



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS
ESPECIALIZAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

MARIA NEURIDETE PEREIRA DE SOUZA

**O TRÂNSITO DE MASCULINIDADES ENTRE A PEÇA E O
FILME (O) AUTO DA COMPADECIDA.**

**CAJAZEIRAS
2016**

MARIA NEURIDETE PEREIRA DE SOUZA

**O TRÂNSITO DE MASCULINIDADES ENTRE A PEÇA E O
FILME (O) AUTO DA COMPADECIDA.**

Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Campina Grande, como parte dos requisitos para obtenção do título de Especialista em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Ferreira Eliezer Júnior

**CAJAZEIRAS
2016**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação - (CIP)
Denize Santos Saraiva - Bibliotecária CRB/15-1096
Cajazeiras – Paraíba.

S729t Souza, Maria Neuridete Pereira de

O trânsito de masculinidades entre a peça e o filme (O) Auto da
Compadecida / Maria Neuridete Pereira de Souza. - Cajazeiras, 2016.
41p.
Bibliografia.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Ferreira Eliezer Júnior.
Monografia (Especialização em Estudos Literários) UFCG/CFP, 2016.

1. Literatura comparada. 2. Estudo literário. 3. Gênero literário. 4.
Auto da compadecida - peça. 5. Auto da compadecida - filme. I.
Eliezer Júnior, Nelson Ferreira. II. Universidade Federal de Campina
Grande. III. Centro de Formação de Professores. IV. Título.

UFCG/CFP/BS

CDU - 82.091

MARIA NEURIDETE PEREIRA DE SOUZA

O TRÂNSITO DE MASCULINIDADES ENTRE A PEÇA E O FILME (O) *ALTO*
DA COMPADECIDA

Aprovada em 29 / 04 / 2016

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Nelson Eliezer Ferreira Júnior - Orientador



Prof. Ms. Carlos Gildemar Pontes - Examinador



Prof.^a Ms. Maria de Lourdes Dionizio Santos - Examinadora

Aos que acreditaram em mim, dedico.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por tudo.

Ao meu orientador Dr. Nelson Eliezer Ferreira Júnior, pela notável capacidade de organização e tranquilidade que me ajudou nos momentos mais complicados de elaboração desta pesquisa.

Aos professores por compartilharem seus conhecimentos.

A minha família que me apoiou incondicionalmente.

A Lindomar Vieira Lins pela compreensão.

A minha amiga Rayrinne Stefani por me ensinar o sentido de uma verdadeira amizade.

“Conhecimento não é aquilo que você sabe, mas o que você faz com aquilo que você sabe”.

Aldous Huxley

RESUMO

O presente trabalho faz um estudo comparativo entre a peça *Auto da Compadecida* (1957), de Ariano Suassuna e o filme *O Auto da Compadecida* (2000), dirigido por Guel Arraes. O objetivo desse trabalho é evidenciar as semelhanças e diferenças presentes nas duas obras, tomando como base a representação da masculinidade nordestina entre os personagens, considerando que são textos diferentes, contextos diferentes e artes diferentes. Para tanto, retomamos estudos sobre: Gêneros Literários, Teorias sobre a Masculinidade, Literatura Comparada e Teorias da Adaptação. A análise aponta para as adaptações como sendo obras multilaminadas ao mesmo tempo em que autônomas, enfatizando que devem ser analisadas pelas características peculiares de cada uma e não uma em função da outra. Observaremos que as adaptações, apesar de serem obras inerentes, só poderão ser teorizadas a partir da duplicidade, visto que o nosso trabalho está em torno da literatura comparada.

Palavras-Chave: Literatura. Adaptação. Masculinidade. Auto da Compadecida.

ABSTRACT

This paper makes a comparative study of the *Auto da Compadecida* (1957) of Ariano Suassuna and the film *O Auto da Compadecida*, directed by Guel Arraes (2000). The aim of this study is to highlight the similarities and present differences in the two works, based on the representation of northeastern manhood between the characters considering they are different texts, different contexts and different arts. Therefore, we resumed studies: Literary Genres, Theory on Masculinity, comparative Literature and Theory of Adaptation. The analysis points to the adjustments to be multilaminar works while unattended to, emphasizing that should be analyzed by the peculiar characteristics of each one and not in function of the other. We note that adjustments, although inherent, can only be theorized from duplicity, view our theme is about the comparative literature.

