida em torno da atriz Denise Fraga e dos diretores/roteiristas Roberto Torero e Luiz Villaça. Também já colaboraram com o Núcleo criadores que são uma referência na produção audiovisual brasileira, tais como Marcelo Tas, Sandra Kogut e Fernando Meirelles.

⁵ Ainda que apelando para qualificações imprecisas, críticos de TV, como Fernando de Barros e Silva, reconheciam, já ao final dos anos 90, um estilo característico desse grupo de produção ao se referir, por exemplo, “a *estética modernosa* adotada pelos programas do núcleo de Guel Arraes na Globo” (grifo meu) (cf. Folha de São Paulo, TV Folha, 01/06/1997).



ou quadros (inseridos em outros programas), com caráter assumidamente experimental, tais como *Cena Aberta* (2003), do qual voltaremos a tratar, e *Copas de Mel* (quadros exibidos no *Fantástico* por ocasião da Copa Fifa 2002)⁶;

3) verificação do modo como essas tendências expressivas inventariadas na produção do Núcleo Guel Arraes contribuem para a configuração de novos formatos. Se, como postulamos aqui, hoje já é possível reconhecer uma “marca”, um estilo ou uma proposta estética associada ao Núcleo Guel Arraes podemos também supor que as formas expressivas, legadas à sua produção pelo cinema, vídeo, teatro, literatura e jornalismo resultaram em formatos originais, de cuja descrição precisamos, agora, nos ocupar. É sobre essa terceira etapa de discussão que pretendemos, nesse artigo, nos debruçar.

Ainda de modo exploratório, estamos trabalhando sobre a descrição, na produção do Núcleo Guel Arraes, do que designamos como “formatos de fabulação”. Para chegar, no entanto, à proposição que nos interessa aqui discutir, é necessário descrever brevemente as tendências expressivas configuradores da proposta estética do Núcleo, visto que é a partir delas que se definem os novos formatos propostos pelos seus colaboradores. Para discussão desses formatos não basta tomar como referência a abordagem classificatória dos gêneros proposta por autores como Aronchi (2003). Programas de auditório, jornalístico, humorístico, docudrama, sitcom, talk show, variedades, revista?⁷ Como associar produções como o *Programa Legal*, por exemplo, a algum desses gêneros consolidados – e geralmente propostos – pela própria indústria do audiovisual? Ou mesmo, como reconhecer a proposta de um *Programa Legal* na caracterização ou descrição desses formatos? Não parece suficiente nos contentarmos com uma designação genérica como “formato híbrido” frente a qual perde-se toda a função de reconhecimento dos gêneros. Se o processo de reoperação de formas e constituição de novos formatos se dá, no caso dos programas fundadores do Núcleo Guel Arraes, a partir de um universo mais amplo que o da própria TV, é preciso, então, buscar sua descrição nas suas próprias referências ou, se preferirmos, nas formas expressivas recorrentes nessa produção.

⁶ Em *Copas de Mel*, a história 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. 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 ser supostamente responsável por acontecimentos não revelados da história oficial que teriam determinado o sucesso do Brasil nas Copas de Futebol.

⁷ Estes são alguns dos gêneros inventariados por Aronchi (2003).



II. As Tendências Expressivas

Composto por nomes de uma geração que já cresceu influenciada pela própria televisão, o Núcleo Guel Arraes reuniu-se, inicialmente, em torno do que poderia ser o mais paradoxal dos seus postulados: integrar-se à produção comercial da TV propondo uma crítica bem humorada aos modelos de representação da própria TV. Aliando a metalinguagem e a reoperação de gêneros com estratégias inovadoras de montagem, o projeto ético-estético do grupo capitaneado por Guel Arraes 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. Há ainda, nas variadas formas de articulação da 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 a diversidade de práticas e costumes regionais, para o vasto universo de valores dos diferentes grupos sociais, para a apropriação da produção literária nacional.

