

Representação da Cultura Nordestina: uma análise comparativa entre *O Auto da Compadecida* e *Amores Roubados*¹

Filipe Monteiro da Costa LAGO²

Isadora Moreira RIBEIRO³

Denise Figueiredo Barros do PRADO⁴

Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, MG

Resumo

O artigo tem como objetivo analisar a representação da cultura popular da região Nordeste do Brasil a partir de duas produções audiovisuais: o filme *O Auto da Compadecida* (2000) e a série *Amores Roubados* (2014). Para isso, foram considerados os contextos retratados nos dois objetos eleitos, estabelecendo-se como suporte a relação entre os personagens e o espaço físico em que se desenrolam suas ações. O apoio teórico foi fornecido pelas discussões acerca da cultura popular no que concerne aos processos de socialização, representação e hibridização cultural.

Palavras-chave: cultura popular; audiovisual; Nordeste; *O Auto da Compadecida*; *Amores Roubados*.

Considerações iniciais

Produzidos pela *Globo Filmes*, a série *Amores Roubados*, de George Moura, e o longa-metragem *O Auto da Compadecida*, dirigido por Guel Arraes, têm como espaço de

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Cinema e Audiovisual, da Intercom Júnior – X Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Estudante de Graduação do 7º. semestre do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto, email: filipemonteiro@outlook.com.

³ Estudante de Graduação do 7º. semestre do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto, email: isadora.moreiraribeiro@gmail.com.

⁴ Orientadora do trabalho. Doutora em Comunicação Social do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais e professora do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail: ufop.denise@gmail.com.

desenvolvimento do enredo o Sertão do Nordeste Brasileiro. Além do semelhante espaço físico, esses produtos se aproximam no embasamento, uma vez que foram roteirizados a partir de duas obras literárias de escritores nascidos na região Nordeste: um romance e uma peça teatral, respectivamente.

Com as transposições temporais necessárias, a série *Amores Roubados* foi adaptada do romance *A Emparedada da Rua Nova*, publicado pelo pernambucano Carneiro Vilela entre 1909 e 1912, sob a forma de folhetim. A história original se tece no século XIX, especificamente em 1864, num Brasil ainda escravocrata. A inspiração para o filme *O Auto da Compadecida*, por sua vez, foi uma peça teatral escrita pelo paraibano Ariano Suassuna, em 1955. O nome original difere do adaptado apenas pela ausência do artigo inicial, grafando-se *Auto da Compadecida*. O longa ainda incorpora personagens de outras criações teatrais do autor.

A fim de pensar, a partir das tramas referidas, as relações entre cultura, territórios e representações sociais, as perspectivas selecionadas estão contidas nos trabalhos de Canclini (1998), Chartier (1995), Berger e Luckmann (1985). Estes dois últimos fornecem suporte para que se possa examinar a relação dialética entre o homem e o mundo social. Nesse sentido, a abordagem dos processos de institucionalização e de legitimação inscritos no curso da socialização é empregada na investigação das tipificações representadas nas obras citadas. Essas tipificações referem-se não só aos papéis individuais, mas do próprio recorte regional contextualizado nos produtos audiovisuais em questão.

A correlação entre cultura e regionalização nos objetos de análise se dá com base no artigo *Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico*, cuja autoria é de Roger Chartier (1995). As exposições do autor nesse trabalho partem das categorizações da cultura popular. Ele extrai categorias frente ao que se conceitua como cultura erudita. Essa catalogação das diferentes práticas, hábitos e produções que, segundo o autor, não se agrupariam dentro da cultura erudita, é definida como cultura popular. Tal conceito, contudo, parte de uma posição alheia à realidade dos produtores culturais.

Como última examinação proposta, tem-se as relações de poder, territorialização e o processo de hibridização cultural descritos por Néstor Garcia Canclini (1998). Ao pensar na hibridização cultural, Canclini utiliza de dois comportamentos atribuídos à cultura, tensionada entre o tradicional e a modernidade. O autor fala em desterritorialização dos processos simbólicos como uma das tendências da dinâmica de remodelagem da sociedade. Com isso, os dois comportamentos a que o autor se refere refletem “a perda da relação

‘natural’ da cultura com territórios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo, certas realocações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas” (CANCLINI, 1998, p. 309).

