



Guel Arraes: do *Cinéma Verité* à Dramaturgia na TV¹

Alexandre Figueirôa

Yvana Fechine

Universidade Católica de Pernambuco

Resumo: Poucos criadores na televisão brasileira desafiam tanto a tradicional abordagem classificatória dos gêneros quanto o pernambucano Guel Arraes. Qualquer tentativa de análise do seu trabalho se defronta, de saída, com a problematização do próprio reconhecimento dos diferentes formatos por ele operados em cada um dos programas que dirigiu. Qual é a dinâmica de construção de gêneros na qual se insere todo um trânsito de linguagens proposto, explícita ou implicitamente, por criadores como Guel Arraes? Como esse processo de regeneração de formas e constituição de novos gêneros se dá especificamente nos programas dirigidos por Guel Arraes? Este trabalho se propõe a apontar alguns caminhos através dos quais se possa responder, dentro de um quadro de investigação mais amplo, a estas questões.

Palavras-chave: televisão, gênero, Guel Arraes

Consideração inicial

Poucos criadores na televisão brasileira desafiam tanto a tradicional abordagem classificatória dos gêneros quanto o pernambucano Guel Arraes. Como associar produções como *Armação ilimitada* ou o *Programa legal* a um gênero televisual específico? Toda a produção de Guel Arraes na Rede Globo, onde atua desde que trocou o *cinéma verité* (“cinema direto”) pela dramaturgia de TV, há mais de vinte anos, é uma referência exemplar da dinâmica de constituição dos gêneros dentro de uma mesma mídia ou entre distintas mídias. Qual é, então, esta dinâmica na qual se insere todo um trânsito de linguagens proposto, explícita ou implicitamente, por criadores como Guel Arraes? O pensador russo Mikhail Bakhtin propõe uma noção de gênero que, longe de parecer superada diante do consensual hibridismo de linguagens da TV, nos ajuda antes a compreender o próprio processo de evolução de seus formatos. Como esse processo de regeneração de formas e

¹ Trabalho apresentado no NP07 – Núcleo de Pesquisa Comunicação Audiovisual, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



constituição de novos gêneros se dá especificamente nos programas dirigidos por Guel Arraes?

Na tentativa de abrir, a partir de uma discussão destas duas questões, um caminho de investigação do trabalho de Guel Arraes, este trabalho divide-se em dois momentos. No primeiro deles, propõe-se uma discussão de natureza mais teórica. O objetivo é discutir a própria pertinência do campo conceitual dos gêneros para a compreensão dos modos de operação das linguagens na TV. Parte-se aqui do pressuposto que os gêneros podem ser considerados ainda como unidades mínimas de sentido nos meios de comunicação de massa e tenta-se problematizar sua dinâmica de constituição¹. No segundo momento, o que se tem é, a partir da visão que o próprio Guel Arraes manifesta sobre seu trabalho, uma primeira indicação dos gêneros em operação nos principais programas dirigidos por ele. O trabalho baseia-se, neste momento, em depoimento concedido por Guel Arraes como parte de um projeto de pesquisa mais amplo que está sendo desenvolvido pelo Grupo de Estudos em Mídia e Cultura Contemporânea da Universidade Católica de Pernambuco².

I. A dinâmica dos gêneros

Toda abordagem mais empirista dos gêneros tende a tratá-los como “categorias” que norteiam a própria relação da indústria do audiovisual com o seu público; como “categorias” a partir das quais se decide o que se quer ver na TV e até o controle institucional da programação. Nessa abordagem, os gêneros são entendidos, antes de mais nada, como “discursos institucionalizados” através dos

¹ A discussão desta primeira parte retoma a problemática já levantada no artigo “Gêneros televisuais: a dinâmica dos formatos”, Yvana Fechine, Revista Symposium, Ano 5, Nº1, janeiro-junho de 2001, Recife, FASA-UNICAP.