Keywords: Literature. Adaptation. Masculinity. Auto da Compadecida.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 DO TEATRO AO CINEMA.....	13
2.1 A OBRA DE ARIANO SUASSUNA	13
2.2 A OBRA DE GUEL ARRAES.....	15
2.3 INTERTEXTUALIDADE.....	18
3 REVISÃO DE LITERATURA.....	20
3.1 TEORIA COMPARATIVISTA	20
3.2 TEORIAS DA MASCULINIDADE	21
3.3 TEORIAS DA ADAPTAÇÃO	24
4 ANÁLISES: SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS	28
4.1 CABRA MACHO DE PRESTÍGIO	28
4.2 O ASTUTO	31
4.3 MASCULINIDADES, REPRESENTADAS PELO SEXO	35
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	39
REFERÊNCIAS	41

1 INTRODUÇÃO

Comparar faz parte da estrutura do pensamento humano numa espécie de modo de organização da cultura. A tarefa de estudar literatura comparada não se prende a um grupo fechado de temas, é um campo vasto de possibilidades, no qual se insere esta pesquisa.

O objetivo desse trabalho é evidenciar as semelhanças e diferenças presentes nas duas obras, tomando como base a representação da masculinidade nordestina entre os personagens, considerando que são textos diferentes, contextos diferentes e artes diferentes, para tanto, retomamos estudos sobre Gêneros Literários, Teorias sobre a Masculinidade, Literatura Comparada e Teorias da Adaptação. Para realização desse trabalho comparativo, escolhemos duas obras: a peça *Auto da Compadecida* (1957) de Ariano Suassuna e o filme *O Auto da Compadecida* (2000), dirigido por Guel Arraes.

Partindo dos estudos mais recentes, assentados na Literatura Comparada e pautados no entrecruzamento da literatura com outras formas de expressão da cultura, pretendemos travar um diálogo sobre a transcodificação da literatura para o cinema. Nessa proposta, é relevante abordar alguns aspectos relacionados com o trânsito das masculinidades entre alguns personagens, nas obras *Auto da Compadecida* texto e *O Auto da Compadecida* versão cinematográfica, buscando compreender as similaridades e diferenças entre os textos. Para isso, pode-se dizer, com base em Carvalhal, que:

A literatura comparada compara não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho ao alcance dos objetos a que se propõe. (CARVALHAL, 2006, p. 7)

Trataremos nesse estudo sobre o conceito de adaptação abordado por Hutcheon (2013), como uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro. Com o imenso número de adaptações, um grande número de temas pode ser objeto de atenção na literatura comparada, destaca-se, nesse estudo, a representação da masculinidade nordestina, abordada por Durval Muniz em seu livro: *Nordestino: invenção do falo*¹- Uma história do gênero masculino (1920-1940).

¹ “Na referida obra o autor opta por uma história do gênero masculino, por achar um lugar historiográfico pouco explorado, com isso visa demonstrar o falso pressuposto de que a história tem sido desde sempre, a história dos homens. Sua perspectiva de análise justifica-se ao tecer crítica teórica em relação à parte da historiografia dos excluídos. Suas conclusões são construídas a partir da análise de um corpo documental pertencente à imprensa, literatura, cronistas e folcloristas, e, ainda da obra de Gilberto Freyre. Com a intenção de observar o contexto de começo do século XX, Durval problematiza a obra de Gilberto Freyre, o *Jornal Diário de Pernambuco* e a

Objetivando analisar como esse fator da masculinidade nordestina encontra-se representado nas obras escolhidas para análise, desenvolvemos um estudo comparativo abordando a representação da masculinidade em pelo menos três categorias de masculinidades: (1) cabra macho de prestígio (2) o sertanejo astuto (3) a representação da masculinidade pelo sexo. Para a comparação, escolhemos Coronel Antônio Moraes, João Grilo e Chicó da peça *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna; do filme *O Auto da Compadecida* escolhemos Coronel Antônio Moraes, João Grilo e Chicó.

Por que diante de tantas outras possibilidades, inclusive no texto escolhido, propusemo-nos trabalhar com o masculino? A escolha desse tema surgiu após o contato com as obras, uma vez que se pode relacionar as teorias às obras. Desse modo, o objetivo não é achar respostas para tais questões, mas, divulgar, compartilhar inquietações, procurando relacioná-las, trilhando por um caminho já anunciado em outros momentos, buscando contribuir com o desenvolvimento do pensamento crítico. No Brasil, existe uma gama de estudos acadêmicos abordando essa temática.