O Auto da Compadecida

Em janeiro de 1999 estreava na *Rede Globo* a série *O Auto da Compadecida* que, após ter sido adequada à linguagem fílmica foi exibida nos cinemas no ano seguinte. O longa dirigido por Guel Arraes e estrelado por Selton Mello e Matheus Nachtergale, além de ser uma adaptação à peça homônima de Ariano Suassuna, tem como base outras duas obras do autor: *O Santo e a Porca* e *Torturas de Um Coração*.

A trama é ambientada na década de 1930 e tem lugar no coração do Sertão paraibano. É em torno das aventuras de Chicó (Selton Mello) e João Grilo (Matheus Nachtergale), que história se desenvolve. Os dois amigos vagam pelo interior do Nordeste buscando meios de sobrevivência, quando chegam à pequena cidade de Taperoá.

A partir daí, João e Chicó acabam se envolvendo com um perigoso cangaceiro, uma mulher casada e uma jovem donzela filha um abastado major. A jornada dos sertanejos atinge o ápice quando João Grilo morre e parte para o purgatório. A partir de então, o sertanejo terá que utilizar de todos os argumentos que encontrar para tentar convencer um tribunal composto por Jesus, o Diabo e Nossa Senhora (a Compadecida) de que é merecedor de uma nova chance de vida terrena.



Chicó (Selton Mello) e João Grilo (Matheus Nachtergale). Divulgação: Globo Filmes.

Uma vez que busque caracterizar as práticas cotidianas presentes no Nordeste, o longa faz uma série de alusões a símbolos e marcas enunciativas referentes ao que comumente é associado à cultura regional. Convém ressaltar, conforme afirma Rilmara Galvão (2010) em seu artigo *Representação da Masculinidade Nordestina no Cinema Brasileiro: uma Análise dos Signos Identitários*, que tais formas simbólicas não aparecem de maneira fortuita, mas sim de modo a destacar realidades e desencadear sentidos. Dentre os elementos simbólicos representados, alguns ganham destaque e remetem à tentativa de aproximação das marcas típicas da cultura nordestina: 1) o sotaque; 2) o ambiente da miséria; 3) a religiosidade.

Chartier (2010) apresenta matrizes recorrentes a partir das quais a Cultura Popular é compreendida. Dentre essas concepções, uma trata a cultura popular enquanto mundo isolado, que nasce e se extingue em um só lugar social. Esse conceito, que ancora o filme, pode ser percebido nas representações da cultura nordestina, presentes durante toda a narrativa do longa.

As marcas simbólicas que constituem a representação cultural do Nordeste brasileiro são bem evidenciadas nas características linguísticas de cada personagem de *O Auto da Compadecida*. A territorialidade nordestina revelada por meio do sotaque está presente em todo o núcleo, exceto nas figuras de Jesus, do Diabo e da Compadecida. Isso revela que a produção do longa que não está inserida no contexto cultural do Nordeste, mas sim de fora. Uma vez que se busque representar a cultura nordestina como universo de práticas alheias e isoladas, como o que Chartier denomina de “mundo *exótico*” (1995, p. 179), destaca-se a ideia de que figuras espirituais não devem estar inseridas neste universo e, portanto, não devem carregar o sotaque nordestino. A essas figuras são atribuídas maneiras de falar aceitas socialmente como *neutras*.

O assunto é abordado por Conrado Moreira Mendes (2006), que analisa a natureza ideológica do sotaque midiático no *Jornal Nacional da Rede Globo*. Segundo afirma o autor, “o modo de falar da região Sudeste foi adotado pela mídia e isso já foi naturalizado, tomado como não-sotaque, entretanto, questiona-se por que razão o falar da mídia [...] não se aproxima ao falar da região Norte, Nordeste ou Sul do país” (MENDES, 2006, p.23).

Outro símbolo de representação da cultura nordestina está na ambientação do longa. Dentro do contexto em que *O Auto da Compadecida* está inserido, a região é representada enquanto lugar de miséria e de impossibilidade de ascensão social. Desse

modo, ao sertanejo são dadas duas opções de conduzir a vida: conformar-se ou passar a vida em constante migração na esperança de se afastar da realidade árida.

Na representação sertaneja dentro da narrativa d'*O Auto da Compadecida* destacam aspectos reconhecidos pela sociedade, de modo que uma identificação possa ser mantida. Outro fator de relevância que geralmente é atribuído à região é a religiosidade, vista como saída para os problemas relacionados à escassez de água.

