



A evidência da masculinidade-forjada em *O Auto da Compadecida*⁹⁷

Pollyane Belo⁹⁸

Universidade Federal Fluminense

Resumo: Este trabalho pretende analisar uma cena de disputa entre três personagens de *O Auto da Compadecida* (1999, Guel Arraes). O intuito será evidenciar o caráter não natural da masculinidade tóxica em homens cisgêneros e heterossexuais calcada no arquétipo “cabra-macho”. A exposição será alicerçada no fracasso dos personagens em performatizar signos viris e como esta farsa da masculinidade pode emergir em distintos estilos da cultura popular-massiva.

Palavras-chave: Masculinidade. Performatividade. Agência.

Introdução

A fenomenologia das reflexões encontradas aqui parte da seguinte provocação: a cultura popular-massiva não tem potencial para deflagrar o construcionismo radical do binarismo dos gêneros sexuais, ou seja, do masculino e do feminino. Parti em busca de uma resposta em outro tipo de gênero, o gênero dramatúrgico-televisivo da comédia, e encontrei a produção a ser destrinchada neste artigo encapsulada na maior rede aberta e comercial de comunicação do Brasil, a Globo, local menos favorável para deparar-se com uma disrupção. O objeto escolhido provém da peça *O Auto da Compadecida* publicada pela primeira vez em 1955 e escrita por Ariano Suassuna, autor paraibano conhecido por exaltar elementos da cultura popular nordestina em suas obras. Isto posto, o enfoque do artigo será a microssérie brasileira homônima dirigida por Guel Arraes de quatro episódios, produzida pela Globo Produções e exibida pelo canal entre 5 e 8 de janeiro de 1999. Posteriormente um filme foi lançado nos cinemas comerciais nacionais, atingindo um público de dois milhões de

⁹⁷ Trabalho apresentado ao II SEJA – Gênero e Sexualidade no Audiovisual realizado de 22 a 24 de novembro de 2017, na UEG Goiânia Câmpus Laranjeiras.

⁹⁸ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. E-mail: pollyanebelo@gmail.com



espectadores, a maior bilheteria de um filme nacional no ano 2000, concretizando assim o intuito massivo da produção.

O enredo se passa no município de Taperoá, com sua paisagem árida e áspera. João Grilo (Matheus Nachtergaele) e Chicó (Selton Melo) são os dois personagens principais. Pobres, tentam manter sua sobrevivência trabalhando como auxiliares na panificadora da cidade. Passam fome e são explorados pelos seus patrões, o cotidiano árido e angustiante ativa em suas condutas formas de *super-vivência*⁹⁹. As duas figuras executam estratégias com os demais personagens da cidade, os quais podem ser caracterizados - pelos os que criaram a moralidade -, como imorais. Considerando este jogo de poderes fruto da perspicácia e sagacidade de João Grilo, analisaremos a seguir mais detalhadamente uma de suas artimanhas.

O duelo

O desafio arquitetado por João Grilo defronte a única igreja da pequena cidade de Taperoá, no sertão nordestino, possui como intuito exibir uma masculinidade irresistível para Rosinha (Virgínia Cavendish), a donzela filha do soberano latifundiário da cidade. O indivíduo detentor das atenções da mulher, Chicó, disputará a devoção de seu interesse amoroso com os dois homens mais ferozes da cidade, Vicentão (Bruno Garcia) e Cabo Setenta (Aramis Trindade). Os dois sujeitos, o primeiro, selvagem na reputação, e o segundo, bravio pela autoridade militar, foram enganados por João Grilo para comparecer no local, acreditando que haviam sido desafiados por Chicó, o “cabra mais frouxo dessa cidade” (como o próprio se define). Para Rosinha, João Grilo contou uma fábula diferente: Chicó desafiaria os dois sujeitos de uma só vez, para demonstrar toda a sua valentia.

