

**A qualidade da televisão brasileira:
um estudo sobre “O Auto da Compadecida”**

Clarissa Mesquita Cabral de AZEVEDO¹

Resumo

Este estudo faz parte do projeto: “Comunicação, cidadania e qualidade na TV comercial brasileira: análise das minisséries O Auto da Compadecida e Caramuru: a Invenção do Brasil do Núcleo Guel Arraes da TV Globo” que se propõe a compreender as relações entre as estratégias de comunicabilidade e a qualidade na TV comercial brasileira de modo que possamos melhor compreender questões sociais e estéticas presentes na comunicação televisiva. Este artigo analisa tais questões tendo como objeto de estudo a minissérie O Auto da Compadecida, adaptação da obra original de Ariano Suassuna.

Palavras-chave: Qualidade. Estética. Televisão. Minissérie.

Introdução

A televisão brasileira é uma concessão pública e este tipo de concessão nos dá a noção de que seus conteúdos não podem ser unicamente vinculados ao que é comercial, mas também ao que engrandece a população, em termos sociais e éticos. A partir de tais afirmações encontramos discussões sobre a configuração da qualidade no cenário televisivo brasileiro. Nesta pesquisa foi escolhido para análise “O Auto da Compadecida”, uma adaptação do Núcleo Guel Arraes da obra de mesmo nome do conhecido escritor paraibano Ariano Suassuna. Entretanto, antes da explicação desta obra no contexto estudado torna-se necessário algumas reflexões sobre televisão.

Nos acostumamos a ver a televisão como um produto de massa e popularesco, pelo qual não é possível produzir produtos arte por seu caráter industrial. Convivemos

¹ Graduada do Curso de Comunicação Social – Radialismo da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). E-mail: clarissamesquita3@gmail.com

com a televisão a mais de 50 anos e ela está presente na maioria dos lares, porém ela ainda continua sendo vítima de preconceitos, a criticamos sem saber exatamente do que estamos falando.

A televisão é analisada mais sobre o contexto que a ronda –político e econômico- e condições que a forma –tecnologia- do que ela produz:

Eis porque as atenções quase nunca se voltam para o conjunto dos trabalhos audiovisuais que a televisão efetivamente produz e a que os espectadores efetivamente assistem, mas para a estrutura genérica do meio, entendida como tecnologia de difusão, empreendimento mercadológico, sistema de controle político-social, sustentáculo do regime econômico, máquina de moldar o imaginário e assim por diante. (MACHADO, 2008, p. 24)

O grande problema dessa abordagem, que Arlindo Machado (2008) chama de macroscópica, é a inviabilização de análises sobre os produtos audiovisuais, além de que ela pode se aplicada a qualquer outro meio de comunicação sem maiores adaptações, pois para ela não existem diferenças importantes entre televisão e outros meios de produção simbólica.

O contexto, a estrutura externa, a base tecnológica também contam, é claro, mas eles não explicam nada se não estiverem referidos àquilo que mobiliza tanto produtores quanto telespectadores: as imagens e os sons que constituem a „mensagem“ televisual. (MACHADO, 2008, p.26)

Podemos dizer que um dos objetivos desta pesquisa é expresso pela fala de Arlindo Machado (2000):

Abordar a televisão sob um outro viés, como um dispositivo audiovisual através do qual uma civilização pode exprimir a seus contemporânea o os seus próprios anseios e dúvidas, as suas crenças e descrenças, as suas inquietações, as suas descobertas e os voos de sua imaginação. Aqui, a questão da qualidade de intervenção passa a ser fundamental” (MACHADO, 2000, p.11)

A discussão sobre qualidade na televisão não é um consenso e aqueles críticos que analisam isto não se dedicam a uma análise aprofundada e afirmam que a qualidade

em televisão está direcionada em introduzir o público leigo às atrações culturais a partir da exibição de óperas, concertos, peças teatrais, entre outros.

Se nós não tomarmos como arte apenas aquilo que é artesanal ou da aura única veremos que a demanda industrial presente na televisão não inviabiliza a criação artística. De acordo com Arlindo Machado, cada um dos outros momentos históricos tiveram suas imposições políticas e econômicas e mesmo assim produziram sua arte, as obras encomendadas de Da Vinci não deixaram de ser arte somente porque foram encomendadas.