A fim de analisar as representações masculinas contidas nos personagens do filme, *O Auto da Compadecida*, tomamos o cinema como um artefato cultural passível de problematizações, ou seja, as imagens apresentadas nesta obra reforçam uma identidade masculinizada própria do sertão, construindo estereótipos do homem nordestino respaldado na força, na virilidade e na astúcia, imagens cristalizadas de um Nordeste do século XX. É na análise desses discursos que o nordestino emerge como um conceito ligado a elementos fundantes da região, um “cabra-macho” que será representado pelo coronel, tanto no contar do texto quanto no mostrar do filme que ainda terá esse estereótipo de masculinidade ironizado e (des) construído por outro personagem, apresentado como um típico nordestino esperto, representado por João Grilo.

Além de discutirmos a representação da masculinidade nordestina entre os personagens da peça e do filme *O Auto da Compadecida*, inseriu-se no nosso trabalho outra discussão que consiste na reflexão da adaptação como ato tradutório. Os estudos sobre as adaptações têm passado por um processo evolutivo, com novos aportes teóricos sendo incorporados à análise cinematográfica.

literatura Regional, para observar nos discursos da elite intelectual nordestina o sentimento de que a República e a Abolição da escravidão trouxeram ameaças à ordem, à autoridade e à hierarquia das tradições do Brasil católico, escravista e monárquico, em função das tendências niveladoras do social, caracterizada como a perda da identidade nacional e exteriorizada em uma metáfora de gênero, como a subversão nas fronteiras dos sexos.” (NASCIMENTO, 2008, p.148-153)

Como a análise da adaptação a ser efetuada aqui se refere a um texto de origem dramática, cabe uma observação: embora diretor de teatro e cineasta partilhem da mesma necessidade de complementar um texto escrito na encenação e estejam envolvidos com a fábula, seus recursos expressivos não são os mesmos para a manipulação do espaço e do tempo e à composição dos olhares e dizeres. Não podemos ser ingênuos para pensar que o texto ao ser transcodificado, possua a mesma formação discursiva, conseqüentemente a mesma formação ideológica, mas, imprime-se o olhar, a vivência, a época e a ideologia de autores distintos.

Esse trabalho está organizado em três capítulos. No primeiro, faremos uma apresentação geral da peça *Auto da Compadecida*, como também uma apresentação da versão fílmica e, ao final, faremos um posicionamento acerca dos textos expostos, enveredando pelo viés da intertextualidade². No segundo, abordaremos teorias acerca da masculinidade e da adaptação, criando um elo entre as mesmas, para que sejam consideradas nas análises efetuadas no capítulo seguinte. Por fim o terceiro, que será dedicado a análises dos personagens, tentando articular a teoria já citada. A comparação se dará entre os personagens presente nas duas obras, através dos quais buscaremos mostrar as semelhanças e diferenças desses personagens, enfatizando pelo menos três tipos de masculinidade, revelados a partir da caracterização de cada um.

² Intertextualidade: Todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, se instala a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos como dupla. (CARVALHAL, 2010, p. 50)

2 DO TEATRO AO CINEMA

Nesse capítulo, apresentaremos um panorama do nosso objeto de estudo que será a peça *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna como também o Filme *O Auto da Compadecida* dirigido por Guel Arraes. Faremos uma breve descrição do contexto social e do suporte em que cada texto nos foi apresentado.

2.1 A OBRA DE ARIANO SUASSUNA

A tradução de qualquer gênero literário para o sistema audiovisual requer um processo criativo. Tomamos como exemplo, a peça *Auto da Compadecida* de Suassuna, que inspirou o filme *O Auto da Compadecida*. A peça destaca-se por sua estrutura técnica caracterizada por uma representação (auto) dentro de outra (circo).

Auto³, como designado no título, é um tipo de encenação popular, corrente durante muito tempo no nordeste do Brasil e que se propunha a um ensinamento religioso. Os autos tinham a função de levar ao público as exemplares vidas dos santos, assim como os atos que os dignificaram. O auto obedece a um modelo de composição, uma das formas teatrais e dramáticas, que está muito ao gosto do povo, sua função sendo o de instrumento de catequese, didática pelo ensinamento teológico dos evangelhos, moralizante através do exemplo cristão da vida dos santos.

Auto da Compadecida é representada como parte de um espetáculo circense, tendo como narrador um palhaço que, na postura de autor, apresenta a história, os personagens e ao longo de todo o texto faz interferências e interage com o espectador (leitor).

