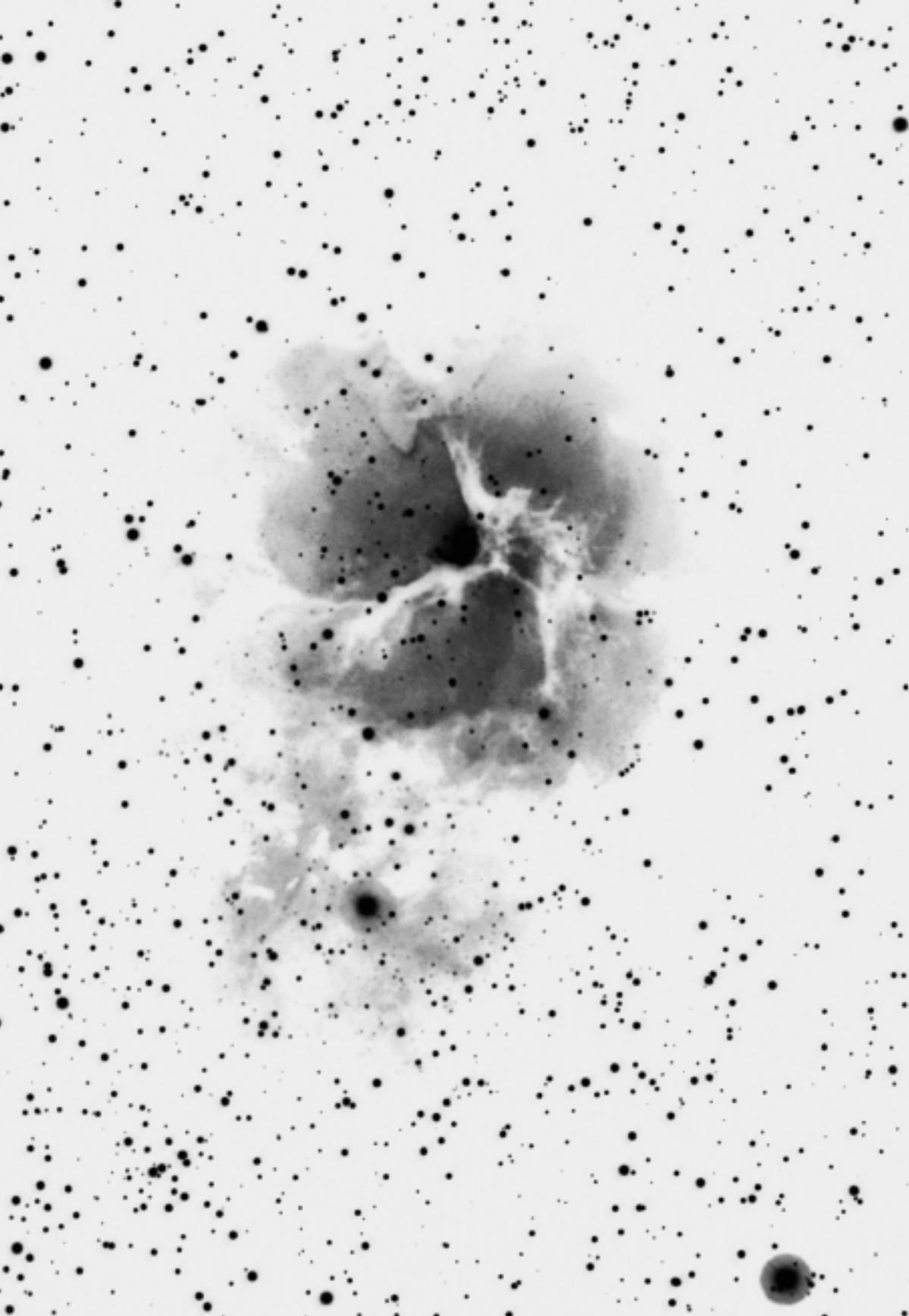


**entrevista**



# Subvertendo as fórmulas, reiventando os formatos: entrevista com Guel Arraes

---

ALEXANDRE FIGUEIRÔA  
YVANA FECHINE

**Resumo** Diretor de um dos núcleos de produção da maior emissora de televisão do Brasil, a Rede Globo, Guel Arraes é um dos mais respeitados criadores de televisão do Brasil. Seus trabalhos já se tornaram uma referência de qualidade pelo modo original como opera, simultaneamente, com os diferentes suportes (mídias) e formatos (gêneros). Cinema, televisão, literatura, teatro: como trabalhar, continuamente, com o trânsito entre linguagens e meios sem subverter os modos de produção e organização próprios a cada um deles? Comentando a sua produção e trajetória é o próprio Guel Arraes quem nos estimula, nesta entrevista, a pensar sobre esta e tantas outras questões que emergem dos programas e filmes que dirigiu.

**Palavras-chave** televisão, formatos, linguagens, mídias.

**Abstract** The director of a variety productions from the major commercial television network in Brazil, Globo TV, Guel Arraes is one of the most prominent and respectable thinkers in contemporary Brazilian television. His works have become a benchmark of quality either because of the genres he has originated or equally because of the different formats, genres, and styles he has added to mainstream drama productions for tv. Cinema, television, literature, and theatre: how one can work continuously using language and format without de-constructing and interfering with the process of production? In this interview, speaking about his films and latest work, Guel Arraes has invited us to think and rethink about this and other issues that have been brought out from the creative shows and films he had directed.

**Key words** Television, formats, language, media

Filho do ex-governador de Pernambuco Miguel Arraes, deposto do cargo em 64 pelo Regime Militar, Guel Arraes (Miguel Arraes de Alencar Filho) 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. Dirigiu quatro curtas e um média-metragem, em Super-8, antes de trabalhar no cinema comercial como assistente de câmera e de, logo depois, com apenas 25 anos de idade, entrar para a Rede Globo (1981).