Entendemos qualidade não como um único conceito e estático, mas sim de diversas formatações. São várias as qualidades existentes: do ponto de vista *técnico* - capacidade de usar adequadamente os recursos técnicos, como boas câmeras-, *concepção e execução de idéias* de acordo com as demandas da sociedade, *estético* - para o emprego de uma linguagem inovadora-, *ecológico* - explorando valores morais e recursos pedagógicos-, *mobilização social* em torno de temas de grande importância promovendo a integração nacional, *valorização das minorias* e por fim na *diversidade* - na inclusão de programas os mais diferentes possível expressando os vários anseios presente na sociedade (MACHADO, 2008, p.30).

Fechine (2008) explica que a expressão “TV de qualidade” surgiu na Inglaterra, no século passado em meados dos anos 80, e se referia a aspectos éticos e estéticos, ou seja, tanto no ponto de vista social quanto no padrão de produção de uma emissora; porém a definição desta característica não se reduz apenas a isto. De acordo com Machado (2000 p.13) definir qualidade é tão difícil quanto definir a liberdade: “Uma coisa difícil de explicar, quase impossível de conceituar, mas muito fácil de compreender, principalmente quando ela nos falta. Creio que se pode considerar da mesma maneira qualidade em TV”.

Péricles Leal apud Filho (2008), em meados em 1960, considerava a televisão tendo sua própria configuração estética pela qual o Realizador faria com ela fosse útil à população ao mesmo tempo que produzisse sensações ao telespectador, nasceria assim a televisão arte, aquela que não se preocuparia com os índices de audiência no momento da criação. “O que importava era produzir beleza, uma narração o mais perfeita e bem acabada possível” (FILHO, 2008, p.84). Porém, percebemos que este ideal hoje não é

aplicado às produções televisivas brasileiras, pois no Brasil predomina-se o sistema privado de televisão e deixa-se à margem a televisão pública ou sua programação de maior qualidade, por isso as questões sobre qualidade estão sempre em pauta, principalmente nos momentos em que as grandes emissoras se detêm em exibir programas sensacionalistas a fim de atrair uma maior parcela da população.

E, tendo consciência da elasticidade, abrangência e complexidade que o conceito de qualidade guarda, a definimos partindo do pressuposto de que as questões mercadológicas:

Não sejam esmagadoramente conflitantes com a inovação e a criação de alternativas diferenciadas, nos quais a liberdade de expressão dos criadores não seja totalmente avessa às demandas da audiência, nos quais ainda as necessidades de diversificação e segmentação não sejam inteiramente refratárias às grandes questões nacionais e universais. (MACHADO, 2000, p.31).

Isso dissemos tomando como base que mesmo um grupo de experimentação, como o de Guel Arraes, não foge de tais questões mercadológicas, uma vez que está localizado na mais importante televisão comercial brasileira, a Globo:

[...] Nunca pensamos em fazer na TV programas que não fossem comerciais[...]. No fundo, o que fazemos com a TV tem tudo a ver com o espírito da comédia antiga: entretemos o povo.” (FECHINE, 2008, p.301-303)

Rede Globo e o Núcleo Guel Arraes

A Rede Globo se desenvolveu com o favorecimento dos governos militares, e durante seu desenvolvimento implantou o seu “padrão de qualidade”, opção que a diferenciou imediatamente de outras emissoras que cresciam a partir de 1970. A princípio, a Rede Globo conseguiu além de incentivos financeiros oriundos do cenário governamental o patrocínio dos setores bancários e automobilísticos, uma vez que a emissora optou por não se utilizar da estratégia do sensacionalismo e da apelação, se dedicou a uma efetiva difusão de sua programação e uso de um padrão *clean* de sua produção.

A Rede Globo fez uso das concepções empresariais da Time Life², como afirmam Borelli e Priolli (2000), e procurou crescer do ponto de vista administrativo, adotando uma postura mercadológica de gerência dos negócios midiáticos, isto é, incorporando a noção de ser como qualquer outra empresa existente. Nesse sentido, primou para que os seus produtos (telenovelas, seriados, programas jornalísticos, etc) pudessem competir no mercado publicitário, esmerando-se nos aspectos técnicos e estéticos dos seus produtos. Nesse sentido, obteve contrato de patrocinadores que antes não estavam envolvidos com o espaço televisivo, tornando possível que fosse implementada as condições de continuidade de sua produção nos moldes *cleans* estabelecidos no seu propalado padrão de qualidade.