⁹⁹ Poderia ter utilizado a palavra “sobrevivência”, mas esta não me agrada já que denota apenas um estado apático de se *estar no mundo*. O sujeito *sobrevivendo* não possui agência de vida, apenas se mantém vivo a partir de necessidades básicas do ser humano, como por exemplo, o ato de alimentar-se. Para elucidar as existências dos protagonistas para além da *sobrevivência* realizo uma pequena digressão e volto-me para uma cena do filme analisado. João Grilo em um momento da narrativa é confrontado por Chicó que exige do primeiro uma solução para uma das tramóias que os dois se meteram. A resolução do problema é crucial pois a vida de seu amigo está em jogo. João, já com a solução no bolso, finge estar desnortado pois alega que sua inteligência o deixou, afirmando o seguinte: “Fome, aperreio, isso tudo antigamente fazia eu pensar mais rápido”. Conclui-se que João Grilo não é apático perante suas necessidades básicas para continuar *sobrevivendo*. No momento que confrontado, utiliza a penúria da fome para arquitetar o seu melhor plano. A falta de alimento no organismo, a urgência mais básica, não o limita.



Chegado o momento, Cabo Setenta e Vicentão escarnecem de seu “oponente”, impelindo suas respectivas armas nas têmporas de Chicó, fazendo sua cabeça pender, ora para um lado, ora para outro. Rosinha desesperada, longe do campo de audição do que se passa com os três homens, indaga à João Grilo, exigindo explicações à visão tão contrária às suas expectativas. João explica que seu amigo desafiou os dois valentões da cidade para um “truelo, um duelo de três”. O primeiro plano volta para os três sujeitos, e Vicentão questiona seu rival temeroso: “Então Chicó, marcasse comigo ou foi com ele rapaz?!”. Chicó se afastando do arranjo dos canos das armas em sua cabeça, responde: “Marcaste foi com os dois. Mas foi só pra dar um recado de dona Rosinha”. Com o distanciamento do pobre, a pontaria das armas convergem-se, deixando Vicentão e Cabo Setenta mirando um ao outro sem perceber, e continua, “ela tá ali e mandou dizer que adorou as jóias que os dois mandaram pra ela, e que vai usar o presente daquele que sair vencedor de um duelo”. Ao ouvirem isso a postura de bravura dos dois sujeitos se desmantela, e estes começam a dar desculpas para não concretizar o ritual. Ao se distanciarem em marcha e à contragosto para o duelo, no pronunciar de Chicó, “e é três, e é já!”, os duelistas correm por assombro das figuras imaginárias e assustadoras entranhadas na superfície dos corpos de Cabo Setenta e Vicentão, homens que se dizem (e foram ditos) como os mais virilmente temíveis da cidade.

Esta cena trouxe um incômodo primário: a possibilidade desse trabalho tornar-se uma tentativa de transpor a passagem de *O Auto da Compadecida* (1999) como um desvio *queer*, livrando a obra do achatamento do sujeito nordestino, e da utilização do dispositivo narrativo-massivo do romance heterossexual, o que reitera a heteronormatividade e não corre fora das podas praticadas dentro desse regime. À primeira análise, o filme não se mostra como um redentor cético da masculinidade tóxica que permeia as produções hegemônicas nacionais. Mas seria uma leitura cínica descartar uma possibilidade de dissonância pela sátira da masculinidade a partir dos agenciamentos do biopoder feitos por João Grilo e Chicó. O primeiro, “o quengo mais fino do nordeste, capaz de fazer dormindo o que ninguém faz acordado”, possui artimanhas para criar fissuras na exploração das técnicas diversas que subjagam os corpos e controlam as massas (Foucault, 2008). A dupla de miseráveis é perspicaz em perceber e executar a desestruturação dos nós cristalizados das marcas de gênero nas superfície dos corpos, o que se enquadra no conceito de *performatividade de gênero*, cunhado por Butler e que a mesma descreve como,



[...] os atos, gestos e desejos produzem o efeito de núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. [...] os atos e gestos, os desejos articulados e postos em ato criam a ilusão de um núcleo interno e organizador do gênero, ilusão mantida discursivamente com o propósito de regular a sexualidade nos termos da estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora. (Butler, 2014, p.194-195) (Butler, 2014, p.194-195)

