



Guel Arraes e TV Globo: Tensões entre a Arte e a Indústria¹

Maria Eduarda da Mota Rocha²
UFPE, Recife-PE

Resumo

Enquanto outros de sua geração viviam gradualmente as mudanças da sociedade brasileira nos anos 70, Guel Arraes topou com ela subitamente na sua volta ao Brasil em 1979. Isso impôs uma nota singular em sua biografia, tanto mais porque Guel respondeu reelaborando de maneira muito consciente a sua formação política e cultural, as influências do Cinema Novo, de Jean Rouch e do pai, Miguel Arraes, político exilado no pós 1964. Esse legado perdeu o chão quando, na volta ao Brasil, ele encontrou uma indústria cultural consolidada e uma geração de criadores refratária ao partidarismo. Essa biografia é preciosa porque revela uma transição entre diferentes modos de fazer arte e política que se completa no Brasil dos anos 80, bem como as tensões entre os ímpetus dos criadores e os ditames da indústria, que marcam o novo contexto.

Palavras-chave

TV Globo; Guel Arraes; indústria cultural; estrutura de sentimentos.

Enquanto outros de sua geração viviam gradualmente as mudanças da sociedade brasileira nos anos 70, Guel Arraes topou com ela subitamente na sua volta ao Brasil em 1979. Isso impôs uma nota singular em sua biografia, tanto mais porque Guel respondeu reelaborando de maneira muito consciente a sua formação política e cultural, as influências do Cinema Novo, de Jean Rouch e do pai, Miguel Arraes, político exilado no pós 1964. Todo esse legado perdeu o chão quando, na volta ao Brasil, ele encontrou uma indústria cultural consolidada, uma geração de criadores refratária ao nacional-popular e ao partidarismo, um certo clima de desbunde festivo em que ecoavam as contraculturas da década de 1960. Essa biografia é preciosa porque revela, sob a forma de experiências muito pessoais, uma transição entre diferentes modos de fazer arte e política que se completa no Brasil dos anos 80 e que pode ser descrita, a partir das contribuições de Marcelo Ridenti, como o declínio de uma “estrutura de sentimentos de brasilidade revolucionária” (Ridenti, 2005).

Segundo Cevasco, o conceito de estrutura de sentimentos, formulado por Raymond Williams, nos ajuda a “descrever a presença de elementos comuns a várias

¹ Trabalho apresentado ao NP de Comunicação Audiovisual, integrante do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado em Natal no ano de 2008.

² Professora do Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE.



obras de arte do mesmo período histórico que não podem ser descritos apenas formalmente, ou parafraseados como afirmativas sobre o mundo: a estrutura de sentimentos é uma resposta a mudanças determinadas na organização social” (2001: 97). Ele permite tratar da maneira como os criadores de um dado período partilham a experiência de seu tempo e formulam essa experiência em suas criações, articulando, assim, a cultura e as dimensões política e econômica da vida social. O que caracterizava aquela estrutura de sentimentos, cujo declínio testemunhamos na trajetória de Guel, era a vontade de transformação social e de construção nacional para a qual a cultura popular e o mundo rural deveriam servir de ponto de partida (Ridenti, 2005: 83 e ss).

Para Guel Arraes, ao que tudo indica, essa transição se manifestou no contraste entre dois Brasis, o deixado para trás quando do exílio do pai e o reencontrado no retorno, já no final dos anos 70. Segue uma breve nota sobre essa biografia e a análise das reelaborações que Guel Arraes, com uma franqueza admirável, partilhou com o Grupo de Pesquisa em Mídia e Cultura Contemporânea, em entrevistas que servem de base a esse texto.

Miguel Arraes de Alencar Filho viu-se, indiretamente, condenado ao exílio quando o pai foi deposto pelo regime militar em 1964. Da Argélia, país que abrigou a família Arraes, Guel partiu para a França, onde realizou seus estudos universitários em antropologia. No curso, teve o primeiro contato com o cinema. Buscou, então, dos 18 aos 25 anos, uma formação quase autodidata nessa área. Assistia às sessões da Cinemateca Francesa, admirava os cineastas russos, a *Nouvelle Vague*, o Cinema Novo. Sofreu, também, grande influência de Jean Rouch, um dos criadores do “cinema verdade” e diretor do Comitê do Filme Etnográfico, onde entrou em 1973, como estagiário, e acabou trabalhando até 1979, quando deixou Paris.