É importante observar os símbolos que individualizam o Nordeste em suas representações, como a seca, por exemplo, que nitidamente se tornou marca da região, caracterizando uma estrutura social de exploração e miséria (GALVÃO, 2010, p. 4).

Para além de apenas cumprir papéis que cabem aos personagens que encarnam, Chicó, João Grilo e os demais representam funções sociais na trama que encenam. Essa representação ficcional ancorada no real caracteriza um processo de tipificação do contexto sertanejo como um todo. As características suscitadas nessa transposição do espaço geográfico do Sertão para a linguagem audiovisual processam-se no último nível da legitimação social descritos em *A Sociedade como Realidade Objetiva*: o universo simbólico, que “é concebido como a matriz de todos os significados socialmente objetivados e subjetivamente reais” (BERGER; LUCKMANN, 1985, p. 132). Nesse sentido, é possível falar na composição de um universo simbólico na representação do contexto sertanejo.

Amores Roubados

Exibida entre os dias 6 e 17 de janeiro de 2014, em dez episódios, a série de George Moura se constrói em um Nordeste mesclado entre um cenário geográfico de seca e o progresso econômico decorrente do cultivo de frutas a partir da técnica da irrigação. De acordo com o site *Memória Globo*,

O desafio era mostrar os contrastes entre a modernização e a permanência de valores morais tradicionais. Na região, há vinícolas produzindo espumantes que são exportados e consumidos no Brasil e no mundo, mas também se vê a dura realidade do sertanejo, em sua luta diária pela sobrevivência, diante da seca secular.

É nesse ambiente que se enreda a história do *sommelier* Leandro Dantas, interpretado por Cauã Reymond. De acordo com as previsões feitas por uma vidente, Leandro seria capaz de ter a mulher que desejasse; entretanto, não poderia se apaixonar por

nenhuma delas. A explicação para a ruína de Leandro estaria aí, mas não somente. Das três mulheres com as quais se envolve na trama, duas mudariam seu destino: Antônia (Ísis Valverde) e Isabel (Patrícia Pillar), respectivamente a filha e a esposa de Jaime Favais (Murilo Benício), dono da vinícola para o qual Leandro trabalha e do qual detém notória confiança. Se pelo lado místico a morte de Leandro é decorrente de sua paixão por Antônia, por outro ela é consequência da descoberta de seu envolvimento com Isabel por parte de Jaime, que planeja a morte do protagonista como resposta ao atentado à honra que sofre.

Na minissérie, os comportamentos, as práticas e as características empregados na composição da representação do que é a cultura nordestina refletem um espaço adverso ao que se percebe em *O Auto da Compadecida*. Se no filme o Nordeste era visto como espaço de isolamento, sem perspectiva de mudança, agora é visto como organismo com potente economia e integrado a diferentes lugares, ainda que preserve marcas da tradição.

Tais aspectos podem ser percebidos na fruticultura retratada em dois núcleos, o da família Braga Favais e o da família Cavalcanti, produtoras de uva e manga, respectivamente. A representação que se faz sobre o comportamento do nordestino em relação ao ambiente de origem também distingue-se do filme de Guel Arraes. Em *Amores Roubados*, a migração dos sertanejos é retratada como um momento de passagem, cujo retorno ao Nordeste é planejado, diferente do que era representado nas figuras de Chicó e João Grilo, em constante mudança na busca por sobrevivência. O comportamento do nordestino moderno é descrito no retorno de Antônia e Leandro ao Sertão após terem ido estudar fora, o que revela um Nordeste representado enquanto espaço propício à ascensão social.



Leandro (Cauã Reymond) e Antônia (Ísis Valverde). Divulgação: Uol.

Neste sentido, observa-se a representação de um cenário de fronteira: um Nordeste contemporâneo que ainda carrega conceitos morais do passado, como o coronelismo. A figura de Jaime tipifica esse coronelismo nordestino modernizado. De acordo com Berger e Luckmann (1985), as tipificações de ações são decorrentes do estabelecimento de uma ordem institucional.