O núcleo de Guel Arraes se destaca, pois ao mesmo tempo em que não se afasta das preferências mercadológica também se aproxima da diversidade do brasileiro, realizando também críticas sociais. Dessa forma, colabora para a criação de uma realidade brasileira instrumentalizada através do audiovisual e pela via de suas

produções critica modelos consolidados de fazer televisão, para tanto, se utiliza da metalinguagem como uma das estratégias de desconstrução do ilusionismo televisivo. Com isto, permite ao telespectador uma visão mais crítica do que está sendo observado. Esse núcleo é um ponto de referência de que é possível obter êxito ao mesmo tempo em que atende as “exigências de público e publicidade sem abrir mão do experimentalismo capaz de promover a renovação necessária à TV” (FECHINE, 2008, p. 18). Ele junta em torno de si profissionais de diferentes ramos de produção artística, como teatro, cinema e jornalismo, que procuram se sobrepor às censuras sociais existentes e propõem novas práticas no cenário audiovisual brasileiro, utilizando-se principalmente do humor como principal ferramenta. Quando foi criado, em 1991, este núcleo teve apoio da Rede Globo para atuar nesta empresa, uma vez que se tornava necessário a incorporação de experimentação de novos formatos e linguagens. Por mais contraditório que pareça, a existência do núcleo na emissora se constitui como uma ruptura com o modelo de se fazer televisão. Contudo, não esqueçamos que é uma ruptura autorizada e isso ocorre basicamente, por que se trata de uma estratégia de

² Empresa norte-americana que financiou a implantação da Rede Globo no Brasil.

manutenção de uma indústria cultural. Afinal, este tipo de indústria necessita de inovações para sua continuidade.

Machado apud Fechine (2008) explica a montagem vertical como uma forma de você explicar o máximo possível em um reduzido espaço de tempo, utilizando todos os recursos de pós-produção disponíveis naquele momento. Percebemos isto nos programas do núcleo de Guel Arraes, uma vez que é grande a quantidade de informação que circula em uma cena, por exemplo, e esta densidade de informação implica em um ritmo acelerado. A auto-referencialidade é outra característica deste núcleo e se divide em dois pontos principais: o primeiro se refere à metalinguagem (o próprio fazer TV, como *making of*) e o segundo aos conteúdos “é uma prática desconstrutivista em relação aos modelos de representação da própria TV, muitas vezes parodiando seus tipos e estereótipos” (FECHINE, FIGUEROA, 2008 P.52), assim percebemos uma auto-crítica bem humorada do fazer TV na obra de Guel Arraes.

(...) Remete, por outro lado, à deliberação de contribuir, por meio da TV, para a construção de uma „visibilidade afirmativa“ de certos grupos e segmentos sociais, em sintonia com o posicionamento político-ideológico, observado na estrutura de sentimento que configurou o grupo reunido em torno de Guel Arraes nos anos 80 (FECHINE; FIGUEROA, 2008 p. 59)

Esta característica é herdeira de uma atuação politizada e como está presente no núcleo Guel Arraes, está localizada dentro da Rede Globo e abre espaço para a produção regional inserindo personagens anônimos.

Com o passar do tempo, o núcleo foi produzindo e se envolvendo mais com televisão, como no começo de sua atuação, a Rede Globo detinha o monopólio de audiência ficava mais livre sua produção, mas atualmente é comum que o núcleo fique atento aos números de audiência, pois quanto menor esses números mais tarde iam ao ar seus programas. Guel Arraes afirma em depoimento ao livro organizado por Fechine e Figueroa (2008) que percebia os outros especiais sendo feitos em cinco dias e do núcleo em quinze, isto implica altos custos, porém ele percebeu também que este núcleo tem noção dos desdobramentos que seus produtos geram, O Auto da Compadecida, por exemplo, era minissérie, virou filme e foi comercializado após isto em DVD.

Por fim destacamos que na obra de Guel Arraes o ator interpretando verdadeiramente e essa opção se reflete em uma das formas de prender o público, outra ferramenta é o uso da comédia por ela ser metalinguística e assim facilitar as críticas dos costumes já existentes. Através de um roteiro perspicaz e intrigante, Guel Arraes ultrapassa a opção puramente política e se expande também para o campo estético, garantindo assim a audiência necessária para se manter no ar e inovar.

O Auto da Compadecida³

Guel Arraes explica, em depoimento ao livro organizado por Fachine e Figuerôa (2008), que em um momento começou a duvidar se um núcleo experimental cabia na televisão, pois, partindo do pressuposto que televisão é audiência, o seu grupo não seria uma boa solução, apesar de todos os seus programas obter um número suficiente de audiência. O Auto da Compadecida apareceu, em uma opinião, como uma tentativa de impulsionar o grupo, garantindo seu prestígio, visibilidade e permanência na Rede Globo, mas ela foi além disso, expandiu a Globo Filmes e deu um novo formato aos produtos televisivos que poderiam ser desenvolvidos para cinema, “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” (Fachine e Figuerôa, 2008, p. 315) Deu tão certo que a aceitação do público, de diferentes esferas sociais e econômicas, foi alta, ou seja, o público aprovou o Auto da Compadecida e se identifica com essa visão divertida do oprimido e, mesmo 10 anos após seu lançamento, ainda se diverte com ele.