Com os projetos abrigados pelo Núcleo Guel Arraes, a TV incorpora não apenas os realizadores/criadores, mas também 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 (Fechine, 2003). 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 (especialmente no vídeo independente e no teatro) para o universo da cultura de massas. Nesse processo, o humor impõe-se como estratégia para construção de um discurso crítico no âmbito da cultura de massa. Genericamente, esses formatos televisuais, nos quais é possível identificar hoje influências do experimentalismo do Núcleo Guel Arraes na TV, estão associados a todo tipo de uso daquilo que se pode designar como *montagem expressiva*, apelo à *auto-referencialidade*, apresentação do



processo como produto e estética da inversão, tal como serão brevemente 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 e somados, hoje, ao processamento digital da imagem nos sistemas não-lineares. 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 (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. O apelo à montagem expressiva é um procedimento tão recorrente na produção de Guel Arraes na TV que ele próprio caracteriza parte dessas realizações como “programas concentrados”⁸. Uma consequência direta dessa “concentração” de informações num único programa é o ritmo acelerado de muitos dos programas que dirigiu.

II.2. Auto-referencialidade. A auto-referencialidade está associada tanto às estratégias de desvendamento dos mecanismos de mediação da TV (revelação de bastidores, situações de produção, *making of* etc.) quanto à proposição de conteúdos relacionados aos produtos e processos do meio (televisão que fala de si mesma, programas sobre programas etc.). A primeira descrição está associada, sobretudo, ao exercício da metalinguagem manifesta pelas menções que o produto televisual faz de si próprio ou a outros programas da TV. A segunda está associada ao que poderíamos considerar como uma prática desconstrutivista em relação aos modelos de representação da própria TV, muitas vezes, parodiando seus tipos e *estereótipos*, seus formatos já institucionalizados. Esse tipo de estratégia pode ser identificada em programas que, de algum modo, revelam/discutem a produção e os procedimentos da própria televisão, agora, em um exercício claro de auto-reflexividade⁹.

⁸ Depoimento incluído em Almeida e Araújo, 1995: 128.

⁹ Para ver um outro modo de distinção entre metadiscursividade e auto-reflexividade, veja Duarte, 2004:89-92. Nos programas dirigidos por Guel Arraes, o *TV Pirata*, que parodiava a programação da própria Globo, é o melhor exemplo dessa auto-reflexividade.



II.3. O Processo como Produto. De modo freqüente, os enunciados televisuais enunciam a sua própria enunciação (câmeras que se deslocam pelo palco, microfones na frente dos entrevistados, apresentadores que pedem ajuda aos diretores no ar, etc.). Em determinados programas, no entanto, muito mais do que um exercício de metalinguagem, a TV faz do próprio ato de enunciação aquilo mesmo que há para ser enunciado. Quando isso acontece, estamos diante, geralmente, de programas que fazem do seu próprio processo de produção um produto a ser exibido. Define-se, assim, uma configuração enunciativa pautada não apenas pelo “desmascaramento” dos dispositivos de mediação, mas pela apresentação (ou encenação) da própria representação¹⁰.

II.4. Estética da Inversão. Como “estética da inversão”, designamos as estratégias associadas aos programas e quadros cujas propostas temáticas privilegiam tudo que pode ser considerado deliberadamente como o “avesso” daquilo que costumamos ver na tela da TV, seja porque abrem espaço para personagens anônimos ou para a produção regional, seja porque propõem a reinterpretação da realidade social e da produção cultural do Brasil, a partir da perspectiva do não-oficial, do popular e do periférico. Esse exercício não se limita, no entanto, a essa “inversão de foco”. Entendemos também como “estética da inversão” todos aqueles procedimentos que, desafiando as matrizes organizativas dos próprios gêneros televisuais, apelam para imbricamentos entre as mais variadas formas de ficção e não-ficção, invertendo as expectativas de produção e recepção de umas e de outras. Do ponto de vista expressivo, essa “inversão” está geralmente associada à ficcionalização do documental e a “documentarização” do ficcional (neste caso, apelando para recursos de autenticação ou referencialização do mundo ficcional em tempos, espaços ou pessoas do mundo natural).