De volta ao Brasil, na virada do ano de 1980, Guel foi morar no Rio de Janeiro, onde trabalhou com a produção de curta-metragens até surgir a oportunidade de atuar como assistente de câmera no filme *O Beijo no Asfalto*, 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 na Rede Globo. Seu aprendizado na TV começou justamente com um dos seus formatos mais conservadores: a telenovela. Trabalhando diretamente com o escritor Silvio de Abreu e com o diretor Jorge Fernando, com quem admite ter aprendido a admirar o discurso cômico na TV, Guel colaborou, entre 1981 e 1985, com a direção de três novelas. *Jogo da vida*, *Guerra dos*



sexos e *Vereda tropical* foram novelas marcadas por sua natureza paródica, um característica de vários outros programas dirigidos depois por Guel. Foi nessa época que Guel Arraes 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 Viva em Olinda. Juntando as novas e as velhas influências, Guel estava pronto para dirigir o seu primeiro seriado, *Armação Ilimitada*. Depois dele, veio o humorístico *TV Pirata*. Os dois programas foram um marco na linguagem da TV brasileira e alavancaram a bem sucedida carreira de Guel na Rede Globo. Em 1991, ele assumiu o comando do núcleo que leva seu nome, no qual vem trabalhando, desde então, como diretor, roteirista e produtor artístico. A partir de 1999, Guel conciliou o trabalho na TV com o cinema, passando a atuar como diretor, roteirista ou produtor em filmes como *O Auto da Compadecida* (1999), *Caramuru* (2000) e *Lisbela e o Prisioneiro* (2003), *O Coronel e o Lobisomem* (2005), *A Grande Família* (2007), entre outros.

A hipótese central que guia a análise dessa trajetória, como vimos, é a de que ela encarna uma transição entre o que se convencionou chamar de estrutura de sentimentos da brasilidade revolucionária para uma outra ainda carente de definição. A primeira se expressou em muitas obras e iniciativas anteriores e posteriores ao Golpe de 1964, inclusive no Cinema Novo, referência artística fundamental na formação de Guel Arraes. Sua trajetória, ao mesmo tempo em que desenha, no curso de uma biografia, essa transição que marca a cultura brasileira a partir dos anos 70, manifesta uma série de contradições e inquietações, que podem nos ajudar a pensar aquela transição, não como uma clara ruptura, mas como um processo cujas ambigüidades demandou aos envolvidos muitas reelaborações.

Vejamos como Guel descreve sua formação:

Eu vivi em um ambiente extremamente politizado. Acho que o interesse pelo cinema veio como uma alternativa para conciliar uma identificação, de certo modo, com os ideais políticos do meu pai, e com a vontade de todo filho de se diferenciar do pai, seguindo seu próprio caminho. Havia, ainda, a influência grande do Cinema Novo, pelo qual me apaixonei. Por isso, me senti na obrigação de fazer um cinema político, de alguma maneira. O cinema do Rouch apontou caminho novo para mim. Era um cinema voltado para a realidade social, mas não tinha um conteúdo político partidário. Eu acho que foi isso o que mais me encantou: com esse tipo de filme, eu não precisaria jogar fora o que tinha aprendido em casa, o olhar interessado pelas manifestações populares, mas também não precisava me ocupar do documentário engajado politicamente, que não me interessava, até pela vontade de me diferenciar.

Sua fala sugere uma primeira reelaboração: de um lado, o Cinema Novo e o pai, com seu engajamento político direto e sua aposta numa figura mais uniforme de povo,



de matiz rural; de outro, o desejo de imprimir uma marca pessoal em sua trajetória e as influências de um contexto renovado, em que aquelas aspirações revolucionárias pareciam deslocadas diante da solidez do capitalismo, da crise da esquerda tradicional e da sua crítica pelos movimentos contraculturais da década de 60. Estes últimos contribuíram muito para o descrédito dos mecanismos e objetivos da política institucionalizada, e tinham muito mais na arte do que no partido ou no sindicato, o seu canal de expressão. O temor de fazer uma “arte partidária” que Guel manifesta é partilhado com muitos de sua geração e traça uma diferença marcante em relação àquela “estrutura de sentimentos de brasilidade revolucionária”, do período anterior.

A reelaboração de suas influências passadas daria um passo adiante quando, de volta ao Brasil em 1979, encontrou uma situação muito diferente da que havia deixado, justificando, portanto, a atitude pragmática de ir trabalhar na TV:

Para mim, a Globo é um pouco o Brasil, essa volta ao Brasil, essa mudança total de vida, esse *tudo ser diferente do que você imagina*. Eu me identifico muito com o personagem Caramuru. Eu pensava muito na minha volta ao Brasil quando escrevi o seriado. Você chega ao Brasil e fica maravilhado com as meninas e com os meninos, com a beleza do lugar. Eu entrei no Brasil por Belém e cheguei no Recife, depois de 11 anos fora, na antevéspera de ano novo. Eu estava morto porque tinha vindo de ônibus. Dormi e acordei numa casa vazia, porque todo mundo tinha ido para uma praia na casa do meu pai, e já eram umas seis, sete da noite de um 31 de janeiro. E pensei: caramba, o que é que eu vou fazer? Eu não conheço ninguém, é ano novo! E eu saí andando pela cidade e perguntando até que fui parar no Batutas de São José³. Eu entrei no clube e eu acho que eu só parei depois do Carnaval. Entrei numa gandaia, numa comemoração, numa roda viva enlouquecida. Eu associo muito a essa farra, a essa virada, a minha decisão de topar o negócio da Globo.