Auto da Compadecida, livro de Ariano Suassuna, já foi adaptado três vezes para o cinema, primeiramente por George Jonas, em 1960, 20 anos depois por Roberto Farias e em 2001 pelo núcleo Guel Arraes e esta última versão, de acordo com Merten (2001) é a mais popular, apesar de trazer algumas polêmicas quanto ao seu formato verdadeiro, cinema ou televisão, ela passou para filme e antes de ser comercializada em DVD alcançou altos índices de audiência. Tudo isto só foi possível porque Ariano Suassuna

³ Assim como Arlindo Machado (2000) define seu repertório partindo da criatividade artística presente nas obras que ele analisou para composição de seu livro “A Televisão Levada a Sério”, nós nos deteremos em uma análise baseada, majoritariamente, em valores sociais e estéticos.

aceitou que sua obra fosse adaptada, pois confiava em Guel Arraes, tanto por causa de sua relação de afeto quanto porque Guel Arraes é referência de qualidade na Rede Globo. No momento da elaboração da minissérie, Ariano fazia parte da terceira fase do movimento Armorial e esta fase pregava por uma maior abertura para os meios de massa que se revelavam como importantes disseminadores de propostas artísticas.

Assim como as telenovelas, as minisséries normalmente possuem seu próprio público e seus altos níveis de audiência, com o diferencial de seu processo de elaboração é próprio. São poucos episódios para muitos meses de desenvolvimento, O Auto da Compadecida levou nove meses para ser entregue em formato final de minissérie e, de acordo com Rocha (2008) simboliza o reforço aos padrões de qualidade da Rede Globo, pois insere questões políticas, excluindo o sensacionalismo, ou seja, é uma obra popular, mas não populista.

Percebemos que para entendermos os episódios não há necessidade de assistirmos todos em ordem, já que o eixo de montagem da minissérie é paradigmático, ou seja, o entendimento da obra é obtido a partir do momento que assistimos o primeiro episódio ou o segundo e assim sucessivamente, os episódios, portanto não são interdependentes. Porém, quando Rosinha entra na história, os episódios da minissérie se tornam mais sucessivos e dependentes. Percebemos também episódios-imbróglis, aqueles em que existem ações secundárias que independem da ação principal, mas que constroem a luta dos personagens, como exemplo podemos citar “o gato que descome dinheiro”. O episódio-piada constitui outra característica desta obra apenas para deixar a minissérie mais engraçada, citamos como exemplo todas as histórias contadas por Chicó.

Em resumo, a narrativa é a respeito do protagonista, representado por João Grilo, em busca de um objeto de valor, sua sobrevivência, em companhia de um coadjuvante, Chicó, que juntos enfrentam anti-sujeitos, os personagens que representam poder e opressão: coronel, padre, bispo, padeiro, cangaceiro, soldado e o valentão, em uma cidade do interior do nordeste chamada Taperoá. Essa luta é articulada através de episódios em que ocorrem esse enfrentamento de modo alternado ou simultâneo, mas sem haver o desvio da sua luta por sobrevivência. A partir do momento em que Rosinha entra na história e que Chicó se apaixona por ela, a trama passa a ter uma conotação

mais romântica e João Grilo procura ajudar seu amigo a se casar com seu amor. João estava ciente que suas trapalhadas e planos lhe renderiam a eternidade no inferno, porém consegue o perdão de Jesus Cristo através do intermédio da Compadecida, Nossa Senhora, e volta à Terra, lá consegue juntar Chicó e Rosinha e, mesmo sem dinheiro, os três terão a divertida companhia um do outro na luta pela sobrevivência.

A adaptação do Auto da Compadecida de Guel Arraes não se utiliza muito de metalinguagem, recurso tido como característica comum deste núcleo, porém no final do filme, Chicó narra um dos seus contos que poderia ser o resumo de toda a história, de acordo com Guel Arraes em depoimento para o livro “Guel Arraes, um inventor do audiovisual brasileiro, de organização de Fechine e Figuerôa (2008):

Na penúltima fala, ele conta como uma de suas mentiras, a história de que tinha ido ao céu e tinha voltado, e era exatamente a história que João Grilo, na adaptação, tinha acabado de viver. É uma mentira que, de certo modo, resume a peça inteira, o que sugere que, de certo modo, tudo que o espectador viu até ali foi uma grande „mentira“. Isso é reforçado pela piscada de olho do personagem (FECHINE FIGUERÔA, 2008, p. 304)

Foram vários os fatores que facilitaram para que o Auto da Compadecida fosse adaptado por Guel Arraes, destacamos aqui dois deles. Primeiramente a proximidade afetiva com Ariano Suassuna, que influenciou para que Guel Arraes valorizasse a cultura popular em consonância com a erudita, em segundo lugar sua formação católica e estes dois fatores juntos fizeram com que Guel Arraes ao realizar esta adaptação voltasse as suas origens pernambucanas.