Hoje, o pernambucano Guel Arraes, aos 47 anos, é um dos mais respeitados criadores de televisão do Brasil. Diretor de um dos núcleos de produção da maior emissora do país, Guel tem comandado as equipes responsáveis por programas que se tornaram uma referência de qualidade na TV, como *Os Normais* (2001), os episódios de *Brava Gente*, *A Comédia da Vida Privada* (1994-97), ou os lendários *Armação Ilimitada* (1985-88), *TV Pirata* (1989-90), *Programa Legal* (1991-93), entre outros. Seu nome já se tornou sinônimo de entretenimento com arte e está associado à própria renovação de formatos na TV brasileira. E com razão. Poucos criadores desafiam tanto a tradicional abordagem classificatória dos gêneros televisuais quanto o pernambucano Guel Arraes ao operar, simultaneamente, com diferentes formatos e em diferentes suportes. Com o lançamento dos filmes *O Auto da Compadecida*, em 2000 — baseado no programa homônimo de 1998 —, e de *Caramuru: a Invenção do Brasil*, em 2001, passou a ser também um pioneiro no país na adaptação de um produto da TV para o cinema. Mais recentemente, ele também dirigiu a adaptação para o teatro da comédia *Lisbela e o Prisioneiro*, do pernambucano Osman Lins, que já havia sido transposta, por ele mesmo, do livro para a TV. Depois de ficar em cartaz no Rio e São Paulo, ao longo de 2001, a peça ainda percorre as capitais brasileiras e deve, ainda este ano, ser transformada também em filme.

Cinema, televisão, literatura, teatro: como trabalhar, continuamente, com o trânsito entre linguagens e meios sem subverter os modos de produção e organização próprios a cada um deles? Comentando, despretensiosamente, sua produção e trajetória é o próprio Guel Arraes quem nos estimula a pensar sobre esta e tantas outras questões que emergem dos programas e filmes que dirigiu. Depois de confessar a sua preocupação recente em entender melhor o papel do grupo com o qual trabalha na produção audiovisual brasileira contemporânea, Guel se dispôs, mesmo em meio aos inúmeros compromissos e apelos da primavera parisiense, a fazer conosco essa retrospectiva auto-crítica da sua atuação. O depoimento abaixo foi concedido durante o 4º Festival du Cinéma Brésilien de Paris, em abril deste ano, realizado no prestigiado L'Arlequin, sala do circuito de *art et essai* situada entre

Saint Germain de Près e Montparnasse. Ele estava acompanhando a apresentação de *Caramuru* e participando de dois debates promovidos pelo festival: um sobre adaptações literárias para o cinema e outro sobre as perspectivas da utilização da tecnologia digital no cinema brasileiro, temas sobre os quais ele sente-se muito à vontade em discorrer pois, nos últimos anos, vivenciou essas experiências como ninguém no Brasil.

## I. INFLUÊNCIAS

### Do Cinema Novo ao *cinéma vérité* passando pelo Batutas de São José

Eu entrei em cinema no começo dos anos 70, bem por acaso. Na época, todo mundo fazia um pouco de Super-8, que corresponde ao vídeo de hoje em dia. Na Universidade de Paris VII, eu fazia um curso de antropologia e havia umas cadeiras de cinema. Como eu já fazia filme em Super-8, optei por cadeiras relacionadas a cinema, etnologia e etnofilmes. Foi quando comecei a ver os filmes de Jean Rouch<sup>1</sup> e fiquei fascinado. Eu me sentia um pouco obrigado a fazer aquele tipo de filme documentário porque aquilo era muito político, muito ligado a realidades como a do Brasil. Aquela era uma época de grande empolgação política por causa do meu pai, por causa de todo o contexto. Também por acaso eu terminei indo parar no Comitê do Filme Etnográfico, que era dirigido por Jean Rouch. Conheci o pessoal e fiquei sete anos lá como projecionista, arquivista, montador. Eu não trabalhava diretamente com o Rouch, mas assistia às aulas dele, limpava os filmes dele, remixava, guardava. Eu varri até sala de montagem antes de começar a editar um pouco e a fazer os primeiros filmes por lá. A minha primeira ideologia cinematográfica foi essa, a de um cinema verdade. Eu achava que esse era um cinema para um país subdesenvolvido como o Brasil. Ou um país em desenvolvimento. Eu achava que aprendendo isso eu iria me fazer útil no Brasil.

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

Também nessa época, eu já via muito Buster Keaton, os cineastas russos todos, curtia muito o cinema primitivo de Méliès. De alguma maneira isso ficou guardado e, inconscientemente, a gente acaba depois copiando a marcação dos atores, as milhares de *gags* do cinema mudo. Quando eu estava na Argélia ainda, eu fiquei louco ao ver os filmes do Glauber Rocha. Nem pensava em fazer cinema naquela época, mas eu acompanhava tudo que saía do cinema brasileiro. Eu cheguei a conhecer o Glauber porque ele era amigo do meu irmão e ficou na nossa casa, uns 15 ou 20 dias, num período turbulentíssimo, você pode imaginar. Freqüentei muita cinemateca, muitas mostras. Eu ia muito pouco a cinema comercial, eu não via cinema americano. Tudo que eu via era cinema de arte, documentários, no máximo ficção da *nouvelle vague*. Vi muita *nouvelle vague*, que foi uma segunda influência. Godard e Glauber foram, inicialmente, as minhas referências. Depois, veio o Jean Rouch com aquela coisa mais prática. Não tenho, no entanto, nenhum diploma de cinema. Minha formação se deu mesmo foi no Comitê do Filme Etnográfico. Eu aprendi a fazer cinema mesmo, eu aprendi a amar o que eu faço, foi com o Jean Rouch. Eu digo que ele é meu mestre no sentido espiritual da palavra. Eu me sinto muito devedor e partilho muito da ideologia dele, da maneira como se deve fazer as coisas, ainda que o que eu faça hoje tenha muito pouco a ver com o que ele faz. Eu acho que eu teria até vergonha se um dia ele soubesse que eu entrei num negócio totalmente contrário ao dele, na TV comercial, na TV Globo.

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 país 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 pra uma praia na casa do meu pai, e já era 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 José<sup>2</sup>. 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 topiar o negócio da Globo.

2. 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.

## II. O APRENDIZADO NA/COM A TV

### Novelas e chanchadas

Eu cheguei no Brasil em dezembro de 79. Cheguei no Rio em abril de 80 e seis meses depois eu estava na televisão, já na Globo, já em novela. Eu comecei como estagiário e uns seis meses depois comecei a dirigir. Minha ida para a Globo também foi por acaso. Eu havia participado, como assistente de câmera, de um longa do Bruno Barreto, *Beijo no asfalto*<sup>3</sup>. Nesse filme, conheci o Tarcísio Meira que havia chegado de umas gravações em Pernambuco. Ele estava fazendo novela, interpretando um personagem que construía boneco de barro. Ele sabia que eu era filho de Arraes, começou a conversar comigo sobre Pernambuco e aí travamos amizade. Dois meses depois ele me ligou e disse: “meu personagem na novela está indo para a Argélia, você não quer ajudar a gente?” Eu falei: “olha, eu já saí da Argélia há muito tempo, mas, posso dar umas dicas pra vocês”. Ele então marcou um encontro com o diretor, o Paulo Ubiratan, que estava procurando estagiário. E eu estava livre. 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 anticomercial. 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.