III. Formatos de Fabulação

A identificação de estratégias recorrentes na produção do Núcleo Guel Arraes não é, no entanto, suficiente para evidenciar a contribuição do Núcleo Guel Arraes para a

¹⁰Os dois melhores exemplos desse procedimento são o *Cena Aberta*, que será analisado a seguir, e o *Muvuca*, que pode ser descrito como uma espécie de “reality show metatelevisual”. Sua proposta consistia em manter câmeras ligadas 24 horas por dia, registrando as situações vividas pelo próprio grupo de produção do programa, transformando os relacionamentos e as atividades da equipe em parte do “espetáculo” a ser mostrado. 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. Tudo o que acontecia no casarão podia se transformar numa seqüência do programa porque nele não havia, a rigor, “bastidores”.



renovação da linguagem na TV brasileira. A investigação dos seus programas defronta-se, no percurso de análise, com a problematização do reconhecimento dos seus diferentes formatos. Para entender como se dá essa reoperação de formas que constitui novos formatos, a partir dessas tendências identificadas na análise dos programas, é preciso, porém, lembrar como os gêneros operam dentro do modelo comunicacional da televisão. De modo geral, no âmbito das mídias – e com a TV não é diferente –, os gêneros funcionam como estratégias de comunicabilidade (Martín-Barbero, 1993: 238-242). Podem ser entendidos como articulações discursivas que resultam tanto dos modos particulares de colocar em relação certos temas e certas maneiras de exprimi-los, quanto de uma dinâmica envolvendo certos hábitos produtivos (determinados modos de produzir o texto) e certos hábitos receptivos (determinado sistema de expectativa do público)¹¹. Por envolverem relações sociais de reconhecimento, os gêneros definem-se também, de acordo com François Jost, a partir de uma “promessa de uma relação com o mundo”.

Todo programa de TV é, segundo Jost, produzido em função de um tipo de crença almejada pelo destinador e, em função disso, “só pode ser interpretado por aquele que possui uma idéia do tipo de ligação que o une à realidade” (2004: 33). De acordo com Jost (2001, 2004), os gêneros na televisão podem ser pensados a partir de três modos distintos de relação com o mundo (modos de enunciação, em outros termos): 1) modo autenticante (“mundo real”); 2) modo ficcional ; 3) modo lúdico¹². Os gêneros que se baseiam numa relação autenticante com o mundo podem ser associados a todas aquelas emissões que têm como referência direta o mundo exterior à TV. Constroem, desse modo, asserções verdadeiras sobre a realidade. Embora sejam geralmente associados aos formatos informativos (telejornais, entrevistas, documentários, atualidades) ou às transmissões diretas, Jost considera que o modo autenticante pode ser identificado a todos os programas que participam de um domínio no qual os objetos representados são verificáveis (postos à prova) e podem, portanto, ser interpretados sobre o eixo do falso ou verdadeiro (justamente porque podem ser contrapostos a um referente).

¹¹Consideramos os gêneros como formas discursivas prototípicas, definidas a partir de determinadas propriedades semânticas e sintáticas de uma dada linguagem, tecidas e reconhecíveis em função de fatores históricos e socioculturais (Fechine 2001). Essa concepção de gênero aqui proposta é baseada nas postulações de Duarte (2004), Jost (2001, 2004), Machado (1999), Marrone (1998), Martín-Barbero (1993), entre outros.

¹²Seguindo as pistas de François Jost, Elizabeth Bastos Duarte propõe que a TV constrói três realidades discursivas – a meta-realidade, a supra-realidade e a para-realidade –, cuja descrição é, respectivamente, muito próxima dos modos de relação da TV com o mundo propostos pelo teórico francês – os modos autenticante, ficcional e lúdico. Por isso, incorporamos também suas idéias às descrições propostas (Duarte, 2004: 79-85).



Os gêneros que se definem pelo modo ficcional estão associados a todas as emissões que fazem referências a um universo imaginário (ou imaginado), sendo descompromissadas, portanto, com qualquer fidelidade ao mundo exterior à TV ou com a revelação da realidade tal qual é. Nesse tipo de emissão, não cabe, portanto, qualquer interpretação fundada no que é ou não verdadeiro, pois sua pertinência não se julga em relação ao mundo “real” (referencial), mas à coerência com um mundo diegético (mental, inventado). Este pode, no entanto, ser fundado naquilo que Jost denomina de factualidade – uma referência direta a situações, lugares ou personagens do mundo “real” (ficção realistas ou naturalista). O modo ficcional define alguns dos produtos mais tradicionais da dramaturgia na TV – telenovelas, telefilmes, seriados, minisséries, entre outros.