Chegando ao Rio poucos meses depois, Guel deparou-se com o desbunde e sua desconfiança para com o nacional-popular, já bastante convertido em ideologia durante a ditadura. Os movimentos contraculturais da década de 60 repercutiam no cenário nacional de modo que a transformação social e seus agentes deixavam de ser pensados em termos estritamente classistas para dar lugar a uma visão mais diversificada e mais fragmentária da política. De início, seu trabalho de co-direção em novelas não deixava muito espaço para a manifestação dessas ambigüidades de criador, formado dentro de uma visão política e cultural com ecos esquerdistas, atuando no seio da indústria cultural. Pelo contrário, funcionou como uma verdadeira ressocialização em que sua formação cinematográfica foi convertida em recurso para a construção de narrativas televisuais. Porém, quanto mais autonomia ele ganhava dentro da Globo, mais o seu

³ O Batutas de São José é uma das mais tradicionais agremiações carnavalescas de Pernambuco. Na sua sede, no centro do Recife, são realizados bailes populares ao longo de todo o ano.



trabalho expressava a busca por um caminho em que aquele legado do cinema político e etnográfico pudesse ser reelaborado substantivamente e conciliado com a demanda por audiência.

Os custos pessoais dessa busca não parecem pequenos:

Na época, ninguém de cinema queria fazer televisão. Eu também não me interessava em fazer televisão. Todo o meu currículo era um currículo meio metido a besta, de um cinema totalmente anti-comercial. Mas, eu estava ali duro, sem dinheiro, já tinha feito segundo assistente de câmera, já estava meio acostumado a fazer qualquer coisa. Fiquei, então, como estagiário e fui me deixando levar. Parecia até que tinha baixado um santo, porque, até então, era impensável para mim fazer televisão na Globo. Filho de Arraes, tendo feito cinema com Jean Rouch, sendo amante do Cinema Novo, parecia tudo ao contrário. Às vezes, eu tenho essa sensação que eu vivo correndo, de alguma maneira, em busca de uma unidade que me permita um reencontro com essas minhas primeiras experiências.

Um certo sentimento de “traição dos mestres” é mitigado por duas características muito presentes na produção do Núcleo Guel Arraes e que ecoam aquele legado: o experimentalismo de linguagem e a busca pelos invisíveis sociais. Do ponto de vista macrossocial, ambos os aspectos se explicam por aquele equilíbrio instável entre as necessidades econômicas e políticas da Rede Globo, que convergem para a construção de um diferencial diante da concorrência e de uma imagem positiva perante a opinião pública. O Núcleo oferece ambos, porque reforça a dimensão estética e política do “padrão Globo de qualidade”, ampliando-o para além da técnica, dimensão esta muito mais fácil de ser equiparada pela concorrência, desde que se façam os investimentos compatíveis, como os que a Record tem feito. A proposta estética do Núcleo usada como diferencial da marca “Globo” contempla aqueles dois aspectos, de experimentalismo de linguagem e de representação dos invisíveis. Ela concilia e assimila duas linhagens importantíssimas do modernismo brasileiro: a politização dos temas e a inovação de linguagem. Mas o seu significado não é mais o mesmo. Entre um e outro, veio a consolidação da indústria cultural, que abriga a produção do Núcleo e que impõe condições de produção e de consumo muito diferentes ao seu trabalho.

Explorando essa diferença, diria que, por um lado, após 1964, o trabalho artístico e intelectual caminha mais definitivamente para a profissionalização, quando tem lugar a ampliação substantiva de um mercado cultural e das fontes de receita públicas para os criadores brasileiros. O resultado aparece como a assimilação desses agentes pelo “sistema”. Por outro lado, o fim da “proximidade imaginativa da revolução” desloca o sentido das iniciativas culturais de pretensão libertária. É nos anos 80 que os efeitos desse duplo movimento se fazem sentir definitivamente, e a entrada de Guel Arraes na Globo pode ser vista como emblemática daquela lenta assimilação dos



ímpetus transformadores dos criadores culturais pela indústria. Porém, se, por um lado, as propostas de Guel apresentam fragmentos daquela estrutura de sentimentos que havia perdido seu chão histórico, por outro, elas não reproduzem completamente a trajetória da geração anterior. Isso porque ele próprio passou a sofrer a influência direta de membros de sua geração que, no Brasil, já haviam aderido a uma outra concepção de fazer arte e política.

A imprensa alternativa dos jornais nanicos, o grupo *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, o vídeo independente, todos os círculos de produção *indie* de onde afluíram os membros do Núcleo, àquela altura, já eram intimamente influenciados pelas linguagens da indústria cultural. Obviamente, existe um corte geracional devido ao fato de serem esses criadores já socializados pela indústria cultural e eles têm plena consciência disso:

Há algumas coisas que nos ligam nesse grupo. Na época em que fazia o *TV Pirata*, o grupo se deu conta que esta era provavelmente a primeira geração de realizadores de televisão que cresceu assistindo televisão, que tinha o universo da televisão como referência comum, que não problematizava a televisão desde pequeno porque cresceu com ela. Eu não tinha tanto esse espírito porque morei fora do Brasil muito tempo.