Do ponto de vista afetivo, tinha uma diferença pra mim, sim. Essa adaptação era carregada de uma série de informações afetivas, de emoções, que representavam uma proximidade maior entre a minha vida pessoal e o que eu fazia na TV (FECHINE FIGUERÔA, 2008, p. 309).

Partindo agora para uma análise que compara a minissérie com o livro de Ariano Suassuna percebemos imediatamente que em ambos os casos a história a ser contada é a reunião de várias histórias desenvolvidas a partir do momento que os dois principais personagens se encontram com os anti-sujeitos, como explicado acima, os anti-sujeitos são aqueles personagens que representam poder e opressão, como o padre e o padeiro.

O livro também é dividido em episódios, chamados de atos pelo Palhaço, narrador do livro omitido na minissérie, quando Guel Arraes adaptou a obra incluiu outras histórias baseadas em outras peças e personagens do Ariano a partir de leituras:

Quando você conhece a obra como um todo, você percebe que os personagens ou as características de um determinado personagem, acabam se repetindo um pouco com outros e em outras situações em mais de um texto. Se você observar as obras de Ariano, por exemplo, vai encontrar em outros textos, situações que poderiam ter sido protagonizadas perfeitamente por um João Grilo, do Auto da Compadecida. O que eu faço é aproveitar essas situações, esses mesmos universos, num mesmo texto. (FECHINE FIGUERÔA, 2008, p. 301)

A obra suassuniana, possui um tom mais religioso, outro fato que percebemos no livro é a vingança que guia as ações João Grilo, motivado pelo tempo que passou doente em uma cama e seus patrões nada fizeram para ajudá-lo. Enquanto que a adaptação de Guel Arraes apresenta um tom menos moralizante e mais profano, a vingança de João Grilo é mostrada, mas não tão explorada, novos personagens, como os amantes de Dora, Cabo Setenta e Vicentão, a filha do Coronel, Rosinha (pois no livro o Coronel tem um filho, que não aparece é apenas mencionado) aparecem juntamente com a adição de um novo fator, o romance entre Chicó e Rosinha.

O Palhaço é o *raisonneur* do Auto da Compadecida, porém tal personagem é omitido na minissérie e portanto chegamos a conclusão de que sua função na adaptação também é omitida, ou seja, Guel Arraes optou por não mostrar um personagem que retratasse as opiniões de Ariano Suassuna, ou ainda as suas próprias opiniões, deixando para que o telespectador chegue as suas conclusões sem ajuda de um narrado tão direto quanto o Palhaço. O Sacristão e o Frade foram dois personagens omitidos na adaptação de Guel Arraes. O primeiro auxiliava o padre na paróquia, mas desviava dinheiro, já o segundo ajudava o bispo e aos olhos deste era um retardado, porém no julgamento descobre-se que ele era um santo. Não existe a descrição da cena de como o cachorro morreu, a minissérie sugere que ele teria morrido após ingerir o alimento de Chicó e João Grilo, o nome e o sexo do cachorro é outro fator que muda, na obra original ele é macho e se chama Xaréu, na adaptação é fêmea de nome Bolinha. Todas essas diferenças são percebidas no primeiro ato do Auto da Compadecida.

No início do segundo ato, João Grilo vende o gato que descome dinheiro para a mulher do padeiro apenas para conseguir uma parte do dinheiro de seus patrões. João Grilo explica para Chicó o plano da bexiga que consistia no seguinte: caso alguém descobrisse que a história do gato era mentira, João Grilo “esfaquearia” Chicó no lugar da bexiga cheia de sangue, tocaria na gaita e Chicó ressuscitaria. Na minissérie, o plano da bexiga foi criado como escapatória quando João Grilo, disfarçado de cangaceiro, fosse roubar os patrões. Como continuação deste ato, vemos o único ataque de Severino a cidade de Taperoá, diferentemente da minissérie, na qual ocorrem dois ataques; outro fator diferente da minissérie e do livro é a finalização do ataque dos cangaceiros, no qual tanto Severino quanto seu comparsa morrem.