O modo lúdico é apresentado por Jost como uma categoria autônoma entre os modos ficcional e autenticante (mundo real), embora contenha, ao mesmo tempo, elementos de ambos (2004:38-40). Como o modo autenticante, o lúdico também depende de uma relação com o mundo exterior, pois apóia-se em sujeitos históricos e reais e, assim como o modo ficcional, possui uma natureza auto-referente. Por constituir um universo autônomo, com um sistema próprio de regras, Jost associa o modo lúdico aos traços gerais definidores do jogo. Jost lembra que foi Umberto Eco o primeiro a alertar para um regime especial de crença convocado por programas de TV em que a oposição fundamental não se dava entre o verdadeiro e o falso, mas entre a verdade e o erro. Tratava-se justamente daqueles programas baseados em perguntas e respostas nos quais o apresentador/animador (animador) apresentava-se como depositário da “verdade”, mas a “verdade” de um universo de “brincadeira”, nem imaginário (ficcional), nem propriamente real: um universo que reenvia tão somente a si mesmo, cuja “verdade” é ditada por suas próprias regras. O universo construído por tais emissões obedecia, em suma, à lógica do jogo, sendo traduzido inicialmente na TV pelas mais variadas formas de *quiz show* e *game show*.

Ampliando as postulações pioneiras de Eco, Jost associa depois a sua descrição a todas aquelas emissões da televisão que se voltam sobre si mesmas, reenviando o meio ao meio, construindo um universo lúdico sem existência fora da TV. É com a proposição desse modo lúdico de relação entre a TV e o mundo que Jost (2001) enfrenta uma questão que ressurgiu, entre os estudiosos de televisão, a partir do estrondoso sucesso de formatos como *Big Brother* em vários países: a diluição das fronteiras entre o “real” e a ficção na TV. O modo lúdico, no entanto, não deve ser associado apenas



aos chamados *reality shows* nos quais se constrói de modo mais assumido e explícito o que Bastos Duarte denomina de um “real artificial” (2004: 83). Parece possível também associar ao modo lúdico um conjunto variado de formatos baseados na criação de determinados *dispositivos* especificamente televisuais.

Como no campo de estudos do documentário, o dispositivo é entendido, no âmbito da TV, como a proposição de certas condições de interação que se tornam o objeto mesmo da representação – a relação entre os sujeitos que filmam (entrevistadores, diretores, cinegrafistas) e os que são filmados é, em outras palavras, o que há a ser filmado. Seja qual for a sua configuração, a interação/relação entre sujeitos por meio de um dispositivo fílmico é “dirigida” em função das suas próprias “regras” (situação de gravação, formas de abordagem dos personagens etc.). Podemos assim considerar como dispositivo toda sorte de “acontecimentos” produzidos *pela* própria TV, de encenações e performances realizadas *para* a TV com a participação de personagens “reais” (vinculados ao mundo referente). Por criarem um universo próprio – mais próximo, portanto, do mundo imaginário da ficção –, a partir, no entanto, de elementos vinculados ao mundo referente (espaço, tempo, pessoas), os gêneros lúdicos tendem a se definir, segundo Jost, por um contínuo deslocamento no eixo que opõe o ficcional ao “real”. Inserem-se, a partir desse deslocamento, no domínio dos dispositivos de representação que se baseiam na deliberada indistinção entre um *eu-autêntico* (sujeito no mundo referente) e um *eu-fictício* (sujeito construído pelo enunciado).

É em torno de tal indistinção que se configuram, muito frequentemente, os imbricamentos entre as formas da ficção e não-ficção nos programas do Núcleo Guel Arraes, permitindo sua interpretação a partir do modo lúdico de relação entre a TV e o mundo. A demonstração mais evidente disso é o modo como as atuações performáticas de Regina Casé¹³, numa espécie de “auto *mise-en-scène*”¹⁴ (representação de si mesma), ocupam um papel central em vários programas do Núcleo. É fundamental também o papel desempenhado pelos anônimos que, ao contracenarem com Regina Casé e outros atores nos esquetes e performances de rua tão freqüentes nas produções do Núcleo, acabam assumindo uma atuação própria a personagens ficcionais. Na proposta estética do Núcleo, a lógica do lúdico também está diretamente associada à auto-

¹³Atuando como um “misto” de atriz, entrevistadora, diretora, Regina Casé atua como protagonista, ou teve participação importante, na maior dos programas do Núcleo que associamos aqui aos gêneros lúdicos, tais como *Programa Legal*, *Brasil Legal*, *Muvuca*, entre outros.