No caso de Guel, a influência da TV deu-se, sobretudo, na sua socialização já como criador no interior da indústria:

Na Globo, eu passei mais de três anos fazendo só novela. Fiz, por exemplo, *Sétimo Sentido*, da Janete Clair; *Sol de Verão*, do Manoel Carlos, mas meu novo aprendizado começou mesmo em *Jogo da Vida*, escrita por Silvio de Abreu e dirigida por Jorge Fernando, que são duas figuras incríveis. Eu co-dirigia a novela com o Jorginho, que tinha um tino enorme para a coisa popularesca. Eu passei então a admirar um lado popular brasileiro, que eu via tanto no Jorginho quanto no Silvio, que vinha das chanchadas, tinha sido assistente de Carlos Manga, tinha dirigido pornochanchadas e era, agora, autor de novela. Foi com os dois que fui aprendendo.

Na produção daqueles grupos independentes para os quais o Núcleo foi se tornando o abrigo dentro da indústria, a influência da TV ou, mais amplamente, da cultura pop, se faz sentir de diferentes maneiras. Contento-me em sublinhar o parentesco existente entre as propostas estéticas que aqueles produtores de circuitos culturais mais alternativos trazem para o Núcleo e tendências muito arraigadas no discurso televisivo. A importância do “apresentador” no teatro do *Asdrúbal*, o humor cotidiano do *Casseta* e do *Planeta*, a radicalização da lógica fragmentária e repetitiva da TV na produção audiovisual independente, como em *Ilha das Flores*, de Jorge Furtado.

Entretanto, como mostra Fechine, essa relação entre o experimentalismo do Núcleo e as linguagens televisuais é ainda mais estrutural. Em primeiro lugar, do ponto



de vista do experimentalismo formal, a TV funciona para o grupo como o cânone a ser desconstruído a partir de dentro. *TV Pirata*, primeiro trabalho que o núcleo realiza depois de institucionalizado, enuncia e realiza esse projeto. Em segundo lugar, do ponto de vista do papel político reivindicado pelo grupo, a TV aparece como o instrumento mais potente de representação dos anônimos e periféricos. Ambos os aspectos são explorados na análise de Fechine. Interessa-me retomar uma fala de Guel a respeito porque ela demonstra, simultaneamente, a articulação de um discurso em defesa da importância cultural e política da TV e a consciência de que esta impõe sérios limites para o seu uso libertário. O mesmo trecho narra também o processo que tornou possível e necessário este discurso: a assimilação gradual desses criadores à lógica da indústria. Diz ele:

No início, era como se a gente fosse um pouco contra a televisão, mas, aos poucos, a televisão foi, também, absorvendo nossas propostas e fomos virando gente de televisão mesmo. Regina (Casé), por exemplo, é totalmente contra a TV a cabo. Ela acha que isso não tem nada a ver com o Brasil. Para ela, a TV aberta é o meio que mais congrega e é nela que está a verdadeira discussão da cultura popular brasileira. A Regina é muito enfática e inteligente na defesa da televisão como uma das coisas mais importantes do Brasil. Foi preciso esse tipo de compreensão da TV para que a gente não se tornasse um grupinho que faz apenas programas pra TV Cultura. Por que decidimos fazer programas para a Globo? Eu acho que há, nessa decisão, uma motivação também ideológica, uma convicção de que a televisão é um lugar realmente privilegiado de atuação. A televisão não é tanto um lugar para formar talentos, é mais um lugar para revelar talentos. De uma maneira ou de outra, todas essas pessoas, ao entrarem na TV, já tinham um trabalho em outras áreas com muita personalidade e, *de certa maneira*, suas posturas foram mantidas. Todo nosso trabalho sempre foi orientado pela preocupação em tentar transformar nossas propostas de criação em programa de audiência e com produção viável no dia-a-dia da TV.

O trecho revela a consciência de uma mediação importante entre a produção cultural de “áreas com muita personalidade” e o produto televisual, entre as “propostas de criação” e o “programa de audiência”. Que mediação é essa? Até que ponto ela redefine o resultado final? Essa questão central para a sociologia da cultura, notadamente a de inspiração adorniana, se revela aqui na angústia de um criador.

Adorno oferece uma série de recursos teóricos para pensar essa questão, muitos deles agrupados sob o conceito de “indústria cultural” (Adorno, 1977; Adorno, 1985). Não se trata de simplesmente pensar a cultura como mercadoria, fenômeno muito anterior ao século XX. Pensemos, por exemplo, nos muitos jornais militantes criados nas vésperas da Revolução Francesa, vendidos nas esquinas de Paris como meio de financiar uma atividade cuja finalidade era mais política e pedagógica do que econômica. Nesses casos, a dimensão da cultura que excede a sua forma mercadoria é



muito maior. Quando a indústria cultural se forma, já sob a égide do capitalismo monopolista e de sua tremenda concentração técnica e financeira, a cultura passa a ser *sobretudo* mercadoria. Isso significa que a produção cultural será concentrada por grupos que controlam fatias enormes do mercado, com poder técnico e financeiro suficientes para ampliar a difusão de um produto, fazendo-o circular em diferentes pontas do sistema, como rádios, TVs, editoras, gravadoras etc. A conformação desse “sistema” impõe novas dificuldades de circulação para a produção dita “independente”, e esse efeito concentrador da demanda no campo cultural é uma das conseqüências mais nefastas da formação de uma indústria cultural.