² Os integrantes do Grupo de Estudos em Mídia e Cultura Contemporânea envolvidos neste projeto são: Alexandre Figueirôa, Aline Grego, Cláudio Bezerra e Yvana Fechine.



quais se busca organizar o “consumo” da vasta produção televisual. Tratar de gêneros televisuais, nesse tipo de abordagem, limita-se a tratar de classificações, orientadas geralmente pelo conteúdo, que nos permitam identificar certos tipos de programas antes ou enquanto entramos em contato com eles. Na indústria do audiovisual, estas categorias classificatórias permaneceram bem definidas, até o início dos anos 50, quando, restritas praticamente ao universo dos filmes hollywoodianos, estes “gêneros institucionalizados” estiveram imunes ao hibridismo de mídias e de linguagens que domina hoje o campo do audiovisual, especialmente o da televisão.

Toda a discussão sobre os gêneros na televisão esteve, por muito tempo, presa a uma abordagem “idealista” dos gêneros através da qual estes eram tratados como “ideais tipo de texto”³, meros rótulos através dos quais se identifica um tipo bem definido de programa dentro da programação. Não é de se admirar que, em função disso, a própria idéia de gênero — como bem lembra Arlindo Machado — tenha sido veementemente questionada pela crítica estruturalista e por grande parte dos pensadores ditos pós-modernos⁴. Toda resistência dos críticos pós-modernos ao estudo dos gêneros parece se confundir com seu esforço para abolir quaisquer idéias de “pureza”, de hierarquização ou classificação (“rotulação”) dos textos, nos moldes propostos pelas abordagens gestadas sob o manto da teoria aristotélica dos gêneros. Se tais abordagens acabaram revelando-se inadequadas para a discussão dos modos de organização da linguagem na TV, isso não significa, no entanto, que o campo conceitual dos gêneros não tenha como dar conta do hibridismo estético-cultural que define hoje o universo televisual. O *gênero* é um conceito chave para a compreensão dos textos nos meios de comunicação de massa, nos quais um determinado texto

³ Cf. A. Tolson, *Mediations. Text and discourse in Media Studies* (Chapter 4: Genre), Arnoldo, London/New York, 1996, pp.91-93.

⁴ Cf. “Pode-se falar em gêneros televisuais?”, in *Revista Famecos*, Nº10, Junho 1999, Porto Alegre, PUCRS/FAMECOS, p.142-143.



difícilmente pode ser analisado de modo isolado. Mas, não nos termos meramente classificatórios nos quais dele se apropriou a indústria do audiovisual.

Há um enorme abismo entre o que o discurso institucional da própria TV trata como gênero — gêneros numa perspectiva institucionalizada — e todo um campo conceitual aberto a partir da compreensão dos gêneros como esferas de organização de linguagens — gêneros numa perspectiva teórica. Para Arlindo Machado, dentre todas as teorias do gêneros em circulação, a mais apropriada para a compreensão da dinâmica de constituição dos diferentes formatos na televisão, justamente por não considerá-los como categorias estáticas ou fechadas, é a proposta por um pensador russo que sequer teve contato com o discurso videográfico, Mikhail Bakhtin. Partindo das idéias de Bakhtin, qual é, então, a noção de gênero teórico com a qual se pode pensar hoje a vasta e diversificada produção TV? Segundo Machado, “o gênero é uma força aglutinadora e estabilizadora dentro de uma determinada **linguagem**, um certo modo de organizar idéias, meios e recursos expressivos, suficientemente estratificado numa **cultura**, de modo a garantir a comunicabilidade dos produtos e a continuidade dessa forma junto às comunidades futuras. Num certo sentido, é o gênero que orienta todo o uso da linguagem no âmbito de um determinado meio, pois é nele que se manifestam as **tendências expressivas** mais estáveis e organizadas na evolução de um meio, **acumuladas ao longo de várias gerações** de enunciadores”⁵.

Os termos grifados em negrito revelam pelo menos duas dimensões envolvidas na compreensão dos gêneros, apontadas não apenas por Arlindo Machado, mas também por outros autores influenciados pelo pensamento bakhtiniano: uma dimensão mais propriamente semiótica (associada às estratégias de organização interna da linguagem) e uma dimensão de natureza mais sociocultural (histórica, por conseguinte). O que equivale a dizer, em outras

⁵ A. Machado, op. cit., p.143



palavras, que os gêneros são, ao mesmo tempo, unidades estéticas e culturais. No âmbito das mídias, que é o que aqui nos interessa, compreender os gêneros nessa dupla dimensão é reconhecê-los, antes de mais nada, como *estratégias de comunicabilidade*⁶. Como entidades instauradas no próprio processo de comunicação, os gêneros 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)⁷. Os gêneros podem ser definidos, enfim, 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.