Na Globo, eu passei três anos fazendo só novela, fiz, da Janete Clair, *Sétimo Sentido*; do Manoel Carlos, *Sol de Verão*; mas meu novo aprendizado, começou mesmo em *Jogo da Vida*, com Silvio de Abreu e Jorge Fernando, que eram duas figuras incríveis. Jorginho co-dirigia a novela comigo e tinha um tino enorme pra 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. Silvio e Jorginho são, naturalmente, palhaços.

3. *Beijo no Asfalto*, Bruno Barreto, 1980.

Os caras só faziam comédia e eu não tinha nada disso. Eu não tenho isso de nascença, eu não tenho isso naturalmente. Fui adquirindo, fui aprendendo a partir das novelas. Trabalhei ainda em *Guerra dos Sexos* e, depois, *Vereda Tropical*, que era do Carlos Lombardi. Essas novelas foram a minha segunda escola. Passei a ver chanchada. Passei a ver comédia americana. Tive que aprender tudo de novo. Chanchada, por exemplo, eu só via quando era garoto, no Crato. E eu gostava de Oscarito e outros, mas depois que li um texto de cinema do Glauber em que ele falava contra a chanchada, isso passou a ser assunto liquidado. Só muito depois eu reaprendi e até retomei a tradição da chanchada do cinema brasileiro. Eu acho, inclusive, que Carlos Manga fez no cinema um pouco do que o Silvio de Abreu, ajudado pelo Jorge e por mim, fez na televisão. Acho que nós conseguimos dar uma espécie de carta de nobreza para a comédia, para a paródia, para a chanchada. Na TV, o que a gente faz muito é reinventar uma certa capacidade criativa de copiar da qual falou o Paulo Emílio Salles Gomes.

Passamos então a usar certos elementos e mecanismos da chanchada, que já era uma paródia daqueles filmes americanos. Com essa sua natureza paródica, a chanchada tem também uma dimensão metalingüística, porque ela se comenta, ela se apresenta como filme, demonstra uma preocupação um tanto brechtiana. Eu acho que esses elementos da chanchada, a metalinguagem, o comentário, são também uma constante no trabalho da gente. O uso desses recursos no cinema já era comum, mas numa novela era impensável, por exemplo, os personagens falarem com a câmera. Esse foi um grande diferencial de novelas que fizemos. Os personagens comentavam alguma coisa com o público e voltavam para a cena. E, além disso, tinha o estilo de comédia maluca. Você sentia nitidamente que aquilo era muito diferente do que estava no ar, na novela das oito, por exemplo. Senti que havia até uma certa ameaça. Eu lembro que, uma vez, nós recebemos um comunicado dizendo que a gente estava desacreditando o gênero da novela, que as pessoas iriam terminar não acreditando mais que aquilo era verdade. Evidentemente, como tudo na televisão, esse estilo também foi rapidamente assimilado, deglutido e cooptado, como se dizia antigamente. Essas novelas viraram moda, ficaram anos sendo refeitas. Eu acho que esse período foi parte da minha gandaia artística. Nessa época, eu via todos os programas. Foi uma loucura. Fiquei três anos nisso. Vivia tão intensamente que hoje em dia eu enjoiei, eu não consigo nem ver uma novela. Mas foi assim que eu aprendi o bê-a-bá da linguagem da televisão: um pouco assim como o jornalista que, antes de ser escritor, escreve diariamente pra pegar a manha e, então, tentar fazer outra coisa.

## Da direção à redação

Eu sempre tive muita vontade de escrever roteiro. Esse sempre foi o trabalho mais difícil para mim. Mas como eu dirigia os programas, sempre fui arranjando desvios, adiando o dia em que eu ia ter mesmo que escrever; um dia que, finalmente, chegou depois de já ter experiência no cinema, na própria TV, no teatro. Eu acho, aliás, que, para escrever roteiro, ler teatro é uma coisa ótima. Hoje, eu escrevo muito laboriosamente; divido a cena e digo “eu entrego depois de amanhã”, e entrego. Começar a co-escrever os roteiros, renovou em mim a vontade de dirigir. Eu já estava de saco cheio de apenas enfrentar a roda vida que é dirigir um programa. A possibilidade de refletir, de participar da elaboração do roteiro, mesmo que você não escreva todo, me dá uma liberdade na direção muito grande, que se estende aos detalhes. Quando você não escreve você tem certos pudores e, às vezes, você tem até uma idéia de direção que o texto não te permite colocar em prática. Você, às vezes, tem uma idéia simples, do tipo “vou fazer esse cara andar, ele vai tropeçar e quase cair da janela”, mas o personagem, no início da novela, disse “sente-se, por favor”, e você vai quase que automaticamente obedecer àquele texto. Na função de diretor, você se adequa ao roteiro e aquilo, às vezes, acaba se tornando uma limitação. Há um exercício de parceria, mas, depois, tem hora que vira uma prisão. Você diz “pô, mas eu tenho uma idéia, eu queria fazer assim, tal personagem podia encontrar um outro ou podia ter uma cena assim”. Você vai então ficando muito angustiado, até porque uma coisa é você ter uma idéia, outra é você escrever um roteiro e ver se aquilo funciona mesmo, e, às vezes, aquilo não funciona. Ou funciona de outro jeito, ou você não consegue levar sua idéia até o fim, ela empaca porque não tem saída por aquele caminho que você escolheu. Eu sempre participei das redações, das discussões, e, às vezes, uma idéia que parecia excelente não andava e aquilo me dava uma agonia. Mas, por que essa idéia não anda? O fato de você mesmo sentar, tentar fazer, ver se você consegue desenvolver a idéia num roteiro, facilitou muito o trabalho com os meus parceiros, me deu liberdade, virou um prazer de novo. Eu trabalho muito em parceria, e há parcerias que são fundamentais pra mim, como a com o Jorge Furtado, que fez o ícone que é *Ilha das Flores*<sup>4</sup>.

4. O gaúcho Jorge Furtado é hoje, também, um dos nomes de referência na produção cinematográfica e videográfica brasileira. Depois de dirigir vários curtas premiados em festivais latino-americanos, sua consagração veio, em 1989, com o curta *Ilha das Flores*, que ganhou o Urso de Prata do Festival de Berlim de 1990.