No caso de um núcleo que abriga criadores dos circuitos alternativos dentro da indústria cultural, as contradições são muitas. Um primeiro recurso teórico para pensá-la é a idéia da proletarização do trabalho artístico. Diferentemente do cinema artesanal que tanto admira, Guel tem que se haver com rotinas produtivas muito mais estritas e não tem o mesmo controle do processo. Na indústria cultural, o criador trabalha sob encomenda, de certa forma. Isto é, ele disponibiliza a sua força-de-trabalho para que os controladores dos meios de produção decidam o que fazer com ela. Mesmo que a idéia parta dele, ela terá que ser negociada com os que controlam aquele poder técnico e financeiro que viabiliza a produção, em última instância. A margem de autonomia do criador depende da rentabilidade de seu trabalho para a empresa. Ela tende a se expandir quanto mais o próprio criador internalizar a necessidade de converter a mercadoria cultural em dinheiro e em prestígio, de modo que se dilui a oposição entre aqueles controladores e os criadores na medida em que comungam os objetivos políticos e econômicos da empresa. Uma fala de Guel Arraes demonstra essa internalização das regras do jogo dentro do qual terá que se dar a busca de seus objetivos propriamente estético-expressivos.

Dentro da televisão, apesar da concorrência, como em todo lugar, nossos programas foram dando certo. Não eram programas, de modo geral, com grandes estouros de audiência, mas sempre tiveram a audiência necessária, e eu acho que contribuíram um pouco para aumentar a auto-estima da televisão. *TV Pirata* não foi um programa fácil de implantar, mas ele foi definitivo para nos respeitarem. Na ocasião, o Boni⁴, escreveu no script – redigido por 12 autores – assim: ‘Está provado que temos no Brasil um novo humor jovem’. Quando o script desceu com esse comentário, foi desbloqueando tudo. Muitas vezes, a gente teve muito mais apoio das instâncias de decisão mais acima do que de instâncias intermediárias, que ficavam meio chocadas com aquilo que estávamos propondo, achavam a produção complicada. O *TV Pirata* mesmo foi o programa mais difícil que eu fiz.

⁴ José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, na época, o diretor geral de programação da Rede Globo.



O mesmo trecho também ressalta que, com o aumento da concorrência entre as TVs brasileiras, cresceram também a consciência de Guel a respeito das necessidades da Globo e a racionalização da produção de seu Núcleo, cada vez mais atenta à relação custo-benefício. A disposição da Globo em abrir espaço para experimentações desse tipo explica-se em função da necessidade econômica e política de se diferenciar da concorrência, ampliando o peso da dimensão estética no “padrão Globo de qualidade” e, simultaneamente, construir uma imagem mais favorável diante dos setores atuantes da “opinião pública”. Do ponto de vista dessas condições estruturais, *TV Pirata* resulta de um momento em que a ameaça ao poder da Globo era mais política do que econômica, com a pressão em prol da democratização da mídia na esteira da Constituinte e a montante das forças esquerdistas que associavam a empresa aos interesses empresariais que deram sustentação ao Golpe de 1964. O desejo de se legitimar, diferenciando-se das “TVs popularescas”, somou-se ao amplo domínio sobre o mercado, o que permitia uma relação custo-benefício extremamente desfavorável, no caso de *TV Pirata*, se considerada apenas a sua rentabilidade econômica. Mesmo assim, quando a concorrência se acirrou, o prestígio da inovação estética mostrou-se insuficiente para sustentar as pretensões do Núcleo. Guel Arraes narra a maneira como, nesse processo, cada vez mais o seu desejo de experimentação passou a conviver com a preocupação em viabilizar a sua produção:

Eu era muito novo, todo mundo muito novo e era um programa complicadíssimo, era quase uma pequena emissora. E tinha um problema de produção complicadíssimo, a começar do elenco. Para ter o elenco que tivemos, não foi simples. Todos faziam teatro e as filmagens tinham que ser feitas em dois dias. Normalmente, programa de humor era gravado na emissora das 13 às 21 horas, na segunda ou na terça. A complexidade da *TV Pirata* não permitia isso. Precisávamos de dois dias de 12 horas de trabalho. Foi a primeira vez que se autorizaram duas equipes de técnicos. Como o elenco queria ficar liberado para o teatro, eles tinham que trabalhar 24 horas em dois dias. E o elenco topava. Mas os técnicos, não. Na época, *a gente produzia de uma maneira que me parece hoje muito pouco racional*, montava-se um cenário enorme para fazer uma piada. O programa tinha também pouquíssimos quadros fixos. Num programa de humor, um dos segredos pra fazer um programa semanal é, ao contrário, você ter aquele bordão, a repetição. Em um programa do *TV Pirata*, havia vinte e poucos quadros, sendo três fixos, e a gente montava 18 cenários diferentes num estúdio mínimo. Tinha que brigar com os roteiristas para os quadros não virem com uma produção absurda demais, tinha que brigar com a emissora para esticar a corda o máximo possível. Era um tipo de produção absurda! O *Armação* também foi difícil. Filmei o primeiro em 17 dias, depois regularizamos em 13, 14. Era um tempo enorme para a televisão! No início, a gente fazia o programa todo artesanal, com uma câmera só. O cenário era num estúdio pequeno, que não se usava mais como tal, entrávamos lá a qualquer hora e fomos improvisando em cima da estrutura do lugar.



O que fez a corda partir foi a concorrência de *Pantanal*, uma novela da Manchete, que marcou o primeiro grande sucesso de teledramaturgia fora da Globo depois de muito tempo de domínio absoluto nesse campo. Guel, mais uma vez, elucida:

Para atender às necessidades dos nossos programas, para manter o ritmo sem comprometer a criação, tivemos também, de certo modo, que inventar novas formas de produção, e numa época em que a gente ainda estava aprendendo a fazer televisão, eu e todo mundo. Na época, eu não tinha contato diretamente com os “chefões” para saber como os programas foram emplacando. As coisas foram acontecendo, dentro da Globo, sem muita deliberação. O que eu percebo é que, quando a gente começou, não havia tanta concorrência. Por isso, do ponto de vista dos produtores, havia uma margem maior para se arriscar no grupo: “vamos ver no quê que vai dar”. A gente entrou na Globo em um momento bom para poder experimentar. Quando fizemos o *Armação*, não havia essa preocupação direta com a audiência. Naquela época, a gente sequer se preocupava com os boletins de audiência. A primeira porrada que a gente tomou foi quando o *TV Pirata* saiu do ar por causa da novela *Pantanal*⁵, mas já tínhamos um grupo consolidado e continuamos fazendo várias coisas. Hoje, o diretor acompanha o desempenho do programa minuto a minuto. Agora, quando um programa estréia, eu já estou ansioso para saber a audiência. Também temos buscado, para os nossos projetos, outros desdobramentos comerciais, como o cinema e a produção de DVDs.

A passagem final desse trecho demonstra o quanto o aumento da concorrência, a partir do final dos anos 90, ditou uma nova rodada de racionalização na produção da Globo, abarcando, inclusive, o seu setor que dispunha da maior margem de inovação. A racionalização é uma das características da indústria cultural (Adorno, 1977) e implica a prevalência do cálculo custo-benefício na decisão dos investimentos. É ela quem dita, por exemplo, a lógica dos formatos que marca não só a TV, mas todos os veículos de comunicação e até o cinema. O ar de família, partilhado por programas que seguem formato semelhante, tende a reduzir o risco dos investimentos porque cada formato conta com uma certa fatia receptiva da audiência. Ele restringe a inovação dentro das suas marcas constitutivas. Por exemplo, a telenovela terá um certo número de capítulos, distribuídos numa seqüência que vai da armação do conflito até o seu desenlace final, protagonizados por pares românticos e seus antagonistas etc.

A produção do Núcleo também está sujeita a formatos. O tempo de duração do programa, por exemplo, é um constrangimento ditado pela racionalização da produção televisual, sua distribuição entre programas e anúncios etc. Mas aquela produção também parece ter mais liberdade do que os formatos tradicionais da TV brasileira, como os programas de auditório, os telejornais e a telenovela. Essa liberdade se explica

⁵Escrita por Benedito Ruy Barbosa e dirigida por Jayme Monjardim, a novela *Pantanal* (1990) foi o maior sucesso da Rede Manchete e um marco na teledramaturgia por introduzir, no horário nobre, cenas de grande erotismo e deslocar a temática predominantemente urbana das novelas brasileiras para o universo desconhecido do pantanal matogrossense.



por ser o Núcleo o setor de maior inovação na Globo, mas mesmo ele sentiu o peso da racionalização quando veio o aumento da concorrência. Aí o experimentalismo formal foi posto em xeque, porque todo o investimento feito não garantia a audiência diante de programas muito menos custosos. Guel explica o impasse que quase levou o Núcleo ao fim e o significado do *Auto* como o produto que descortinou uma saída.