Dessa forma, o corpo se aloca como pensamento político e uma construção social e linguística para a filósofa. A materialidade está alicerçada em um construcionismo radical, possibilitando assim uma corporalidade que perpassa os processos de significação inseridos nas estruturas sociais, não existindo previamente à linguagem. Segundo Butler (2014), quando significamos o corpo como anterior à linguagem, a operação de significação já se forma situada em uma vontade de colocar a materialidade dos gêneros como anterior à instituição e à inscrição das marcas de gênero sobre as superfícies dos corpos, reafirmando um falso status ontológico do gênero aliado a uma ilusória essência interna do mesmo, uma falsa “verdade interna do gênero”. Sendo assim, a linguagem possui um caráter constitutivo e performativos e infere no que se pensa sobre o que podem - e o que não podem - os corpos dos indivíduos dentro da heteronormatividade.

Vicentão e Cabo Setenta se apoiavam nos frutos da reprodução da masculinidade tóxica que os dois divulgavam performaticamente pela cidade, mas quando confrontados com a possibilidade de ser assassinado por uma cabra mais macho ainda, a performatividade hegemônica do homem cisgênero e heterossexual, ou a bravura indômita do ser masculino tornou-se uma utopia. Para lidar com essas reflexões, três vertentes de análise da cultura popular serão apresentadas abaixo com desígnio de distender uma discussão sobre a possibilidade de um desvio heteronormativo. E para além disso, debruçaremos sobre a construção de Chicó e João Grilo como mitos nordestinos e as afecções populares causadas por esse produto.



Subalterno-popular, *cool-bizarro* e novas sensibilidades

O enfoque a ser dado deseja realizar uma travessia lúcida através de uma produção desenvolvida por uma empresa com um histórico imperialista e hegemônico na construção dos sentidos locais, identitários e nacionais. Estigmatizada pelo seu potencial zombeteiro e tacanho, a Globo é conhecida por instrumentalizar o uso da comédia na pedagogização das massas através da estereotipação dos *outros*. Os *outros* neste texto se atualiza e referencia aqueles que não se enquadram nos moldes já muito bem esculpidos nos fornos das formas hegemônicas do pensamento. As blasfêmias perpetradas pelo canal volta-se frequentemente para os cortes das potencialidades de negros, indígenas, japoneses, chineses, coreanos, lésbicas, gays, transsexuais, intersexos, não-binários, *queers* e sujeitos não originários da região sudeste do Brasil. Seja pela caracterização achatada com ares de exotismo dos grupos citados¹⁰⁰, seja pelo silenciamento da existência dos mesmos na superfície das representações midiáticas, a Central Globo de Produções gerencia uma máquina de homogeneização de sentidos, salvando-se poucos momentos de faíscas criativas e inserção representacional dos desviantes.

Aqui vemos uma figura que ao aparecer em produções globais¹⁰¹, carrega uma aura caricaturesca: o nordestino sertanejo¹⁰². O povo que ocupa o sertão, atualiza-se na tela de *O*

¹⁰⁰ Como exemplo demarcador desta afirmação, evoco o exemplo do *Zorra Total*, programa de humor semanal, que geralmente vai ao ar às 22:00 pelo canal citado. Seu ano de estréia coincide com o ano do objeto apresentado: 1999. Nesta época, o programa consistia em esquetes com vários comediantes interpretando diversos personagens. O popular porteiro Severino era um desses. Famoso por sua prosaicidade perante as intempéries de suas mini-histórias, Severino tornava-se sagaz quando uma mulher atraente cruzava seu caminho. O porteiro então apostava em uma possível transa casual passando as mãos no corpo da mulher enquanto fazia suas investidas. Outro momento de perspicácia do personagem era quando um homem que o programa moldava como perturbadoramente afeminado interagía com Severino. Este lançava seu olhar taxador, chamando o mesmo de “baitola” e “bichona” e outros nomes redutores que a heterossexualidade criou e tomou para si para deslegitimar a identidade não-heteronormativa. Em 2015 o programa foi reconfigurado com esquetes sarcásticas, trazendo uma nova demanda de comediantes que em grande parte migraram de plataformas online de entretenimento, como o Youtube. Com a “remasterização” do programa um público mais jovem foi atraído e a emissora alçou notoriedade pelas novas estratégias de fazer humor, indo contra os ataques sofridos online pelas suas posições anteriores mais tradicionalistas. Um dos quadros mais curiosos se dá com um personagem de aparência desleixada que “intercepta” a transmissão do canal, e ao fazer isso, começa a tecer críticas ferrenhas contra o tipo de conteúdo ali mostrado, o homem é uma clara paródia à uma representação caricata da esquerda crítica.