Por envolver uma *relação social de reconhecimento*, um gênero se define sempre, em condições específicas para cada esfera da comunicação e em dada época, em relação a outros gêneros. Ou seja, a apropriação e o reconhecimento de um determinado gênero discursivo é, antes de mais nada, o resultado de uma “cultura de gêneros”. Ainda que ignoremos sua existência teórica, possuímos, como assegura Bakhtin, um rico repertório de gêneros: “Esse gêneros do discurso nos são dados quase como nos é dada a língua materna, que dominamos com facilidade antes mesmo que lhe estudemos a gramática (...) se não existissem os gêneros do discurso e se não os dominássemos, se tivéssemos de criá-los pela primeira vez no processo de fala, se tivéssemos de construir cada um dos nossos enunciados, a comunicação verbal seria impossível”. Bakhtin ressalva, no entanto, o quanto as formas dos gêneros são “mais maleáveis, mais plásticas e mais livres do que as

⁶ Cf. J. Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Gustavo Gili, 3ª ed., 1993, pp. 238-242.

⁷ Idéias baseadas na discussão sobre o telejornal como gênero proposta por Gianfranco Marrone no seu livro *Estética del telegiornale*, Roma, Meltemi, 1998.



formas da língua”, são “mais ágeis” e “muito mais fáceis de combinar”⁸. Podem, por isso mesmo, superar a pobreza dos rígidos esquemas classificatórios dos estudos da estilística e ajudar na compreensão da dinâmica dos processos comunicacionais em toda sua diversidade e complexidade.

Justamente por estarem inseridos nessa complexa dinâmica cultural e submetidos às instabilidades inerentes aos processos comunicativos, os gêneros não podem ser concebidos, dentro do esquema teórico proposto por Bakhtin, como instâncias com um caráter “acabado”. O gênero é, nessa perspectiva, um fenômeno que se define na dialética entre repetição e inovação, entre prescrição e transgressão, entre continuidades (tradição) e rupturas. Nas palavras do próprio Bakhtin, “o gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo”: renasce e se renova a cada manifestação individual de um dado gênero⁹. Cada novo texto e cada novo gênero se define sempre em relação a outros que lhe são anteriores (uns estão “inscritos” *nos* outros; uns se “escrevem” *sobre* os outros). A própria condição do gênero é, de acordo com as idéias de Bakhtin, o *movimento*. Embora representem os modos de organização mais estáveis (enunciados típicos ou formas padrão) dentro de um determinado meio e de uma determinada esfera da comunicação, todo gênero está também em contínua transformação em função das manifestações individuais que ele próprio tenta enfeixar: cada enunciado individual (re)atualiza a forma padrão a partir da qual se formou ou renova a forma típica dos enunciados dos quais ele é uma manifestação “viva”.

Embora não possuam a estabilidade e rigidez das formas prescritivas da língua comum (os componentes e estruturas gramaticais), os gêneros não deixam, porém, de ter um certo valor normativo. Os gêneros são, de qualquer maneira,

⁸ Cf. M. Bakhtin, “Os gêneros do discurso”, in *Estética da criação verbal*, Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira, Martins Fontes, São Paulo, 1997, pp.301, 302, 304.

⁹ M. Bakhtin, “Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski”, in *Problemas da poética de Dostoiévski*, Trad. Paulo Bezerra, 2.ª ed., Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1997, p.106.



“formas organizativas” dadas *a priori* a um falante para organização de sua fala: em todos eles há sempre constituintes genéricos que permanecem e há sempre elementos específicos que mudam de acordo com as transformações socioculturais, entre as quais se inclui o próprio surgimento de novas mídias. Embora entenda o gênero como uma manifestação das “tendências expressivas mais estáveis e mais organizadas da evolução de um meio”, é o próprio Machado que nos adverte para não concluirmos, a partir disso, que o gênero é necessariamente conservador. Pelo contrário. Cada gênero é, antes de mais nada, o resultado de uma contínua *regeneração* entre discursos que reenviam uns aos outros, replicando e renovando, ao mesmo tempo, determinadas estruturas.