O *Auto da Compadecida* teve um papel muito importante na estratégia desse grupo na televisão. Houve um momento em que havia, entre nós, um certo desânimo com a TV. Você fazia um roteiro de quatro semanas – como um roteiro da *Comédia da Vida Privada* – envolvia vários autores e diretores, tudo ficava muito bacana, mas tinha um problema. A *Comédia da Vida Privada* concorria com o *Ratinho*⁶ e perdia. E não estou julgando o que é melhor ou pior, mas são processos muito diferentes, não tem como comparar (...) Os trabalhos que o grupo propunha na TV eram muito elaborados. Levavam mais tempo para escrever e filmar do que a televisão geralmente concede. Os especiais, antigamente, eram feitos em cinco dias no máximo. Programas como os nossos eram gravados em 14 dias, às vezes, em 15 dias. Era um tipo de programa mais demorado, mais caro... Bom, se o programa está perdendo audiência, então coloca mais tarde! Mas não tem mais um horário para isso, não tem outro espaço na programação, não tem dinheiro para isso! Não dava para ficar na faixa do um horário nobre, com um produto que não estava fazendo sucesso e que tinha uma produção comparável à de um filme. (...) Depois de todo esse investimento, você colocava o programa no ar em um determinado horário, e um cara que faz um programa diário sem roteiro, sem nada, leva um pedaço da sua audiência. Como é que você justifica seu programa na emissora? Alega que aquilo que você faz é mais que televisão, é uma preocupação com o próximo?!... Na época, também ainda não tinha toda essa difusão comercial em DVD para ajudar com os custos.

Temos, então, evidenciada a clara consciência da necessidade de audiência e de diluição de custos do produto final, a que as outras formas de veiculação, como cinema e DVD, vieram atender, configurando uma nova rodada de racionalização da produção do Núcleo. Em vez de diminuir o investimento nos produtos, buscou-se, a partir de então, o aumento da circulação através de outros suportes. Na seqüência seguinte, que dá continuidade a esta última, Guel salienta o quanto esse momento de maior pressão da emissora fez surgir dúvidas quanto à viabilidade de seu projeto estético no interior da TV.

Por outro lado, você fazia um programa, que dava um trabalho enorme, mas que também não tinha permanência. Passava na TV uma vez e nunca mais (...) Nesse período, eu, o Jorge (Furtado), o João (Falcão) e o Pedro (Cardoso) discutimos muito se valia ou não a pena fazer televisão. No cinema, as coisas repercutem e duram. Se você faz um programa de televisão inovador, sai uma notinha no jornal e depois se esquece. Na televisão, há repercussão, mas parece que as coisas não

⁶O *Programa do Ratinho* foi exibido pelo [SBT](#) de [1998](#) até [2006](#). Comandado por Carlos Massa (o “Ratinho”), o programa ficou conhecido por seu apelo ao chamado “mundo cão” e pelo estilo escrachado. Preocupado, declaradamente em conquistar bons índices de audiência (o apresentador subia numa espécie de pódio quando estava à frente dos concorrentes), *Ratinho* não se constrangia em apelar para a “baixaria na TV”. Explorava, entre outras coisas, tipos bizarros, histórias pessoais constrangedoras, conflitos entre familiares, vizinhos ou casais, estimulando inclusive os participantes a irem às tapas no ar.

vivem, não ficam. O *Auto* surgiu quando a gente já estava começando a se cansar da TV. (...) Notamos que todas as adaptações que a gente também fez de clássicos da nossa literatura, e que davam um trabalho de cão, não marcavam, ninguém lembrava direito porque o que fica, na televisão, são os programas levados ao ar por mais tempo (...) Esse tipo de situação começou a minar o grupo, nossa sensação era de desperdício mesmo de esforços. Chegou, então, uma hora que a gente se perguntou: por que fazer isso? Vamos fazer teatro, cinema ou escrever um livro, talvez a TV não seja mesmo o lugar para fazer isso... Começamos a duvidar se tinha mesmo espaço para esse grupo na televisão. Começamos também a nos sentir não exatamente ameaçados de perder o emprego, mas muito desestimulados. A concorrência pode ser boa a longo prazo, mas, na verdade, a médio prazo, ela cria uma tensão em todo mundo. Afinal, o que é o que vai dar mais audiência amanhã? Nos períodos em que a Globo era monopolista, isso não importava tanto: “coloca o programa dos meninos, aí”. A emissora já tinha audiência mesmo, então, podiam fazer bonito, estimulando um pouco da criação de TV. Era como aquele laboratório de pesquisa, que tinha uma margem para experimentar ali um pouco, mas, na hora em que há concorrência, o pau canta!... Quem experimenta é o primeiro a sofrer limitações. Foi quando eu pensei: “caramba, tudo que a gente faz já é, de certo modo, cinema; nós estamos nos perdendo...”. Todo mundo já estava mais velho, não queria mais fazer trabalho em três dias, todo mundo queria fazer trabalho mais elaborado, se não houvesse mais espaço para isso, o caminho natural seria o cinema ou o teatro. Na época, começou a existir a possibilidade de cinema no Brasil e, naturalmente, muitos criadores passaram a demonstrar interesse em fazer seus longas.