¹⁰¹ “Globais” deriva de “Rede Globo” e não possui um sentido relacionado ao alcance mundial das produções.

¹⁰² Comum em novelas da emissora, o nordestino é majoritariamente apreendido no núcleo cômico da trama. Raramente conquistando o local de protagonista. Visando uma exemplificação, trago Socorro da novela global *Cheias de Charme* (2012). A personagem era uma mulher nordestina que trabalhava como empregada doméstica



Auto da Compadecida como abandonados, esfomeados e interesseiros. Salvam-se a partir de suas artimanhas, mas também são preguiçosos não querendo realizar todo o trabalho dos quais foram contratados para executar¹⁰³. A astúcia intelectual de João Grilo organiza seus ganhos (e os de Chicó) e flerta com o engodo ao imaginário neoliberal individualista embasado na ausência de um objetivo comunitário e nos esquemas montados para beneficiar a dupla. Os dois são “resgatados” de seus “egoísmos” por meio da frase da personagem alegórica de Nossa Senhora (Fernanda Montenegro): “*A esperteza é a coragem do pobre*”. A redenção proferida por uma *figura católica* viraria ao avesso a opacidade do poder que configuraria as atitudes de João Grilo como puramente autocentradas, encapsulando Grilo no arquétipo de “pobre sertanejo” e o atrelando a qualidade de *super-vivência*.

A exploração de Chicó e João Grilo pelas máquinas capitalistas e a exclusão desses sujeitos à possibilidade de cidadania autêntica para o Estado abarca a vertente subalterno-popular da análise de Rincón (2015). As falas e os corpos dos sujeitos no filme e na cena apresentada contém o percurso necessário para uma disrupção da representação do pobre nordestino sertanejo, aquele que nunca alça lugares de enunciação. Os dominados contidos nesta expressão do subalterno-popular recebem “vozes” e o protagonismo. Entretanto, deve-se lembrar que estas mesmas “vozes” estão envelopadas em um modelo agradável e cômico produzido por e para o maior centro de poder nacional, o sudeste. Em contrapartida, a identificação com as figuras ali contidas cheias de um remix de sentidos e intencionalidades não foi ignorada. A dupla obteve o reconhecimento através da tenacidade de alguns espectadores que emocionaram-se assistindo a comédia por identificarem seus passos dados até ali¹⁰⁴. Essa ponte da narrativa para a subjetividade da *gente do comum* explicita a

na casa da vilã da narrativa. Sofrendo inúmeros maus tratos, físicos e verbais, e chegando a ter um episódio de prisão domiciliar, os acontecimentos sofridos por Socorro eram embalados em uma trilha sonora descontraída e leve, relegando as aflições da personagem para um campo pitoresco. Por consequência, todas as tentativas de alavancar sua vida tornavam-se risíveis para o espectador.

¹⁰³ João Grilo em um jogo de palavras, faz com que seus patrões contratem Chicó e ele. Porém a sua parte acordada é ignorada e Grilo delega à Chicó toda a responsabilidade pelo trabalho a ser executado na padaria.

¹⁰⁴ A digressão aqui não tem cunho narcisístico, contudo, pretende um retorno à uma experiência fílmica particular desta obra. Como base para esta interrupção, trago a célebre definição do popular de García Marquez resgatada por Rincón, “é o que se vive, não o que se estuda e analisa”. Aos nove anos, a pesquisadora presenciou seus progenitores, pernambucanos de nascença e criação, chorarem de rir e de nostalgia, quando foram reterritorializados para sua terra natal, o nordeste, e as angústias que vinham com ela, em plena sala de cinema. O efeito causado pelas desventuras de João Grilo e Chicó na época não foi compreendido por esta que escreve.



passagem de Bakhtin, do popular configurando-se em “uma segunda vida, um segundo mundo” (1988, p. 11).