### III. PROGRAMAS LEGAIS

#### *Armação Ilimitada no divã*

A matriz do projeto *Armação ilimitada* foi o *Menino do Rio*<sup>5</sup>. A partir dali, o André de Biasi, o Kadu Moliterno, o Antonio Calmon, começaram a se juntar. Daniel Filho queria fazer um programa de jovem e montou uma equipe pra isso. O projeto envolvia toda uma galera mais ou menos da minha geração: o Calmon, que vinha do cinema novo; o Euclides Marinho, que já fazia televisão; o Nelsinho Mota, um produtor musical cheio de mil coisas; a Patrícia Travassos. O produtor foi armando até que criou um grupo muito coeso, muito junto, que andou sozinho. Com o *Armação*, em 85, pela primeira vez, eu assumi inteiramente a direção de um programa. Diferente das novelas, que eram feitas num ritmo alucinante, o *Armação* eu fazia num tempo extensíssimo pra televisão. Eu fazia tudo com uma câmera só, eu preparava muito, eu ia pra locação ver algum detalhe, eu marcava as cenas, decupava, fazia meio como um filme, era muito caseiro, era um processo muito artesanal. O *Armação* foi um programa feito à mão mesmo, com um equipamento simples, com uma equipe muito enxuta, porque eu queria ter tempo pra filmar. Não agüentava mais aquele ritmo de novela. Eu queria ter tempo pra pensar, pra filmar, fazer com calma. O grande diferencial era tempo que a gente dispunha, já que o programa era mensal. O programa ficou no ar dois anos e meio e, a partir de um certo momento, eu comecei a dividir a direção com Mário Márcio Bandarra porque eu também queria escrever.

O *Armação* era um seriado originalmente brasileiro. Reunia heróis brasileiros e muito contemporâneos: dois surfistas, uma intelectual, um triângulo amoroso que não se discutia. Era um *Jules e Jim* sem grilo<sup>6</sup>. Todas essas referências, todas essas propostas, eram muito conscientemente armadas, e nisso vinha muita paródia. Mas, ao mesmo tempo, tinha um lado de novela que funcionava ali, com história de amor e tal. Depois, virou um pouco a linguagem de quadrinhos. Tinha muito a ver também com os filmes burlescos. E eu acho que realmente foi essa a maior influência, até porque depois desse período de novelas, lá no Recife, com Lula Cardoso Ayres

5. Comédia para o público adolescente de 1981, dirigida por Antonio Calmon, cineasta que iniciou sua carreira trabalhando como assistente de direção de filmes de Glauber Rocha, Gustavo Dahl e Arnaldo Jabor.
6. Filme do cineasta francês François Truffaut, de 1962, sobre um triângulo amoroso em que uma mulher vive uma relação amorosa com dois amigos.

Filho<sup>7</sup>, eu encarei sessões de seis, sete horas direto vendo e revendo filmes burlescos, cinema mudo, cinema russo. Eu já curtia cinema primitivo em Paris, que era endeusado por críticos franceses como o Bazin<sup>8</sup>.

O *Armação* acabou incorporando também a linguagem de videoclipe, até porque o programa surgiu junto com o rock brasileiro. Eu adorava clipe. Eu me lembro que na época não tinha nem MTV. Os primeiros trabalhos dessa natureza que vi, antes até do *Armação*, foram copiados pra mim numa fita com umas quatro horas de videoclipe, e isso era uma novidade na época. Havia aqueles clipes do Michael Jackson, mas havia também outros que eu achava muito parecidos com filmes do surrealismo. Naquele período, eu conhecia muito pouco de rock e nem achava que era um diretor para aquele tipo de programa carioca, surfista, meio moderninho. Não me sentia muito próximo desse universo. Mas dei um mergulhão, dei uma estudadona, e também contei muito com a Patrícia, completamente rock'n'roll, e com o Nelsinho, que também manjava muito de música. Eu sonorizava com Nelson Mota e a gente conseguiu antecipar certas coisas. Eu me lembro do programa onde a gente incluiu a música *Nós Vamos Invadir Sua Praia*, do Ultraje a Rigor. Quem iria participar do programa era um grupo já conhecido que, de última hora, não pôde mais. O Nelsinho então indicou esse grupo que eu nunca tinha visto, com uma música que eu nunca tinha ouvido. Quando o programa foi ao ar, três semanas depois, a música já era um hit. O programa acabou absorvendo muito essa coisa do rock brasileiro.

### *TV Pirata* e a “estética do besteirol”

Depois do *Armação* veio o *TV Pirata*, que surgiu da encomenda de um programa de humor porque o Jô Soares havia saído da Globo com o seu *Viva o Gordo*. A gente já tinha a patota pronta pra esse programa. Mas incorporamos também uma

7. Filho do pintor pernambucano Lula Cardoso Ayres, pesquisador e colecionador de filmes. Mantém com recursos próprios, no Recife, um instituto onde, além do acervo do pai, abriga uma filмотeca particular com cerca de dois mil títulos em película (35 mm, 16 mm, Super-8). A maior parte desse acervo é composta por clássicos do cinema mudo (Eisenstein, Griffith), sobretudo comédias (Chaplin, Max Linder, Harold Lloyd, entre outros). É um dos maiores colecionadores no mundo de cópias dos filmes de Buster Keaton. O instituto tem ainda uma sala de exibição que promove sessões regulares abertas ao público.
8. André Bazin, um dos fundadores do *Cahiers du cinéma*, influenciou a jovem crítica cinematográfica francesa dos anos 60 e lançou as bases do que mais tarde seria chamado de política do autor.

galera nova no humor, que estava pipocando, o pessoal do *Casseta e Planeta*<sup>9</sup>. O Cláudio Paiva era o redator final e convidamos ainda o Fernando Veríssimo, que era o mais velho, pra redação. Inicialmente, eu ia dirigir com o Jorginho, íamos voltar à nossa parceria. O *TV Pirata* era um programa de humor que a gente queria que fosse feito com atores, e não com humorista, o humorista tradicionalmente reconhecido nesse papel. Os atores eu fui buscar então nas novelas, no próprio *Armação* e, sobretudo, no chamado teatro besteirol, na turma do *Asdrúbal Trouxe o Trombone*<sup>10</sup>, de onde saíram a Regina Casé e o Luiz Fernando Guimarães. A Débora Bloch, por exemplo, fazia mocinha na televisão e a Cláudia Raia, a gostosa. Mas eram atrizes que eu sabia que eram comediantes. A gente queria que fosse um programa que tivesse essa cara. Mas tivemos referências e as maiores foram o *Monty Python*<sup>11</sup> e o *Saturday Night Live*, programa que fazia paródia de televisão. Surgiu depois o *insight* do nome *TV Pirata* porque o que a gente pretendia fazer era, antes de mais nada, um programa na Globo parodiando a própria Globo, que era a grande referência. Passamos então a assumir a metalinguagem o tempo inteiro. Fazer isso era também “quebrar” a quarta parede, um caminho no qual o teatro do *Asdrúbal* e o besteirol do *Casseta e Planeta* já vinha investindo. Os atores do *Asdrúbal* falavam muito naturalmente com o público, pareciam até não estar representando; o jornal fazia paródia com o jornalismo tradicional. O *TV Pirata* juntou essas pessoas e idéias.