No curso da ação há uma identificação da personalidade com o sentido objetivo das ações. A ação que está sendo executada determina, nesse momento, a autocompreensão do ator e isto no sentido objetivo que foi socialmente atribuído à ação. Embora continue a haver uma consciência marginal do corpo e de outros aspectos do eu não diretamente implicados na ação, o ator, nesse momento, apreende-se a si mesmo como essencialmente identificado com a ação socialmente objetivada [...]. (BERGER; LUCKMANN, 1985, P. 101 – 102)

Isso se explica no processo de ordenação institucional da sociedade no que diz respeito à reificação dos papéis sociais tratada por Berger e Luckmann (1985). Segundo esses autores, ao encarnar os papéis que desempenham socialmente num nível de objetivação que já lhes parece externamente dado, os indivíduos acabam, na maioria das vezes, assumindo uma identificação com as tipificações que lhes são atribuídas em sociedade. “A fórmula paradigmática dessa espécie de reificação é a proposição ‘não tenho escolha neste assunto, tenho de agir desta maneira por causa de minha posição [...]’” (BERGER; LUCKMANN, 1985, p. 125).

A ideia de desterritorialização cultural defendida por Canclini (1998), que pensa a cultura enquanto processo presente nas relações sociais e não em um lugar estático, serve como complemento ao se pensar nessa obra. O autor busca trabalhar algumas concepções culturais que não se encaixam nas categorias do culto, tampouco do popular, mas que possuem identidades relativas e lugares sociais variados.

É neste limiar, dentro da fronteira entre o tradicional e o moderno, que a cultura nordestina é representada na minissérie. Ainda que a dominação autoritária advinda do coronelismo esteja presente, o ambiente nordestino deixa de ser visto como espaço do isolamento, da ausência e da carência, e passa a ser representado como um organismo autônomo e economicamente promissor. Se o nordestino era antes representado pela figura do oprimido, do inocente e da malandragem justificada, à imagem do nordestino é agora atrelado o valor da educação e do aperfeiçoamento profissional como fatores determinantes para a possibilidade de crescimento social.

Considerações finais

A breve comparação analítica efetuada com base em dois produtos audiovisuais que retratam, em diferentes épocas, histórias ambientadas no Sertão nordestino, permitiu notar traços típicos no que compete à representação da cultura sertaneja, tais como o sotaque, a música e os personagens-tipo. Essa objetivação da realidade operada pela mídia, considerada em concordância com as concepções de Berger e Luckmann, funciona como reprodutora de conceitos tipificados, mas não necessariamente inscritos em um universo simbólico inflexível.

Se por um lado *O Auto da Compadecida* traz uma visão mais alegórica da cultura sertaneja nordestina, por outro, *Amores Roubados* constrói-se em um contexto de hibridização cultural, conforme as discussões de Canclini. O autor defende que na pós-modernidade os poderes de dominação estão ficando mais relativos e os lugares de identidade mais voláteis. Os indivíduos passam, então, a exercer diferentes papéis sociais e se encaixar em novos lugares, o que implica em uma hibridização da cultura.

Retornando às colocações de Berger e Luckmann, é possível notar ainda, a partir desses produtos lançados num intervalo de 14 anos de diferença, que as etapas do processo de construção social da realidade se dão num constante diálogo entre homem e sociedade. Nesse sentido, as tipificações não são estáticas dentro da ordem social. “A realidade é socialmente definida. Mas as definições são sempre *encarnadas*, isto é, indivíduos concretos e grupos de indivíduos servem como definidores da realidade.” (BERGER; LUCKMANN, 1985, p. 157)

Referências

AMORES roubados. Direção-geral: José Luiz Villamarim. [S.l.]: Globo Filmes, 2014.

BERGER, Peter L. ; LUCKMANN, Thomas. A sociedade como realidade objetiva. In.: **A construção social da realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. Traduzido por Floriano de Souza Fernandes. 24ª Edição. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 69 – 172.

CANCLINI, Néstor-Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 1998.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. In.: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 8, n° 16, 1995, p. 179-192.

GALVÃO, Rilmara. **Representação da Masculinidade Nordestina no Cinema Brasileiro**: uma Análise dos Signos Identitários. 2010.

.
Globo Filmes. Disponível em < <http://globofilmes.globo.com/OAutodaCompadecida/>>
Acesso em: 5 Jul. 2014.

Memória Globo. Disponível em
<<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/amores-roubados.htm>> Acesso em: 5 Jul. 2014.

MENDES, Conrado Moreira. **O falar do Jornal Nacional**: produção e recepção de um sotaque de natureza ideológica. Belo Horizonte, 2006.

O AUTO da compadecida. Direção: Guel Arraes. [S.l.]: Sony Picture, 2000.