Aqui interessa apontar a tensão entre as pretensões autorais dos membros do Núcleo e a lógica mercantil que predomina na indústria cultural, e a visão do cinema como o espaço “natural” para a realização daquelas pretensões. Dando prosseguimento à mesma narrativa, Guel finalmente destaca o papel do *Auto* como sinalizador de uma saída diante da pressão posta pela concorrência, que, àquela altura, ameaçava a permanência de seu projeto estético no interior da TV.

Senti, nesse momento, que o grupo corria o risco de ir se desfazendo, de certa maneira (...) Eu acho que, nessa época de apavoramento da emissora com a audiência, a gente também ficou meio perdido. Sem dúvida, não foi o melhor momento para o grupo. Não somos, certamente, a melhor solução para resolver problemas de audiência da TV, então, se a preocupação com audiência está em primeiro plano, o primeiro grupo que vai dançar é o nosso. Justamente nessa época, eu estava todo embolado com a adaptação de *O Auto*. Então, para onde a gente ia? *O Auto* surge um pouco dessa busca de prestígio, de permanência, de visibilidade para o nosso trabalho. Foi uma solução de produtor, mais do que de criador: um produtor querendo estimular seu grupo e a si mesmo. Costumo dizer que *O Auto* foi assim aquela jogada ‘aos quarenta e quatro do segundo tempo’. Chutei a bola no meio de campo e entrou.

Os impasses e soluções do Núcleo Guel Arraes revelam as contradições que Adorno sublinhava entre a cultura e o mercado, contradição esta que o próprio termo “indústria cultural” pretende expressar. O termo impõe uma distinção entre a cultura (como a reivindicação perene do particular contra o geral) e a administração (como o geral que se opõe ao particular). Segue-se que “a exigência da administração em relação à cultura é essencialmente heteronômica; ela precisa medir o cultural, seja qual for,



segundo normas que não lhe são inerentes, que nada têm a ver com a qualidade do objeto. A cultura é medida conforme padrões abstratamente trazidos do seu exterior, enquanto o administrador é levado pelas suas próprias exigências e conformação a recusar-se, no mais das vezes, a levar em conta questões relativas à qualidade imanente, à verdade e, finalmente, à racionalidade objetiva do objeto (cultural)” (Adorno *apud* Cohn, 1973: 125).

O núcleo expressa as tentativas de um grupo de criadores, oriundo de circuitos alternativos, de introduzirem as suas propostas estéticas no interior da maior empresa de comunicação do Brasil. Nesse processo, ele tanto viu suas propostas serem assimiladas pela lógica da indústria cultural que dita o primado da rentabilidade e o predomínio dos formatos, quanto tem representado para ela um espaço de inovação tão necessária à produção de cultura. Como o termo “indústria cultural” sugere, essa tensão não se resolve, embora ela penda claramente numa direção: a lógica específica da produção de cultura, em que uma ou mais subjetividades clamam pela expressão estética livre, tende a ser subsumida pela lógica geral de produção de mercadorias, em que predomina o “esquematismo dos procedimentos” (Adorno, 1985: 115-116).

De todo modo, se Guel não é “o mesmo” segundo os cânones de seus mestres do cinema político, a TV não é mais a mesma depois de sua passagem. A assimilação de um projeto estético marca o todo que o incorporou. A contradição está em que o seu caráter libertário nos moldes do pós 68 se concretiza em produtos usados para afirmar a superioridade estética e política do veículo que mais monopoliza a fala no Brasil. Indo além, é preciso reconhecer que essa possibilidade de assimilação já estava posta naquele projeto, desde cedo influenciado pela cultura pop e suas matrizes televisuais e publicitárias. Isso coloca a questão de que vanguarda é possível hoje, tanto fora quanto dentro da TV, uma vez que o trânsito entre aquelas produções *indies* e os programas foi feito sem maiores atropelos, em função da identidade anti-intelectualista que os une, em contraste com a produção vanguardista da geração anterior. Para Jameson, o pós-modernismo é este tempo em que as vanguardas artísticas, sem o horizonte da revolução, são convertidas em fornecedoras de signos para o mercado e a política (Jameson, 1997). O caso do Núcleo Guel Arraes parece mostrar o momento em que esta transição se completa entre nós, quando uma geração de criadores já socializados pela indústria cultural se converte na fonte mais profícua de inovação dentro dela. Mas ele mostra também algumas fissuras nesse processo, nas pretensões ainda libertárias dessa



geração e na forma como ela soube cavar um espaço de experimentação surpreendente dentro da TV brasileira.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor (1977). *A indústria cultural*. In COHN, Gabriel. *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max (1985). “Indústria Cultural: o Esclarecimento como Mistificação das Massas”. In ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

CEVASCO, Maria Elisa (2001). *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra.

COHN, Gabriel (1973). *Sociologia da Comunicação – Teoria e Ideologia*. São Paulo: Pioneira.

JAMESON, Fredric (1997). *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2ª edição, São Paulo: Ática.

RIDENTI, Marcelo (2005). “Artistas e Intelectuais no Brasil pós 1960”. In *Revista Tempo Social*, vol. 17, n° 1, São Paulo: USP, Departamento de Sociologia.