É esse conceito mais abrangente de gênero que nos permite compreender, em meio ao hibridismo das linguagens e das mídias da contemporaneidade, como os discursos se organizam nesse “trânsito”, nesse “movimento” entre formas: da repetição e recombinação de determinados modos organizativos surge a variação que permite essa contínua “evolução” de formas. Assumir tal postulado na TV é admitir que o surgimento de um novo programa é necessariamente o resultado de uma operação tanto de reconhecimento quanto de estranhamento de tal programa diante de programas que lhe são anteriores. É justamente essa dinâmica de constituição dos gêneros que Arlindo Machado parece ter em mente quando retoma as idéias de Bakhtin para defender o que se pode considerar como uma capacidade de “expansão” (ampliação) dos gêneros e sua variabilidade infinita na televisão: “os gêneros são categorias fundamentalmente mutáveis e heterogêneas (não apenas no sentido de que são diferentes entre si, mas também no sentido de que cada enunciado pode estar “replicando” muitos gêneros ao mesmo tempo)”¹⁰. Há, em afirmações como esta, uma idéia claramente delineada de que um novo gênero

¹⁰ A. Machado, op. cit. , p.144.



televisual surge, na maioria dos casos, da combinatória de dois ou mais gêneros já consolidados como tal neste meio ou em outros meios.

Toda a produção de Guel Arraes na TV parece ser exemplar dessa dinâmica de *regeneração* dos formatos nas mídias e, especialmente, na televisão. Não é por acaso que qualquer tentativa de análise do seu trabalho se defronta, de saída, com a problematização do próprio reconhecimento dos diferentes formatos por ele operados em cada um dos programas que dirigiu. É preciso inicialmente investigar e identificar quais são estes formatos para, em seguida, tentar compreender como eles são articulados dando origem a novos formatos ou, se preferirmos, repondo-os de forma renovada. É esta etapa da pesquisa na qual se insere a discussão aqui proposta: uma aproximação de natureza descritiva, sobretudo, da qual emergirá, numa outra etapa da investigação, a análise do *como* se dá esta reoperação, ou reproposição, de formatos no trabalho de Guel Arraes.

II- Guel Arraes e a *regeneração* dos formatos na televisão

Filho do ex-governador de Pernambuco Miguel Arraes, deposto do cargo em 64 pelo Regime Militar, Guel Arraes também foi indiretamente condenado ao exílio, como o pai, até 1979, quando voltou ao Brasil. Dos anos que viveu entre a Argélia (país que abrigou Arraes e a família) e a França, onde completou seus estudos universitários, Guel trouxe a paixão pelo cinema documental. Suas primeiras experiências, nos anos 70, como estudante de antropologia na Universidade de Paris 7, foi com a produção de filmes etnográficos em Super-8, sob a influência direta de Jean Rouch¹¹. No começo dos anos 80, já morando no Rio de Janeiro, acabou se

¹¹ 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



envolvendo com a produção de curta-metragens até surgir a oportunidade de trabalhar como assistente de câmera no filme “Beijo no asfalto”, 1980, de Bruno Barreto. Foi durante as filmagens do primeiro longa-metragem no qual trabalhava que Guel Arraes conheceu o ator Tarcísio Meira e, através dele, foi apresentado ao então diretor da Rede Globo Paulo Ubiratan. Partiu dele o convite para estagiar, no final de 1980, na Rede Globo. Era uma época em que dificilmente um profissional envolvido com a produção cinematográfica aceitaria trabalhar na televisão. Guel Arraes aceitou e está lá até hoje.

Quem conhece Guel Arraes por programas que revolucionaram a linguagem televisual na época, como o *Armação ilimitada* (1985-1988), não imagina que seu aprendizado na TV começou justamente com um dos seus formatos mais conservadores: a telenovela. Trabalhando diretamente com o escritor Silvio de Abreu e o diretor Jorge Fernando, com quem admite ter aprendido a admirar o discurso cômico na TV, Guel participou da produção de três novelas. *Jogo da vida*, *Guerra dos sexos* e *Vereda tropical* foram novelas marcadas por sua natureza paródica. Foi também nessa época que Guel Arraes — consumidor voraz do cinema novo, da *nouvelle vague* e do *cinéma vérité*, admirador confesso de Glauber Rocha e Jean-Luc Godard — abriu-se para novas influências: de um lado, o cinema primitivo, mudo e burlesco europeu; de outro, as chanchadas brasileiras e os programas bem humorados da TV Viva¹² em Recife/Olinda.

nem o microfone e intervinha diretamente no desenvolvimento do filme passando da condição de autor para a de narrador e de personagem. A câmera 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, Jean Rouch e Edgar Morin, em 1960, propuseram a expressão *cinéma vérité*. A expressão, devido a suas ambigüidades ideológicas foi substituída posteriormente por cinema direto.