De todo meu trabalho em televisão, *TV Pirata* foi, talvez, o mais instigante, o mais complicado. Era preciso ter muitas referências da própria produção em TV. Mas eu já tinha feito novela durante três anos seguidos, que é a base do negócio da televisão; já tinha feito o *Armação*, para o qual eu tinha visto os cliques comerciais disponíveis; eu conhecia o bê-a-bá da linguagem da televisão, e se não conhecesse seria impossível fazer um programa como esse. Dirigir o *TV Pirata* era quase como dirigir uma pequena emissora de televisão. Eu comandava um programa por semana, com 45 minutos de humor, 15 autores e mais 10 atores pra escalar, uma loucu-

9. O *Casseta e Planeta* surgiu da união de duas publicações. Em 1978, os estudantes de engenharia da UFRJ Beto Silva, Marcelo Madureira e Hélio de La Peña lançaram o jornal universitário *A Casseta Popular*, rodado em mimeógrafo. Em 1980, o jornal tornou-se um tablóide e passou a contar com a colaboração de Bussunda e Cláudio Manoel. Em 1984, Hubert e Reinaldo deixaram *O Pasquim* para criar outro jornal de humor: o *Planeta Diário*. As equipes dos dois jornais foram então convidadas para escrever roteiros para o *TV Pirata*.

10. Grupo teatral de grande sucesso nos meados dos anos 70 que revelou toda uma geração de atores e comediantes que se consagraria no teatro e na televisão.

11. *Monty Python's Flying Circus* foi um programa da televisão britânica (1969-1974).

ra! Havia até quadros de estatística pra distribuir os papéis direitinho, além de pilhas de textos que eu via com Cláudio. Ele ia cuidando dos textos durante a semana, mas, no final, a gente via tudo pra selecionar o que ia entrar no programa.

O *TV Pirata* era organizado em esquetes concebidos como se o programa fosse um dia de programação. Tinha jornal, tinha vinheta, tinha comercial, tinha novela. Os quadros paródicos das novelas, por exemplo, nós gravávamos como se fossem uma novelinha. Na produção de uma novela, você ensaiava quatro cenas de uma vez e grava com quatro câmeras; no programa, eu também ensaiava as quatro cenas, e, já na gravação, ia lá pra dentro do *switcher* para cortar as quatro cenas. Em duas horas eu fazia 15 minutos de programa. Já para gravar a paródia de um comercial de sabonete, eu perdia mais de uma hora pra fazer 30 segundos porque, nesse caso, tinha que ter uma luz mais trabalhada, tinha que fazer uma espuma bonita, tudo pra ficar bem parecido com a linguagem do comercial. Era uma brincadeira de gênero o tempo inteiro durante os dois dias, de 12 horas de trabalho duro, consumidos na gravação do programa. O processo de produção era também uma grande performance. Os atores não tinham personagem fixo, todo mundo fazia figuração pra todo mundo. A idéia era fazer uma troca de papéis, como no teatro. Como não tinham papel muito fixo, os atores também participavam muito da caracterização desses vários personagens, eles iam para o camarim, escolhiam bigode, peruca, inventavam à vontade. Enquanto os atores trocavam de roupa, a técnica entrava e remontava o cenário; havia cenários montados dentro de outros... Muito movimento, muita gente envolvida. Parecia um formigueiro. Foi realmente um programa lendário.

A grande bronca do *TV Pirata* foi a paródia dos comerciais. Brincar com novela não tinha problema, o público assimilou rapidamente isso, até hoje se faz esse tipo de coisa. Mas a gente era muito abusado e queria ter o direito de brincar até com o nome do produto. O pau quebrava muitas vezes, e dizia-se assim: “não, não, não pode fazer nada com o produto, vocês não podem fazer piada com o comercial”. Mas se a gente não esculhambasse também com os comerciais não seria uma TV pirata... Deu muito bode, mas depois de um certo tempo virou até um charme ter um comercial de sucesso parodiado no programa. Mas, por causa disso, o programa não podia ter merchandising, por exemplo.

O *TV Pirata* era uma criação coletiva, embora as decisões finais fossem minhas. Mas, com 15 autores envolvidos como falar em um “programa de autor”? Os nossos colaboradores eram da pesada! Tinha o Miguel Falabella, Mauro Rasi, Pedro Cardoso, Felipe Pinheiro... Os atores todos, ou quase todos, eram estrelas da televisão e eram também personalidades muito fortes. Minha principal habilidade era tirar o

melhor de todo mundo. Eu sempre trabalhei muito em grupo e se há alguma coisa que eu inventei na televisão foi o trabalho em grupo. Eu acho que eu fui influenciado pelos anos 70, pelas experiências do teatro de grupo.