O pornô-popular (Rincón, 2015) é uma outra vertente de investigação de *O Auto da Compadecida*, que aqui se arquitetará na categoria *cool-bizarro*. Através da subalternização dos *outros*, o povo nordestino sofre uma infantilização frequente caindo em um lugar-comum¹⁰⁵, como já foi mencionado, que reconfigura sua expressão linguística e corporal-estética. A infantilização se constrói em relação ao transporte de ambientes mundanamente nordestinos para a tela televisiva, sendo estes consumidos por intelectuais que agregam valores vanguardistas ao seu consumo. Isso acentua a “autenticidade” que alguns tentam resgatar do sertanejo popular em Chicó e João Grilo e que é cega para as *remixagens* - eivadas de poder e sentidos - quando transpostas da peça para a minissérie¹⁰⁶. Dessa forma é impossível ignorarmos a “pornorização” da bravura e perspicácia dos personagens por formadores de opinião¹⁰⁷.

Chegamos na última e mais delicada das proposições, pois é uma possibilidade de desvio retirada dessa amálgama de significações. Focaremos na cena descrita na sessão *O duelo* deste trabalho para aplicar a terceira vertente aqui apresentada. As novas sensibilidades (Rincón, 2015) assim como o *cool-bizarro* parte da perspicácia necessária na comédia. É a outra perna desse jogo de poderes infinitos. Este aspecto está pautado em uma dupla variação. A variação na narrativa para se chegar ao clímax da piada, ou seja, o momento de desvelamento que na verdade quem irá se enfrentar no duelo, serão os dois machos mais

¹⁰⁵ Em uma esquete do Zorra Total, Virgulino Ferreira da Silva, conhecido popularmente como Lampião e seu grupo de cangaceiros são retratados em suas andanças. Em um dos programas, Lampião ameaça Durval, um integrante de seu grupo à uma briga de morte. Mas entre as ameaças, elogia raivosamente as roupas brilhantes e requintadas do mesmo, e vice-versa. Não partem para o embate em si, se atendo apenas na cobiça das roupas um do outro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p_S6k8X-5Eg>. Acessado em 23/12/2017.

¹⁰⁶ A Folha de São Paulo, em setembro de 2000, noticiando a pré-estreia do filme, pontuou a seguinte informação: *O próprio Guel Arraes, que se diz um apaixonado pela obra de Suassuna, se definiu como um João Grilo ao adaptar a minissérie para cinema, por ter se beneficiado da iniciativa.* A esperteza de João Grilo utilizada para encontrar meios básicos de existência foi romantizada pelo diretor da minissérie que possui uma realidade distante das pessoas que o personagem-alegoria tenciona representar. Guel Arraes se colocou no mesmo patamar que um sertanejo miserável através de uma analogia que configurou tanto o diretor como o personagem como oportunistas. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u4103.shtml>>. Acessado em 23/12/2017.

¹⁰⁷ É válido lembrar que alguns membros deste grupo, se auto-denominaram assim, sem consultar os que terão sua opinião formada por eles.



machos da cidade. E com esta variação arrasta-se outra, fundamental para o teor cômico: a variação dos construtos da masculinidade tóxica que até o momento eram inabaláveis na narrativa, e que também se dizem inescrutáveis nas sociedades colonizadas onde as representações hegemônicas dos gêneros masculino foram sistematicamente demarcadas. Cria-se assim novas possibilidades de ser e sentir já que a masculinidade que rege os homens, na verdade, não se passa de uma ficção.

Considerações finais

Em danças inspiradas em religiões de matrizes africanas como o samba e o funk, os professores resguardam o corpo. Isso se dá quando os indivíduos colonizados pela placidez e animosidade das culturas ilustradas (provenientes do Iluminismo e da Modernidade¹⁰⁸), esquecem-se das possibilidades de afecção que o corpo pode atingir. Em um passo mais elaborado, os aprendizes, sentindo-se desalinhados com as restrições que a colonialidade do pensamento impôs ao movimento corporal, vergam-se de vergonha ao falharem nos cortes das amarras que restringem “elegantemente” seus corpos. Os professores lembram nas suas aulas das afecções da corporalidade pela dança, tentando espantar o medo do erro e o receio que seus alunos nutrem da amálgama entre a racionalidade e a emoção, proclamando: *o corpo te sustenta, te liberta e te segura*. Em outras palavras, o corpo é a base (*sustenta*) onde a emoção flui através de uma subjetividade potencializada sobre vigas libertárias, transbordando em novos ritmos (*liberta*). Contudo, a materialidade corporal *também* se configura em um limite (*segura*).