O terceiro ato é o julgamento de todos os que morreram no ataque do grupo de Severino: o sacristão, Padre, Bispo, Severino, Cabra (comparsa de Severino), Padeiro, Mulher do Padeiro (Dora) e João Grilo. O demônio na minissérie aparece sozinho, porém essa papel de antagonista no livro é representado pelo demônio e pelo Encourado (o demônio da adaptação). O ato final é aquele em que João Grilo ressuscita e finaliza quando ele decide pagar a promessa que Chicó fez a nossa senhora caso seu amigo escapasse vivo. A minissérie continua, acontece o casamento de Chicó com Rosinha, os dois juntamente com João Grilo tem que iniciar uma nova vida em um outro lugar.

As diferenças que percebemos quando analisamos a minissérie com o livro que serviu de base são justificáveis pois estamos lidando com uma adaptação e não com uma representação fiel da obra. De acordo com Guel Arraes:

(...) para a minissérie na televisão, que tem duas horas e quarenta minutos, tive não apenas que cortar diálogos da obra original, já que as cenas de teatro são maiores, quanto tive que incluir novas situações porque o tempo de exibição era bem maior. (...) Fizemos um esforço para nos manter dentro do universo de Ariano, mas sem esquecer as necessidades da TV (FECHINE FIGUERÔA, 2008, p.306-307).

Quando Guel decidiu fazer a adaptação se baseou no teatro europeu popular e em alguns contos franceses, assim como Ariano também o fez no processo de criação do Auto, tomando este fato como exemplo, podemos deduzir que ambos os autores buscaram elementos que remetem a processo de criação de identidades de personagens,

e este processo não é apenas limitado ao nosso país, ultrapassando fronteiras nacionais. Algumas características presentes em ambas as obras são o machismo, desigualdade social, preconceito social e racial, pobreza, adultério e solidão, corrupção e ambição.

Sobre o machismo destacamos as seguintes relações de gênero: demônio e Compadecida, coronel e Rosinha, os amantes de Dora e ela própria. Nestas relações é comum que a mulher seja representada de maneira totalmente ou parcialmente subjulgada, como exemplo podemos citar Dora em um de seus encontros se colocando em uma situação de dominação sexual.

A desigualdade social é retratada em todos os episódios da minissérie, percebemos uma sátira para retratar problemas políticos, sociais, culturais ou econômicos presentes no Nordeste medievalesco, mas que persistem até hoje. Os comerciantes, representados pelo padeiro e sua mulher, excluem de um bom tratamento seus empregados, Chicó e João Grilo. O Coronel, sempre de cabeça erguida lida diretamente com as autoridades religiosas, evitando uma fala mais prolongada com pessoas comuns. O cangaceiro lida de outra forma com a desigualdade social em que cresceu, ele se apropria da violência para ter lugar na sociedade, sendo, portanto, reconhecido e temido por ela. João Grilo e Chicó, por sua vez, se utilizam de uma das poucas coisas que lhe foram dadas, sua esperteza, para sobreviverem diante de todas as adversidades encontradas em um Nordeste seco, como exemplo podemos citar o episódio em que Chicó ajuda João Grilo com seu plano para fazer um cachorro ser enterrado em latim e benzido. Ainda sobre esta característica podemos citar as relações em que as autoridades da história aparecem, autoridades religiosas (padre e bispo), autoridades financeiras (Coronel e padeiro), autoridades políticas (Coronel, bispo e padre); tais autoridades não se limitam a representar na obra analisada apenas desigualdade social, mas também ambição que gera corrupção principalmente por dinheiro e status social.

Os preconceitos sociais e raciais também são mostrados. Chicó para ter a mão de seu amor precisa se mostrar fazendeiro e doutor para o pai da moça, o coronel, pois se fosse um homem comum não poderia se casar com ela. João Grilo era chamado de “amarelo safado”, a cor amarela lhe conferia uma condição inferior por aqueles que o denominavam assim, enquanto essa cor é característica das pessoas do interior do

Nordeste. No julgamento, Jesus Cristo opta por aparecer negro, pois sabe que esta raça sofreria preconceito por todos aqueles que estavam presentes, padre, bispo, padeiro, Dora, cangaceiro e o próprio João Grilo.

A pobreza é retratada em todos os momentos da minissérie, sendo ela o motivo de todas as armações criadas por João Grilo, pois se ele e Chicó não se utilizassem de sua esperteza não poderiam sobreviver. Esta característica recebe maior destaque, entretanto, no julgamento, pois enquanto a *Compadecida* explicava a condição de extrema pobreza dos nordestinos, que os leva a abandonar suas terras guardando o sonho de um dia voltar e poder viver em casa, são mostradas fotos em preto e branco de personagens reais que sofrem deste mesmo mal. A pobreza no *Auto da Compadecida* é uma denúncia social de que independentemente da época em que ocorrem esses autos, a condição de pobreza do nordeste brasileiro parece permanecer através dos anos e através dos habitantes.