¹² Produtora de vídeo que, mantida por uma organização não-governamental (Centro Luiz Freire), realiza, desde os anos 80, uma das mais bem sucedidas experiências de TV Comunitária no Brasil (TV de rua). A TV Viva produz e exhibe, em telões armados nos bairros pobres de Recife e Olinda, programas informativos compostos por quadros sempre bem humorados. A TV Viva criou um personagem “Brivaldo, o repórter”,



Juntando as novas e as velhas influências, Guel parecia pronto para dirigir seu primeiro programa na TV, o seriado *Armação ilimitada*, um marco na TV brasileira. Seguiram-se a ele: *TV Pirata* (1988-1990), *Programa legal* (1991-1993) e uma série de dez comédias adaptadas da literatura para a TV, que resultaram no seriado *Comédia da vida privada* (1995-1997). A experiência bem sucedida com adaptações de textos literários para a TV culminaram com a produção de duas mini-séries: *O Auto da Compadecida* (1998) e *A invenção do Brasil* (2000). Com *O Auto da Compadecida*, uma mini-série realizada a partir de uma peça de teatro do paraibano Ariano Suassuna, Guel Arraes voltou ao cinema. A mini-série foi transformada em um longa-metragem de bilheteria surpreendente (foi o filme brasileiro de maior público atingindo a marca de 2 milhões de espectadores). O sucesso estimulou uma adaptação semelhante da mini-série *A invenção do Brasil*, que se transformou no longa *Caramuru*, exibido em 2001. Também no ano passado, ele transformou *Lisbela e o prisioneiro*, texto literário do pernambucano Osman Lins, em peça de teatro. Antes, o texto de Osman Lins já havia sido adaptado por Guel Arraes para a TV.

Cinema, televisão, literatura, teatro. Como trabalhar com tantos meios sem subverter os meios de organização próprios a cada um deles? E antes, como operar em cada um desses discursos (programa, filme, peça) com matrizes organizativas que surgem, antes de mais nada, como produto de um deliberado rompimento dos limites e “normatizações” de gêneros? É o próprio Guel Arraes quem assume sua (pre)disposição, desde que começou a fazer televisão, para o exercício da metalinguagem: para a adoção de estratégias de linguagem que, em última instância, revelassem algo do funcionamento da própria linguagem. O desdobramento desta preocupação do diretor foi imediato. Apelando, via de regra, para estratégias

interpretado por Cláudio Ferrário, que, pelo modo irreverente como tratava problemas do cotidiano da população, chamou muito a atenção de Guel Arraes.



paródicas, Guel Arraes dirigiu seriados que “brincavam”, e com isso questionavam, o formato já consolidado dos seriados enlatados americanos (*Armação ilimitada*, por exemplo); produziu documentários que subvertiam por completo os cânones dos discursos informativos porque apelavam para o lúdico e o ficcional (episódios do *Programa legal*); comandou programas que desmascaravam todas as matrizes organizativas da própria programação da TV, não escapando nem mesmo os formatos publicitários (*TV Pirata*).

Os programas dirigidos por Guel Arraes tendem a se organizar justamente no trânsito entre a tradição e a sua subversão: formatos que emergem do reconhecimento de determinadas matrizes organizativas para que se dê, já no mesmo ato, sua reinvenção e conseqüente estranhamento. Qualquer investigação que se proponha a entender melhor como esse processo se dá exigirá uma análise de seus principais programas, buscando identificar as estratégias discursivas através das quais Guel Arraes faz o que faz. Entretanto, a ausência de uma sistematização da produção, recente ou não, da televisão brasileira exige antes, no estudo de cada criador, um “reconhecimento”: um levantamento e uma descrição da sua videografia. É esta a fase na qual esta pesquisa se encontra. O que não nos impede de, desde já, dar “voz” ao próprio Guel Arraes e, partindo dos mecanismos de linguagem que ele mesmo identifica no seu trabalho, indicar um primeiro caminho de análise de três dos seus principais programas. *Armação ilimitada*, *TV Pirata* e *Programa legal* definiram formatos que, oriundos da reoperação de gêneros já consolidados também em outros meios, contribuíram para a configuração de novas matrizes organizativas da linguagem na TV.