¹⁴Expressão tomada de empréstimo a Consuelo Lins (2004:12)



referencialidade que, ao conformar programas que se voltam sobre si mesmos, não raro também acaba revelando ou incorporando, de algum modo, o próprio processo de produção ao produto exibido. Nessas produções pautadas pela auto-reflexividade, o jogo é, sobretudo, um jogo coma linguagem por meio do qual se revela a sua mediação na construção do real.

Entre os programas do Núcleo Guel Arraes, poucas experiências sintetizam tão bem a operação desses gêneros televisuais apoiados no modo lúdico quanto *Cena Aberta*, uma série de quatro episódios, exibida entre novembro e dezembro de 2003. Os episódios do projeto *Cena Aberta* foram concebidos a partir de textos literários. 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. O primeiro episódio da série, *A Hora da Estrela*, baseado em um romance homônimo de Clarice Lispector, é suficiente para indicar como as tendências expressivas identificadas na produção do Núcleo operam na configuração de formatos lúdicos. 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. A personagem construída por este escritor é, como ele mesmo anuncia ao leitor, uma nordestina como milhares milhares de outras que se mudaram para o Rio de Janeiro em busca de uma vida melhor, mas acabaram se conformando com um emprego medíocre e um cotidiano de pobreza.

O roteiro do primeiro episódio de *Cena Aberta* obedece, na adaptação para a TV, a estrutura metalinguística do romance. Trata-se, aqui de uma narradora, a atriz Regina Casé, que pontua todo 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 uma amiga falsa de Macabéa e a cartomante que prevê seu futuro. 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 representar 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.

Essa transformação das candidatas ao papel de Macabéa em personagens do programa é a estratégia estruturadora do episódio. O programa mostra a longa fila de candidatas ao papel, o processo de seleção e, na seqüência, uma conversa descontraída de Regina Casé com um pequeno grupo de candidatas pré-selecionadas. 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 Macabéa entrecortada pelo registro documental do laboratório e do ensaio com as candidatas, preparando-as para a encenação correspondente.

Os relatos das candidatas sobre como chegaram ao Rio de Janeiro, sobre os sofrimentos que enfrentaram trabalhando ainda crianças como domésticas ou sobre seus sonhos, ao serem entrecortados pelas encenações, parecem “expandir” a Macabéa de Clarice Lispector para o “real”. A alternância, na montagem, entre os depoimentos das personagens “reais” e o registro dos ensaios dirigidos por Regina Casé produz também, por outro lado, a “ficcionalização” das suas histórias pessoais, transformando cada uma delas, de certo modo, em uma Macabéa. Essa estratégia torna-se ainda mais evidente quando, na montagem, frases retiradas dos depoimentos da personagens “reais” são intercaladas com outras extraídas do romance sem que fique evidente para o espectador a diferença entre os momentos em que estavam interpretando o texto do romance 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.

Nesse procedimento, configura-se um modo lúdico de relação entre a TV e o mundo dotado de uma peculiaridade. Apelando para auto-referenciação, ao fazer do processo de produção o produto, e recorrendo ao jogo de “inversões”, baseado na



alternância entre *eu-autêntico* e *eu-fictício*, o primeiro episódio de *Cena Aberta* constitui-se em um curioso exercício de *fabulação*. Submetido à própria lógica do lúdico, o que entendemos aqui como *fabulação* pode ser associado, genericamente, à construção imaginária a partir do “real” (mundo referente). A *fabulação* descreve, porém, um modo particular de funcionamento do lúdico no qual a personagem “real” se “inventa” ao se narrar (Lins, 2004:120). Nesse processo, o “real” se constrói a partir da “verdade” que emerge da própria situação de representação, seja pelo reconhecimento da representação, seja pelas asserções que emergem *no* e *pelo* dispositivo de interação proposto.