¹⁰⁸ Aníbal Quijano recorta dentro do trajeto da modernidade os binarismos do modo de pensamento *ilustre* e *moderno* que nortearam as reconfigurações das subjetividades colonizadas. A modernidade então foi traduzida pelo autor como “uma fusão das experiências do colonialismo e a colonialidade com as necessidades do capitalismo, criando um universo específico de relações intersubjetivas de dominação sob uma hegemonia eurocêntrica” (QUIJANO, 2000, p. 343, tradução minha). O modo de conhecimento europeu foi próprio da modernidade, auto-nomeado detentor de uma “racionalidade” o qual opera diretamente na subjetividade dos seus sujeitos. O termo “racionalidade” é utilizado entre aspas pois também é um conceito cunhado dentro da exegese da modernidade, não sendo universal. Para os sujeitos educados sob a “racionalidade” europeia, este atributo constitui o momento de maior avanço do curso linear do mundo e das espécies. Com essa concepção de humanidade racionalizada, os seres humanos foram historicamente diferenciados entre primitivo e civilizado, tradicional e moderno, superior e inferior, por fim, racional e irracional. Essas categorizações binárias serviram de justificativa para exploração de diversos humanos enquadrados nos eixos subalternizados dessas dicotomias, argumentos estes que respaldaram todo o sistema escravocrata, por exemplo.



Assim como nas contribuições sobre as paródias de gênero comentadas por Butler (2014) nas quais as *drag queens* e os *drag kings* deixam claro que o gênero nada mais é que um maneirismo, um trejeito, um modo de portar-se diante do mundo enraizado no inconsciente; assim como o desmantelamento do própria cismasculinidade exarcebada acionada pelo gatilho da covardia, o corpo *sustenta e liberta*. O sujeito chega ao gozo da cena, catártica, pela provocação do binarismo de gênero, e pela saída corporal cômica, a evasão patética dos machos-alfa de Taperoá.

O corpo-subjetividade¹⁰⁹, elemento da cultura popular e de seu consumo, talhado através dos gêneros e classes, essas identidade fortes que chamamos de masculino, feminino¹¹⁰, miseráveis e ricos, cria uma ponte dentro das três vertentes espiadas anteriormente. Sem demora, liguemos os pontos: o espectador que vive uma segunda vida, reconhece no riso e no gozo a fragilidade da cismasculinidade agenciada perante a morte. Consequentemente, a catarse encontrada na cena narrada estoura com dois estímulos. O primeiro é a desistência dos cabras-macho em face a um duelo que poderá decretar seus fins terrenos, desvelando assim suas condutas minadas de *performatividade*, e projetando uma silhueta de novas sensibilidades. O segundo estímulo catártico se mostra quando a subalternidade de Chicó e João Grilo, os excluídos da esfera social (excluídos pasteurizados, porém mesmo assim representam os excluídos), sofre um golpe do momento de equidade: a hora da morte. A morte, ou a perspectiva dela, traduz-se como um mal comum-à-todos, já que a vida livre de dominação e performatividade torna-se tão difícil em um ambiente inóspito aos subversivos.

¹⁰⁹ O termo “corpo-subjetividade” se constrói neste texto por duas justificativas: a primeira provém da capacidade do corpo estar no mundo. Esse fato influencia na forma como os outros agentes interagem com este corpo, influenciando diretamente na sua subjetividade, assim sua psique é atravessada radicalmente por uma experiência vivida de sua materialidade no espaço. Para exemplificar basta imaginar o tipo de tratamento específico que um indivíduo identificado e atualizado como uma travesti receberia em diferentes contextos. O segundo motivo origina-se nas veredas dos abalos que o popular, utilizando de narrativas emocionantes, engendra no corpo e atinge a subjetividade. É pelos olhos, pela dança, e pelo ritmo que o popular alcança a passionalidade, incorpora-se e entorna-se.