### *Programa Legal: "cinema verdade" à brasileira*

Depois do *TV Pirata* veio o *Programa Legal* que seguia também o mesmo estilo; pode até ser considerado um desdobramento da proposta, mas já era um programa mais sério. Com o *Programa Legal*, pela primeira vez, desde que entrei na TV, eu acho que eu fiz alguma coisa que tinha a ver com o que aprendi com Jean Rouch. As pessoas falavam que ele era um programa de humor, mas não era. Era um programa documental, mas com esquetes de humor no meio porque havia, afinal, a participação da Regina Casé e do Luiz Fernando Guimarães. O *Programa Legal* é o formato mais original que a gente fez na televisão. É difícil defini-lo. Não existe nada muito próximo. Ele não é nem um documentário clássico, nem um docudrama. Era uma mistura de documentário com um programa de humor da maneira mais orgânica possível. O *TV Pirata*, por exemplo, era reconhecido facilmente como um programa de humor e tinha referências, como o *Monty Python* e o próprio *Planeta dos Homens*, da Globo, que tinha paródia de novela feita pelo Jô Soares. No *TV Pirata*, a novidade foi parodiar o veículo como um todo. No *Programa Legal*, juntamos a paródia e o documental, um pouco dentro das idéias do Jean Rouch de recriar, de colocar junto o que é representação e o que é realidade, mostrando, na verdade, que os dois podem ser a mesma coisa. A Regina e o Luiz nada mais eram que dois atores apresentadores que interferiam naquilo que apresentavam. No *Programa Legal*, havia o que a gente chamava de "documentário puro", que era a informação de natureza mais jornalística, mas havia também os esquetes de humor que passaram a ser meio embasados no documentário, eram escritos a partir da pesquisa do tema feito pelos produtores de jornalismo, a partir do material documental levantado. Na produção técnica da parte documental do programa, nossos inspiradores eram os realizadores do "cinema verdade": a gente usava microfone direcional nas entrevistas, luz natural, tentava compor uma ambientação o mais próxima possível da realidade.

Um ponto que merece destaque na realização da proposta do *Programa Legal* é o papel da Regina Casé como entrevistadora. No "cinema verdade", a equipe costumava ficar um mês no lugar, até morando, para os personagens se acostumarem com o equipamento até esquecerem da presença da câmera. Com a Regina, a gente conseguia fazer isso rápido, sem maiores problemas. Como ela é uma pessoa muito

informal, ela fazia o entrevistado esquecer que estava diante de uma atriz de televisão. Ela entrava na conversa, contava alguma coisa e ninguém mais olhava pra câmera, todo mundo se entregava pra ela. Ela não era uma entrevistadora comum, ela se integrava completamente, as pessoas ficavam meio fascinadas e, ao mesmo tempo, se abriam com ela. O temperamento dela funcionava como uma espécie de atalho: em uma tarde a gente conseguia o que os caras do “cinema verdade” levariam um mês pra conseguir.

O programa tinha uma parte meio jornalística, mas tinha também o que a gente chamava de “cenas de platéia”, um quadro meio “pegadinha” porque geralmente tentava envolver pessoas na rua em torno de uma performance feita por um ator de cara nua. O Luiz pedindo dinheiro, por exemplo, pra entrar no baile *funk*. Estes quadros eram gravados, geralmente, numa roda formada espontaneamente no meio da rua, um tipo de teatro de rua. Nessas situações, as pessoas davam sua opinião, eram entrevistadas pelo Luiz ou pela Regina. Mas havia também, no meio desse povo-fala, os depoimentos falsos gravados pelos atores, representando personagens que poderiam estar ali no meio daquela platéia que estava sendo entrevistada. O tempo inteiro havia essas passagens do documental para a ficção, e esse era um dos baratos formais do programa.

Na própria composição da redação você vê que era um programa curiosíssimo: tinha humoristas, mas tinha também jornalistas e um antropólogo, o Hermano Viana. O Hubert, que hoje faz o *Casseta e Planeta*, era o redator final. Ele tinha um lado de humorista, mas gostava muito de jornalismo. Ele era um cara que lia muito, gostava de notícia, estava sempre muito antenado nas novidades. A concepção de cada programa partia de uma grande discussão na redação do tema a ser tratado. O *Programa Legal* tratava de temas polêmicos como o *funk* que, se hoje em dia ainda é um assunto polêmico, na época era inclusive desconhecido da maioria das pessoas. Os poucos que sabiam da sua existência achavam aquilo um horror. Tratamos também dos bailes de debutante que, para muita gente, era apenas uma coisa ca-fona, mas tinha um barato meio antropológico, como a maioria dos temas do programa. Tratamos de fenômenos sociais populares, tentando entender tudo aquilo sempre de uma maneira aberta. Para isso, a contribuição do Hermano Viana foi fundamental. Ele percebia antecipadamente esses fenômenos, trazia assuntos e fazia uma espécie de editorial sobre eles em cada programa. Havia muita discussão também sobre a ideologia do programa e um pouco de deboche sobre o programa dentro do próprio programa

## IV. CINEMA + TV

### O velho novo caminho

O que eu faço no cinema é comédia maluca. Gosto do cinema burlesco, da comédia, da farsa mas nesse gênero de filme não se explora a paisagem, planos em contra-luz. Não dá tempo para se ter muitas panorâmicas, por exemplo. O cinema que eu faço não tem a pretensão de ser um cinema de arte. Não precisa ser julgado dentro dessa regras. Há eixos nos meus trabalhos e são eles que precisam ser analisados: há essa mistura de ficção e realidade, há o apelo à metalinguagem, o burlesco, por exemplo.

Se você pegar todos os programas que fiz vai ver que há neles uma linha. Basta olhar para as comédias que a gente fez com textos adaptados da literatura: Machado de Assis, Osman Lins, José Antônio Carvalho, Lima Barreto, Monteiro Lobato, entre outros. Fizemos os grandes personagens, e alguns não tão grandes assim, da comédia brasileira: Macunaíma, João Grilo, Coronel e o Lobisomem, O Alienista, O Homem que Sabia Javanês, por exemplo. A gente cascavilhava e lia tudo que era comédia brasileira. Na época em que produzimos essas comédias, eu já tinha o texto do *Auto da Compadecida* nas mãos, mas tinha ainda um pouco de medo de enfrentar a adaptação. O mais engraçado é que, depois, todas essas histórias deram um pouco no *Auto da Compadecida*. 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 vivem, não ficam. O cinema passou a ser quase uma questão de sobrevivência do grupo, que já estava começando a se dispersar. O *Auto da Compadecida* foi assim aquela última cartada. Mas, se você pegar, por exemplo, os especiais que nós fizemos a partir de adaptações de alguns clássicos da literatura, você vai ver que as idéias já estavam todas ali.

### Dois em um

O *Auto* surgiu quando a gente já estava começando a cansar de novo da TV. O Jorge Furtado já havia feito antes, nesse mesmo período, o *Luna Caliente*. Foi uma série de quatro capítulos que se pretendia também lançar no cinema, mas que não se conseguiu por causa dos direitos autorais. Mas, o *Luna* é um policial, um thriller muito legal. Ele deverá passar na televisão como telefilme, num único dia, e a his-

tória vai ganhar muito nesse formato. Quando o *Luna* foi mostrado em quatro capítulos, não teve a atenção que merecia. Essa era justamente a nossa preocupação. Notamos que todas essas dez adaptações que a gente fez de clássicos da nossa literatura, e que dava um trabalho de cão, não marcavam, ninguém lembrava direito porque o que fica na televisão são os programas levados ao ar por mais tempo.