Quando a representação liberta-se do compromisso com a imitação (*mimesis*) e o mundo “real” (referente) torna-se a matéria-prima mesma da imaginação, a *fabulação* se impõe sem que seja possível – ou tenha importância – discernir o “verdadeiro” ou “falso” em relação ao que lhe serve de referência. Há, portanto, uma dimensão real na *fabulação* que a distingue da ficção, pois o exercício inventivo que ocorre a partir do mundo natural acaba se tornando, depois, parte constitutiva desse universo universo referencial que o inspirou. Não é por acaso que o conceito de *fabulação*, tal como empregado hoje, tem origem na descrição do filósofo Henri Bergson para quem a *fabulação* descreve a faculdade humana responsável pelos discursos da arte e da religião (*apud* Lins, 2004), instâncias por excelência de incorporação da imaginação à própria existência humana. Reproposta na análise fílmica, a *fabulação* é pensada como a capacidade que o personagem tem de “ficcionalizar”, de reinventar-se e reelaborar a (sua) própria história (Deleuze, 1990: 183). Nesse exercício, ele torna-se um outro; sem intenção de enganar quem quer que seja, simula um personagem a partir de si mesmo enquanto dura o tipo de jogo em que consiste a própria *fabulação*.

Embora o conceito tributário dos dispositivos fílmicos pareça dar conta, em princípio, apenas do comportamento dos personagens das representações documentais (sujeitos “reais”, não atores), parece possível expandi-lo de tal maneira que possamos descrever o próprio formato de episódios como *A Hora da Estrela* como um exercício de *fabulação* pelo modo como constrói, ao mesmo tempo, um “real imaginário” e um “imaginário real” com suas Macabéas de papel (encenadas) e de “carne e osso”. Na produção do Núcleo, esse tipo de exercício é ainda mais evidente em propostas como a do *Programa Legal* e do *Brasil Legal*, nos quais a *fabulação* que se dá em torno de certos recortes do real apóia-se no “ficcionalizar” anterior dos vários anônimos que



participam das gravações, a partir de um certo tipo de roteirização deliberadamente mais aberta ao devir dos personagens.

O *Programa Legal* é, segundo Guel Arraes, o formato mais inventivo da produção do Núcleo (Fechine & Figueirôa, 2002: 232-233). Se no *Armação Ilimitada* ou no *TV Pirata*, por exemplo, ainda se identificava respectivamente matrizes organizativas dos seriados e 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 Legal* trouxe 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 etc. Todas essas temáticas, com iminente apelo e conteúdo documentais, eram abordadas sempre com irreverência e humor: recorria-se tanto ao jornalístico, com intervenções envolvendo personagens “reais”, quanto à dramaturgia, com esquetes divertidos protagonizados pelos atores/apresentadores Regina Casé e Luiz Fernando Guimarães¹⁵. 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).

Apresentado agora apenas por Regina Casé, e sob a direção da videasta Sandra Kogut, o *Brasil Legal* dá desdobramento à proposta do *Programa Legal* ao transformar anônimos em seus protagonistas. A proposta do *Brasil Legal* era mostrar, em diferentes regiões do País, situações e tipos curiosos como Mário Pezão, ex-menino de rua e cantor de rap; D. Flora, neta de índios e vendedora de ervas; Seu Microfone, comerciante histriônico do Mercado de São José em Recife; Dona Safia, poetisa encabulada de Pirenópolis; Glauber Moscabilly, adepto do rock dos anos 60, ou o descolado DJ Will Robson, que animava as noites paulistanas. Nos encontros descontraídos e sempre bem humorados com esses personagens “reais”, Regina Casé exercitava o que nas palavras do crítico Marcelo Coelho pode ser considerado uma rara “mistura de carinho e gozação que só ela sabe fazer (muito mais carinho que gozação, aliás)”¹⁶. Estimulando quer o

¹⁵Além da arternância entre quadros ficcionais e não-ficcionais, eram comuns também no programa os momentos em que Casé e Guimarães se intrometiam em situações “reais” interpretando tipos estereotipados com os quais os populares interagiam com grande naturalidade.