Auto da Compadecida foi escrito em 1955, época em que a mulher ainda era desvalorizada pela sociedade, como reflexo disso, a mulher do padeiro no livro não possuía nome próprio (e nem mesmo o padeiro, que era representado por seu status na sociedade) Guel Arraes escolheu o nome Dora para ela e é desta personagem que se desenvolvem as relações de adultério, torna-se necessário explicar neste momento que Guel Arraes manteve uma linha de diálogo simples na qual não foram mostrados cenas ou palavras vulgares e assim a adaptação manteve-se fiel às propostas presentes na obra de Ariano Suassuna. Quando os cangaceiros invadem a cidade e chega a hora do casal morrer é que percebemos uma grande diferença entre o livro e a minissérie; no livro quem perdoa é o marido, “[...] Perdoei minha mulher na hora da morte, porque a amava e porque sempre tive um medo terrível da solidão” (SUASSUNA, 2002, p.176), e a mulher justifica suas traições da seguinte maneira:

[...] era maltratada por ele. Logo no começo de nosso casamento, [o padeiro] começou a me enganar. A senhora não sabe o que eu passei, porque nunca foi moça pobre casada com homem rico, como eu. Amor com amor se paga. (SUASSUNA, 2002, p.178).

Já na minissérie, Dora, ao admitir suas traições, diz que o medo de perder seu marido de uma vez só era maior do que perdê-lo devagar. Apesar das aparentes

diferenças, em ambos os casos e personagens é o medo da solidão que os guia para o perdão do adultério.

Podemos perceber atemporalidade na minissérie através dos figurinos, porque não são de uma época bem marcada, são tanto medievais quanto do início do século vinte; e percebemos também regionalidade. Alguns desses elementos observados na minissérie são as cores que muito parecem com as cores utilizadas em obras armoriais: nos figurinos dos personagens estão os tons terra e telha, na composição dos cenários aparece principalmente o tom ocre e amarelados, estas cores além de remeterem aos artistas plásticos armoriais também se referem às iluminogravuras de Ariano Suassuna. Os tecidos rústicos dos personagens masculinos muito se assemelham ao modo de se vestir antigo e as rendas produzidas na região nordestina aparecem nas roupas femininas, estas que também são atemporais; outra característica que também compõe os figurinos é o uso da palha trançada, de pedras e bordados detalhados que acabam por unir o que é popular ao erudito, proposta armorial.

Sobre a presença do armorial na minissérie de Guel Arraes, destacamos aqui o depoimento dele próprio:

Em todas as escolhas, a preocupação não era um compromisso com o armorial, mas com o popular. O Auto já era uma das peças mais populares do Brasil, mas, quando se vai para a televisão, é preciso achar o tom. Desde o início pensamos em explorar um romance, que, na obra original não tem, tem apenas um romance de brincadeira. Na nossa adaptação, Chicó é um personagem de natureza dupla: por um lado ele é um pícaro; por outro, é um pouquinho galã. (...) Um romance, uma música mais leve, um visual que traduzisse um universo bem brasileiro são elementos que ajudam a tornar a adaptação mais popular. Talvez esse desejo de comunicação direta com o povo, em O Auto, possa ser considerado um „armorial mais light” (FECHINE; FIGUEROA, 2008 p. 308)

Apesar de Guel Arraes dizer que não fez uma obra puramente armorial, percebemos certas características deste estilo artístico e não poderia ser diferente, uma vez que o próprio Auto da Compadecida ter sido escrito pelo criador deste movimento, Ariano Suassuna. Antes de melhor dissertar sobre as características armoriais presentes na minissérie, torna-se necessário uma pequena explicação do que é o movimento

armorial. Campos (2008) explica que o movimento armorial se propunha a realizar uma arte sofisticada baseada em manifestações populares, e esta base representava um verdadeiro diferencial, pois antigamente era comum considerar que as raízes populares eram inferiores. Ariano Suassuna, idealizador do movimento de criação de uma arte originalmente brasileira, primava por uma reinvenção cultural, na qual a qualidade estaria em primeiro plano. Esta nova arte não seria regionalista ou nordestina, mas sim baseada na junção do popular ao erudito, retomando a iconografia nordestina e a forma do folheto de cordel, invocando assim uma visualidade neomedieval, presente no Auto, tanto livro quanto minissérie. Outro ponto a destacar que se aproxima do movimento armorial é a sua própria trilha sonora, da qual vários representantes do armorial estão presentes.