Havia também a preocupação com questões de produção. Na maioria das histórias, a gente teria que cortar muito para colocar tudo em um único episódio; não haveria como aproveitar mais cenas difíceis e caras de produzir, foi quando então a gente propôs o formato seriado, em capítulos. Foi o que fizemos com o *Auto da Compadecida*, *Luna Cliente* e, mais tarde, com *Caramuru*. Na época, o Daniel Filho deu a idéia de fazer em película. Quando ele falou isso, eu pensei “bom, se ele tá pensando em fazer em película, então, eu também vou pensar em um filme depois”. Fiquei ainda assim, meio secretamente com essa idéia, mas já estava com tudo na mão. Partimos então para filmar o *Auto* com câmera de cinema. Olha, eu vi a câmera de cinema pela primeira vez junto com o meu *cameraman*, que também a viu pela primeira vez no dia de filmar. A gente chegou no *set* da manhã, eu olhei a câmera, que tinha chegado de última hora, pensei “será que vai dar?”. Em uma hora a gente estava dominando a câmera e o *set*. Gravamos tudo em 35mm, e rodamos num ritmo alucinado porque era pra televisão. Mas, foi durante a feitura do *Auto* que eu fiquei pensando se aquela experiência não seria a resposta pra toda essa nossa discussão sobre fazer televisão ou cinema. Por que não fazer os dois?! Eu tinha ali possibilidade de fazer os dois! E foi assim que reverti o trabalho, dei esse chute do meio de campo, aos 45 do segundo tempo, e a bola entrou. Eu voltei a fazer cinema e o João voltou a fazer teatro como resultado de todas essas nossas inquietações.

Só não filmamos o *Caramuru* em película por problemas de prazo e de grana. O projeto foi aprovado, eu tive que rodar em janeiro pra ir ao ar em abril. Se eu fosse demorar muito até convencer o produtor a filmar em película seria uma loucura. O *Auto* não tinha sido lançado no cinema ainda, mas já estava aprovado e a gente estava finalizando o filme. Se ele já tivesse sido lançado, provavelmente, eu teria o dinheiro para fazer o novo seriado em 35mm. Mas, na época, já havia problemas com o orçamento e eu não quis comprar a briga por 35 mm, até porque a gente tinha acabado de receber uma câmera de HDTV<sup>12</sup>. Eu perguntei aos técnicos: “pô, isso dá para transformar em cinema?” Os caras me falaram: “dá”, então eu filmei com este equipamento meio no chute, mas já pensando em fazer um filme depois.

12. High Definition Television/Câmeras digitais de alta definição.

Se é para fazer em película 35mm muito apressadamente, pode ser melhor você fazer em HD e ter mais controle sobre o que está sendo produzido. Você está vendo a imagem resultante no monitor. Você ganha tempo. Você manipula melhor o material. Tudo depende da natureza do filme, mas, principalmente, do modo de produção.

Uma das coisas que deu uma animada na realização de *Caramuru* é que as paisagens em HD ficaram muito vivas. As paisagens que gravamos, inclusive em Portugal, eram um dos motivos pelos quais eu queria, inicialmente, rodá-lo em 35mm. Mas, o fato é que, do ponto de vista da política de produção de cinema no Brasil, a experiência foi válida porque, entre outras coisas, testou a capacidade técnica da Globo — e com sucesso — no uso da câmera HD. Essa tecnologia pode ser um caminho para viabilizar a produção comercial de um certo tipo de filme.

O que é que adianta aqui, no Brasil, ficar discutindo “ah, quero fazer em Cuba em DV<sup>13</sup>” ou “ah, agora quero fazer na lua em 70mm”. Imagine se temos essa escolha! Aqui, dizem pra você assim: “olha, tem que fazer o filme dos *Normais*, você tem quatro semanas e as locações são assim, é um filme simples, se passa em dois apartamentos”. Eu olho e digo “é muito mais fácil fazer em HD”. Vai ficar melhor. Vamos ganhar mais tempo pra luz, rapidez, vamos poder controlar no monitor. Pra que fazer em 35 mm? Só para dizer que estou fazendo cinema, num negócio que é mais ou menos simples, um filme comercial, que apenas tenta ser inteligente.

Com *Caramuru*, eu saí ganhando pelo fato dele ter sido o primeiro filme em HD. Ele foi muito bem cuidado, algo que não acontecerá mais com os filmes que serão feitos nesse sistema daqui pra frente. Aproveitamos o que o HD tem de qualidade e ganhei um pouco nessa coisa da batalha política para conquistar um espaço. Mas era um filme que eu teria feito em 35mm. Porque o trabalho que ele me deu, as paisagens que tem ali, o tamanho da tela. Ele, na verdade, tem um nível de produção que poderia ter sido feito em 35mm.

## V. FRUIÇÃO

### Ver ou não ver: eis a questão

Com a transformação do *Auto da Compadecida* em filme, ficou bem claro que a leitura no cinema é mesmo outra, permite um grau de sofisticação maior. É como se

13. Digital Video/Vídeo Digital.

o espectador de cinema pudesse perceber uns 40% a mais do que foi percebido na televisão. O *Caramuru*, por exemplo, é cheio de subtextos que a gente estudou muito. Havia subtextos até no figurino! Eu adoro que as pessoas vejam a chanchada ali, entendeu? Mas eu acho que tem mais do que chanchada, embora poucos percebam. No cinema, você pode trabalhar o primeiro, o segundo, o terceiro plano, porque se percebe, por exemplo, uma iluminação diferente. Na TV, isso se perde, não dá nem tempo de ver. Muita gente que viu o seriado na TV se surpreendeu com coisas que só viu no cinema, mas que já estavam lá. Muita gente viu dois, três episódios na TV, mas pouca gente me ligou para dar retorno, não disse que era bacana. No cinema, todo mundo viu a história inteira, fez questão de me dizer que viu e que gostou. Mas, ora, era a mesma coisa que já havia passado na TV, apenas remontado!... Mas, para muita gente o *Auto*, no cinema, foi uma coisa inteiramente nova. Isso só mostra que, na televisão, às vezes, a gente “vê e não vê”. Se ficasse só na TV, teria sido só mais um excelente programa; no cinema, virou uma interpretação clássica de um clássico de Ariano Suassuna. No entanto, era a mesma coisa. O cinema cria uma outra relação.