¹⁶Cf. “Programa de Casé resgata os ‘populares’ do Brasil”, Marcelo Coelho, Folha de São Paulo, Ilustrada, p.4-14, 24.05.96.



exibicionismo ou a atitude performática, quer a autoconfiança ou o “esquecimento” do dispositivo de gravação, Regina Casé conseguia extrair dos seus personagens ora depoimentos tão espontâneos, confidências e declarações tão ingênuas, que chegavam a ser comoventes, ora declarações engraçadas, gozações, auto-definições e opiniões esculachadas sobre si e sobre os outros.

Tanto no *Programa Legal* quanto no *Brasil Legal*, o exercício de fabulação está diretamente associado à direção orientada pela liberdade de improvisação dos personagens (atores e não-atores). A fala expressiva dos personagens anônimos que contracenam com os profissionais de TV transforma-se em acontecimento. Constrói-se assim uma performance que, determinada pelo dispositivo de gravação (situações de rua, entrevistas, encontros casuais ou planejados etc.), torna-se o objeto mesmo da representação. Temos, a partir dessas performances, a instauração de um universo lúdico que só existe na situação de gravação porque depende da reinvenção do cotidiano, do banal, do “popular” como representação para a televisão. É esse o tipo de dispositivo que identificamos, por exemplo, em situações nas quais Regina Casé e Luiz Fernando Guimarães, travestidos de moradores dos morros cariocas, interagem com os frequentadores do bailes *funks* da periferia em um dos episódios do *Programa Legal*¹⁷. O mesmo procedimento pode ser identificado quando Regina Casé, em uma das edições do *Brasil Legal*, conversa com Dona Safia, com a naturalidade de uma amiga íntima, fazendo-a falar livremente sobre os seus poemas e sua casa, sobre seu gosto pelas bandas de música por filmes com cavalos¹⁸. As provocações feitas aos personagens por Luiz Fernando Guimarães, por Regina Casé ou por ambos é apenas o pretexto para que, no curso dessa interação, os personagens se “desviem” da sua fala habitual, reiventem seu cotidiano, reelaborem suas experiências e memória de modo inventivo e – não raro – flagrantemente “inventado”. Nesse processo, os atores (Casé, especialmente) também são estimulados a participar do mesmo exercício de imaginação que confere, no final, aos programas – seja no tratamento de temas, seja na caracterização de lugares e personagens – o caráter de um grande discurso de fabulação.

REFERÊNCIAS

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

¹⁷*Programa Legal: Funk*, Rio (RJ), 1991.

¹⁸*Brasil Legal: episódio 06*, (Rio (RJ)/ São Paulo (SP), Recife (PE), Pirenópolis (GO), 1995.



ARONCHI, José Carlos de Souza. **Gêneros e Formatos na Televisão Brasileira**. São Paulo: Summus, 2003.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DUARTE, Elisabeth Bastos. **Televisão: ensaios metodológicos**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

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

_____. FECHINE, Yvana; FIGUEIRÔA, Alexandre (eds.). **Guel Arraes: uma referência na produção audiovisual brasileira**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco – CEPE, 2008 (no prelo)

FECHINE, Yvana. Gêneros televisuais: a dinâmica dos formatos, **Revista Symposium**, Ano 5, N.1, Recife: FASA/UNICAP, janeiro-junho 2001.

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

_____. **O projeto ético-estético de qualidade na TV do Núcleo Guel Arraes: a série *Cena Aberta* como síntese**. XXIX INTERCOM, CD-ROM, Brasília, 2006.

_____. **Grupo ou Núcleo? Guel Arraes como referência**. XXIX INTERCOM, CD-ROM, Brasília, 2007.

JOST, François. **Seis lições sobre televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

_____. **La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction**. Bruxelles: De Boeck Université, 2001.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

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

_____. Pode-se falar em gêneros televisuais?, **Revista Famecos**, N.10, Porto Alegre: PUCRS/FAMECOS, junho 1999.

MARRONE, Gianfranco. **Estetica del telegiornale**. Roma: Meltemi, 1998

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía**. Barcelona: Gustavo Gili, 3a. ed., 1993.