Conclusão

A democratização da mídia se mostra como uma das mais importantes e mais difíceis lutas realizadas pela sociedade civil e se baseia no fato de que a comunicação é um direito verdadeiro de cada cidadão e por ser um direito deve ter uma regulamentação própria que não sucumba aos ditames do sistema capitalista.

A liberdade de expressão, e não a liberdade da imprensa garante os diversos tipos de informações que circulam na sociedade, integrando o indivíduo ao seu próprio contexto social de maneira eficaz. A liberdade de expressão deveria se dedicar a motivos educacionais, como afirma a própria Constituição Brasileira, viabilizando, assim, a real democratização do nosso país contando com a presença na população como participante e reguladora das políticas de controle da comunicação, interferindo, portanto, no crescimento da qualidade dos produtos audiovisuais brasileiros. Porém, estamos presenciando uma época em que qualquer forma de regulação dos meios de comunicação é tida como censura para os telespectadores, além de que o regime de governo que vivemos se sustenta na premissa de que o mercado, livremente, garante a diversidade que os programas devem ter para agradar o público e, caso este não se agrade da programação oferecida, pode simplesmente mudar de canal e assim impulsionar a criação de obras cada vez mais variadas. Entretanto, já existe uma

censura, uma espécie de crivo econômico que decide o que vai e o que não vai ao ar apenas partindo de bases capitalistas e não culturais.

Outro ponto mostrado neste artigo foi a questão da qualidade e dentro disso o núcleo Guel Arraes se destaca neste aspecto, pois mostra ao público temas importantes à sociedade brasileira ao mesmo tempo em que mantém os patrocinadores e os índices de audiência. Nesta pesquisa foi escolhido como objeto de estudo o *Auto da Compadecida*, por sua linha de aproximação entre a inovação estética e as questões econômicas que movem e mantêm a televisão brasileira.

Quanto maior o nível de qualidade menor será o índice de audiência. Esta é uma sentença já muito conhecida por qualquer meio de produção simbólica, porém na televisão isto não é aplicado de forma perfeita, pois por menor que seja os pontos de audiência conseguidos ainda estamos falando de números mais expressivos, como centenas de milhares de telespectadores. Diante do fato de que o conceito de qualidade não é único concluímos que em televisão ele deve ser aplicado de modo que abranja o máximo das qualidades já mostradas aqui, pois assim teríamos uma maior adaptação das capacidades criativas e inovadoras às demandas industriais existentes na comunicação social de massa.

Referências

BORELLI, S. H.; PRIOLLI, G. **A Deusa Ferida; por que a Rede Globo não é mais campeã absoluta de audiência.** São Paulo: Summus, 2000

CAMPOS, Ana Paula. **O Auto da Compadecida: um encontro entre Guel Arraes e o Movimento Armorial** in Guel Arraes: Um inventor do Audiovisual Brasileiro. Alexandre Figuerôa e Yvana Fechine (editores). Recife: CEPE, 2008.

FECHINE, Y. **Propostas** in Guel Arraes: Um inventor do Audiovisual Brasileiro. Alexandre Figuerôa e Yvana Fechine (editores). Recife: CEPE, 2008

FILHO, J. F. **O debate sobre a qualidade no Brasil: da Trama dos Discursos à Tessitura das Práticas** in Discursos e Práticas de Qualidade na Televisão. Gabriela Borges e Vítor Reia-Batista (org.). Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

FREIRE, João Filho. **Notas sobre o conceito de qualidade na crítica televisiva brasileira.**

Revista Galáxia. N.7. Abril 2004. P. 85-110

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna 1998.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo: SENAC, 2000

_____. **Televisão: A Questão do Repertório** in Discursos e Práticas de Qualidade na Televisão. Gabriela Borges e Vítor Reia-Batista (org.). Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

MERTEN, Luiz Carlos. **O Auto da Compadecida", obra de Suassuna, sai da TV para o cinema**. Agência Estado. Disponível em:
<http://www.terra.com.br/cinema/comedia/compadecida.htm>. Acesso em: 01 abr 2011

ROCHA, M. E. da M. **O núcleo Guel Arraes e a reconstrução da imagem da TV globo** in

Guel Arraes: Um inventor do Audiovisual Brasileiro. Alexandre Figuerôa e Yvana Fechine (editores). Recife: CEPE, 2008a

SUASSUNA, A. **O auto da compadecida**. 34. ed., 7.impr. Rio de Janeiro: Agir 2001