### (Re)inventando hábitos

Os programas que a gente fez foram programas que tiveram audiência, mas não posso dizer que foram sucessos de audiência estrondosos: uns fizeram mais sucesso, outros menos, mas todos fizeram tanto barulho que a lembrança que tenho hoje deles é que tiveram uma grande audiência. Eu não sei, por exemplo, se o *TV Pirata* dava mais audiência do que *Viva o Gordo*, o humorístico que ele substituiu. Mas lembro bem que, naquela época, não havia essa guerra tão grande de audiência. Eu me deparei, pela primeira vez, com essa disputa quando o *TV Pirata* teve que enfrentar a novela *Pantanal*<sup>14</sup>, da Manchete. O programa ainda ganhava por uns 15 pontos mas na época isso não era considerado suficiente. Quando entrou no ar uma novela do outro lado, não resistimos. Quando uma novela dá certo, não há programa que se segure. Se você resolver então mexer no programa para fazer frente à concorrência, pode acabar até correndo o risco de descaracterizar a proposta por completo. No caso do *TV Pirata*, o ideal seria termos empurrado o programa para mais tarde, mas aí não valeria o custo. O programa acabou saindo do ar e eu senti muito porque o programa tinha fôlego, tanto assim que foi chama-

14. Por buscar uma narrativa mais próxima do discurso cinematográfico, *Pantanal* representou um marco neste gênero ficcional. A novela, escrita por Benedito Ruy Barbosa e dirigida por Jayme Monjardim, foi exibida em 1990 pela extinta Rede Manchete.

do a voltar. Um ano depois a Globo fez uma pesquisa espontânea com o público sobre qual o programa que ele gostaria de ver na Globo: *TV Pirata* foi indicado, e aí a gente fez mais oito episódios mensais, mas o programa não voltou com tanto brilhantismo.

Quando o *Armação Ilimitada* estava no ar, tivemos muito retorno direto. Os pais falavam assim pra gente: “ah, você faz o *Armação*, meus filhos adoram”. Eu sentia, nos comentários, que eles viam o programa, mas não queriam comentar, achavam tudo aquilo um pouco esquisito. Muitas pessoas reclamavam também porque achavam o programa muito rápido, muito cortado, difícil de acompanhar porque se você tirasse o olho perdia muito. O que é que aconteceu então? O *Armação* começou a criar num grupo um hábito de ver TV diferente. Como era um por mês, era meio um programa especial, a garotada comprava pizza, coca-cola, e aquele era o dia de ver o *Armação*. Eles então paravam e viam, de um modo que eu nunca tinha imaginado porque a TV costuma ser um meio dispersivo para um público dispersivo. Parecia ser possível então educar um público pra ver diferente: se o programa tem equilíbrio, desperta curiosidade, desperta interesse, o espectador começa a sentir que pra ver aquilo ele tem que prestar atenção, e ele começa a prestar atenção porque se ele virar, piscar, pode perder uma piada. Isso eu acho que, de alguma maneira, começou a acontecer com os programas que a gente fez.

#### PRODUÇÃO DE GUEL ARRAES

- 1981 — *Jogo da Vida* (novela de Silvio de Abreu), co-diretor
- 1982 — *Sétimo Sentido* (novela de Janete Clair), co-diretor
- 1982 — *Sol de Verão* (novela de Manoel Carlos e Lauro César Muniz), co-diretor
- 1983 — *Guerra dos Sexos* (novela de Silvio de Abreu), co-diretor
- 1984 — *Vereda Tropical* (novela de Carlos Lombardi), co-diretor
- 1985-1988 — *Armação Ilimitada*, série, diretor
- 1989-1990 — *TV Pirata*, episódios, diretor
- 1991 — *Doris para Maiores*, episódios, diretor
- 1991 — Criação do Núcleo Guel Arraes

Programas e quadros produzidos pelo Núcleo com diretores e roteiristas sob o seu comando geral: *Luna Caliente*, (minissérie), *Brava Gente* (episódios), *A Grande Família* (série), *Os Normais* (série), *Muvuca* (episódios), *A Vida ao vivo*, *Retrato Falado* e *Copas de Mel* (quadros inseridos no programa *Fantástico*), entre outros.

1991-1993 — *Programa legal*, episódios, diretor

1993 — Início do *Brasil Especial*, episódios com adaptações de clássicos da literatura brasileira, diretor e co-roteirista

- O Mambembe
- O Alienista
- O Coronel e o Lobisomen
- Lisbela e o Prisioneiro
- O Homem que Sabia Javanês.
- Comédia da Vida Privada (O Piloto)
- O Engraçado Arrependido
- Suburbano Coração

1994-1997 — *Comédia da Vida Privada*, série, diretor e co-roteirista

1996 — *O Burguês Ridículo*, peça de teatro, diretor e co-adaptador

1998 — *O Auto da Compadecida*, minissérie, diretor e co-roteirista

2000 — *A invenção do Brasil*, minissérie, diretor e co-roteirista

2000 — *O Auto da Compadecida*, filme, diretor e co-roteirista

2001 — *Caramuru — A Invenção do Brasil*, filme, diretor e co-roteirista

2001-2002 — *Lisbela e o Prisioneiro*, peça de teatro, diretor

Alexandre Figueirôa é jornalista, professor da Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP) e doutor em estudos cinematográficos e audiovisuais pela Universidade de Sorbonne Nouvelle — Paris 3. Publicou, entre outros, *La vague du Cinéma Novo en France fut-elle une invention de la critique?* (Paris, L'Harmattan, 2000). Integra ainda o Grupo de Pesquisa em Mídia e Cultura Contemporânea, da UNICAP, que, no momento, desenvolve um trabalho de investigação coletiva sobre o trabalho de Guel Arraes. alexfig@uol.com.br

Yvana Fechine é jornalista, professora da Universidade Católica de Pernambuco e doutora em Comunicação e Semiótica pela PUCSP. Juntamente com Ana Claudia de Oliveira, editou os livros *Imagens técnicas, Semiótica da arte e Visualidade, urbanidade,*

*intertextualidade* (São Paulo, Hacker Editores, 1998). É pesquisadora do Centro de Pesquisas Sociossemióticas (PUCSP) e também integra o Grupo de Pesquisa em Mídia e Cultura Contemporânea (UNICAP).

yvanafechine@hotmail.com

*Artigo enviado e aprovado em junho de 2002.*