Armação ilimitada: Jules et Jim em tom burlesco



O seriado *Armação ilimitada*, exibido uma vez por mês, ao longo de três anos, surgiu de como uma proposta coletiva de trabalho, reunindo autores e atores que já haviam trabalhado juntos no filme “Menino do Rio”, 1982, de Antonio Calmon, para atender a necessidade da Rede Globo de colocar no ar um programa para jovens. Guel juntou-se ao grupo e assumiu a direção do programa e da equipe. *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 e Jim: uma mulher para dois” (Jules et Jim, 1962). *Armação ilimitada* é também, segundo Guel, um seriado que parodia os seriados. Nele, há a reunião de matrizes organizativas que, até então, eram completamente estranhas às narrativas seriadas consolidadas pela TV americana. Segundo Guel Arraes, *Armação ilimitada* reunia, a um só tempo, estruturas e estratégias dos quadrinhos (HQ) e dos desenhos animados, assim como do cinema.

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. Como elas, *Armação ilimitada* apelava para um desmascaramento dos seus próprios mecanismos de enunciação: era um produto de linguagem que se mostrava como um produto de linguagem, sem qualquer pretensão de transparência



ou aspiração ao ilusionismo dos modelos holywoodianos, que contaminaram também a TV. *Armação ilimitada*, segundo seu diretor, era também um espécie de experimento do modelo de representação brechtiano na TV. O seriado agregou ainda um outro elemento presente nas chanchadas: o discurso musical bem humorado como um comentário à própria narrativa dramática através da performance explícita de coro feminino. A utilização da música em *Armação ilimitada* possuía também um outro uso e incorporava elementos de outro formato bem próprio do vídeo e da videoarte: o clipe. A narrativa fragmentada do seriado absorveu também, segundo Guel Arraes, o próprio ritmo da produção publicitária para a TV.

TV Pirata: a TV por ela mesma

TV Pirata surgiu da “encomenda”, feita a Guel Arraes, de um programa de humor que passasse a ocupar o espaço aberto na programação pela saída de Jô Soares para o SBT e, com ela, o fim do “Viva o Gordo”. Pela primeira vez a Rede Globo colocou no ar um programa que “brincava” com sua própria programação: pura metalinguagem. 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. *TV Pirata* era um programa de humor sem os temas e sem os profissionais reconhecidos nos programas de humor. Para produzir 45 minutos semanais de programa, Guel Arraes comandava diretamente 15 autores e 10 atores. Elegendo a própria TV como tema, o programa reinventou em outro meio, com outros fins, mas com os mesmos atores, as estratégias discursivas do chamado “teatro besteiro” da época. Foi a partir do *TV Pirata* que atores como Regina Casé e Luís Fernando, conhecidos na época apenas por sua atuação no teatro, foram



incorporados pela TV. O Programa também transformou em comediantes atrizes que, até então, eram apenas conhecidas por sua atuação nas novelas da Globo, como Débora Bloch e Cláudia Raia.

TV Pirata também foi buscar no discurso teatral proposto por grupos como “Asdrúbal”, do qual Regina Casé e Luís Fernando participavam, uma estratégia de representação: uma encenação que se assume tanto como encenação que, ao final, acaba se desprendendo da sua natureza de encenação. Todos os atores dirigem-se tão abertamente ao público, esteja ele presente (no teatro) ou pressuposto (caso da TV), que o efeito produzido é de uma certa naturalidade, espontaneidade, autenticidade de performances sabidamente bem planejadas, bem ensaiadas, bem “programadas”. No *TV Pirata*, a grande piada era, em última instância, o próprio modo de produção da televisão e seus formatos já institucionalizados (gêneros por assim dizer consolidados). Hoje, repensando a diversidade da produção dos até 15 quadros que compunham uma única edição do programa, Guel Arraes chega a defini-lo como uma “brincadeira de gêneros”. A proposta declaradamente metalíngüística do *TV Pirata* introduziu, no discurso cômico *na e sobre* a TV, matrizes organizativas que podem ser observadas hoje em programas como o *Casseta & Planeta* (havia inclusive um dos atuais integrantes do grupo entre os redatores do *TV Pirata*).