¹¹⁰ Trato aqui identidade forte como gênero, assignações de masculino e feminino pois estes são marcadores corporais vitais para apresentação de si perante ao mundo. É importante pontuar que assumindo o construcionismo deste marcador explicitado por filósofos da área, identifico uma maleabilidade nas suas bases, porém esta escrita não nega a determinação que a sociedade impõe quando os termos *homem* e *mulher* entram em jogo, e estes são cruciais nos momentos de relação do indivíduo com o mundo, interferindo nos seus modos de ser, sentir, dizer e estar.

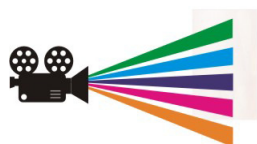


O outro corpo-subjetividade envolvido no sistema de consumo, que não tratarei aqui com uma aura catártica¹¹¹, é a do intelectual apurado que enxerga uma prática “autêntica” e seu interesse se aciona por meio do “gosto exibicionista e obsceno que emociona públicos cultos” (Rincón, 2015, p. 32, tradução minha). Dessa forma, o *cool-bizarro* dos “ilustrados” mitiga as práticas plurais e heterogêneas de uma área ampla, o nordeste brasileiro, e a multiplicidade das pessoas encontradas ali. O corpo aqui *segura*. Desvela-se então uma atitude maniqueísta com relação ao popular neste corpo-subjetividade, as reflexões rasas porém bem formuladas com vocábulos e palavras difíceis reiteram o achatamento, negando a lucidez de uma crítica mais diversa.

Em desacordo com a idealização intelectualizada do popular, Rincón traz Barbeiro em uma definição do termo que se deu por via da oralidade: “memória de uma experiência sem discurso que se deixa dizer somente no relato” (Rincón, 2015, p. 24, tradução minha). Mais experiência e relato, menos razão, argumento e teoria. Aqui abandona-se o plano da metafísica, e recorre-se a imanência. Cria-se então uma relação direta com a afecção do corpo na experiência vivida - um politizar a partir de outra lógica. O movimento pendular que as vertentes do popular de *O Auto da Compadecida* operam tem a ver com a emoção direta com o corpo e como ele pode re-existir a partir da degradação do que foi imposto como norma. Seja a norma de gênero, seja a dominação dos povos pobres. Trago de volta Bakhtin ao citá-lo, explícito este jogo corporal-subjetivo: “Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais” (1987, p. 19).

Finalmente, a degradação em *O Auto da Compadecida* emerge quando os duelistas encaram a morte de frente. Buscando subterfúgios quaisquer para se salvar, esquecem-se de toda moral, bom-costume ou cerimônia do corpo. “Porque tudo o que é vivo, morre”, a frase de Chicó resume o fracasso final e irremediável da vida humana. Gerenciá-lo durante a existência fugaz e menor, é apropriar-se de uma agência dos mecanismos de força que subjagam todo o ser. Há aqui um agenciamento da masculinidade, da pobreza, da intelectualidade e da morte. João Grilo e Chicó estriam o fracasso final, e ressuscitam *pasteurizadamente* em uma terra midiática onde os códigos de masculinidade e vida são delineados com navalhas severas.

¹¹¹ Não considero esta vertente como parte da catarse do consumo do filme pois levo em consideração a elaboração intelectual das afecções pelos acadêmicos e pelos “formadores de opinião” que mesmo com as ferramentas necessárias para uma leitura mais plural, exotizam os comportamentos populares.



Referências bibliográficas

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987

BUTLER, J. *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del Poder y Clasificación Social, Festschrift for Immanuel Wallerstein, part I, *Journal of World Systems Research*, V. XI:2, summer/fall, 2000.

RINCÓN, Omar. Lo popular en la comunicación: <culturas bastardas + ciudadanías celebrities>. In: AMADO, Adriana; RINCÓN, Omar. (Org.) *La Comunicación en Mutación: remix de discursos*. Bogotá: C3 FES, 2015.

O Auto da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Globo Filmes, 1999. 2 DVDs (158 min).