Programa Legal: *cinéma vérité* a brasileira

Convocado por parte da equipe que participou do *TV Pirata* e pelo antropólogo Hermano Viana, Guel Arraes partiu para um projeto que, mesmo às avessas, configurava um retorno às suas primeiras experiências com a produção de documentários com abordagens mais antropológicas, etnográficas mesmo. O *Programa legal* inaugurou, segundo Guel Arraes, um tipo de formato “que não existia” na TV brasileira. 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 legal* 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 por Regina Casé e Luís Fernando. 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).

Com uma equipe de redatores que incluía de jornalista a antropólogo, o *Programa legal* trouxe para as telas da Rede 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 adquirira ainda em Paris trabalhando sob o comando de Jean Rouch.

Consideração final

O ponto no qual este trabalho se encerra é, de fato, o ponto no qual a pesquisa praticamente começa. O que se propôs aqui não foi, evidentemente, uma análise propriamente dita desses programas, que já são reconhecidos hoje como uma referência de qualidade estética e inventividade na TV¹³. A intenção foi apenas descortinar possíveis percursos de análise dos procedimentos de construção discursiva de um diretor de TV que sintetiza hoje o hibridismo característico da maior parte da produção recente da televisão. Com a apresentação desta pesquisa, ainda que em sua fase inicial, o que se pretende também é chamar a atenção dos estudiosos do campo da comunicação para a necessidade de “inventariar”, interpretar e analisar criticamente a produção dos nossos próprios criadores. No caso específico de Guel Arraes, a investigação proposta pelo Grupo de Estudos em Mídia e Cultura Contemporânea pretende avançar não apenas na perspectiva aqui apresentada, mas também, em pelo menos, cinco outras direções, discutindo:

1. Como aparece, na concepção formal da produção televisiva de Guel Arraes, a influência — direta ou indiretamente — do cinema.
2. Como a utilização de equipamentos de tecnologia digital na produção audiovisual, romperia, como propõe Guel Arraes, os limites estabelecidos da especificidade das linguagens do cinema e da televisão ao levar para as telas das salas de cinema obras feitas inicialmente para o suporte televisivo. Foi o caso das mini-séries *Auto da*

¹³ Cf. A. Machado, *A televisão levada a sério*, São Paulo, SENAC, 2000.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

Compadecida e *Caramuru, a Invenção do Brasil*. A primeira foi rodada diretamente em película 35 mm, ganhando uma versão para a televisão e outra compacta para o cinema. *Caramuru* foi rodado em equipamento de HDTV (TV de alta definição) e também ganhou duas versões.

3. Como se dá o processo de construção autoral em Guel Arraes, tendo em vista os processos de criação coletiva nos núcleos de produção propostos pela Rede Globo (Núcleo Guel Arraes).

4. Como se dá a apropriação de elementos da cultura popular na construção da narrativa humorística de Guel Arraes.

5. Como a o contexto da produção televisiva brasileira, as características da audiência e estrutura de produção da Rede Globo determinam e/ou influenciam o perfil e a execução (ou não) dos projetos do grupo liderado por Guel Arraes.

Bibliografia

BAKTHIN, Mikhail. “Os gêneros do discurso”, in *Estética da criação verbal*, Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira, Martins Fontes, São Paulo, 1997.

_____. “Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski”, in *Problemas da poética de Dostoiévski*, Trad. Paulo Bezerra, 2a. ed., Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1997.

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

MACHADO, Arlindo. A televisão levada a sério, São Paulo, SENAC, 200



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

_____. “Pode-se falar em gêneros televisuais?”, in *Revista Famecos*, No.10, Junho 1999, Porto Alegre, PUCRS/FAMECOS.

MACHADO, Irene. “Por que se ocupar dos gêneros?”, *Revista Symposium*, Ano 5, N.1, janeiro-junho de 2001, Recife, FASA-UNICAP.

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

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

TOLSON, Andrew. *Mediations. Text and discourse in Media Studies* (Chapter 4: Genre), Arnoldo, London/New York, 1996, pp.91-93.