A peça não está organizada em atos, o que permite maior liberdade ao diretor quanto aos modos de encenação, porém o autor sugere a divisão em três atos. Ao escrever a obra, o

³Auto: Vinculado aos mistérios e moralidades, e talvez deles proveniente, o auto designa toda peça breve, de tema religioso ou profano encenado durante a Idade Média. O auto chegou a Portugal em 1502, quando Gil Vicente encenou o monólogo do Vaqueiro ou *O Auto da Visitação*. Ao longo do século XVI o auto alcançou seu ponto máximo influenciando o próprio Camões. Na Espanha adquiriu feição de autos sacramentais por glosarem os dogmas do catolicismo. Calderon de la Barca foi seu mais talentoso cultor. No Brasil, o auto vicentino já era conhecido no século XVI graças ao Padre José de Anchieta que o empregava em trabalhos de catequese do nativo e educação dos colonos que com o tempo ganhou ingredientes da cultura indígena e africana e acabou por virar uma manifestação folclórica que com um enredo teatral breve, óbvio vinha acompanhado de cantos e danças. No século XIX, Garrett procurou reavivar o teatro popular com um *Auto de Gil Vicente* (1842); na atualidade *O Auto da Compadecida* (1959) de Suassuna e *O Auto da Barca Motor Fora da Borba* (1966) de Luiz Monteiro mantém viva a obra vicentina e do próprio auto (MOISÉS, 2004, p. 45).

autor dar-lhe um desfecho crítico e moralizante, ao abordar temas como a avareza e a religiosidade, especificamente o catolicismo, por meio de personagens populares.

O enredo da peça não possui um ponto ou fato culminante no desenvolver da história, visto que, ao construir o enredo, Ariano Suassuna baseia-se num conjunto de relações entrelaçadas por uma personagem, que move toda a trama. Mas antes de falar do enredo propriamente dito, vejamos as personagens que compõem a peça, que juntos somam quinze personagens, as quais representam o povo do sertão nordestino da Paraíba. Cada uma delas tem sua simbologia e o papel que cada uma representa é revelador de um povo nordestino, pobre e sofredor, são eles:

O palhaço: a apresentação da peça e dos personagens fica por conta do palhaço que representa o autor da obra; João Grilo: a personagem principal é João Grilo, tratado como o Grilo mais inteligente do mundo; Chicó: amigo de João Grilo, acometido sempre pelo medo assume que “sou homem, mas sou frouxo”, esse representa um grande contador de histórias; Padre João, Sacristão e o Bispo: são os representantes da igreja. Esses são reveladores, de um lado não louvável da igreja. Corruptos, eles procuravam sempre se beneficiar e ganhar dinheiro dos fiéis. Fazendo uso do poder, considerando a relação de hierarquia estabelecida entre eles, acabavam competindo entre eles em busca de lucrar mais que o outro; Padeiro: religioso e sempre desconfiado da fidelidade de sua esposa, apesar de obedecê-la sempre, e Mulher do Padeiro: adúltera e sedutora: são os patrões de João Grilo e Chicó; Cangaceiro e Severino do Aracaju: são os valentões do sertão, personagens já bem conhecidos da história do nordestino, eles se tornaram assassinos depois de verem seus familiares serem mortos pelos militares, que acabam inocentados no julgamento final; Encourado: este é o diabo, representa o acusador na cena do julgamento final; Demônio: Juntamente com o Encourado, julga com o intuito de aumentar a população do inferno; Manuel: é o Cristo, representa o juiz que dá a sentença para os réus do julgamento final; A Compadecida: é mãe do Cristo, aparece como a advogada que intercede pelos fiéis, livrando-os do inferno, após o pedido do João Grilo, que pede sua intercessão; Antônio Moraes: o rico fazendeiro, autoritário, sempre metia medo nos cidadãos da pequena cidade, inclusive nas autoridades da igreja, que sempre haviam de dar razão a ele; O Frade: acompanha o bispo, que o tratava com desprezo.

Dentre essas personagens, e para realização deste trabalho, três merecem destaque: Coronel Antônio Moraes por representar o tipo de masculino estereotipado, forte, valente, viril, João Grilo que é o astuto, sem eira nem beira que conta com a esperteza para provocar situações embaralhadas entre os demais personagens, e Chicó que tem a masculinidade

registrada apenas na função sexual. Todos sabem que ele é o homem mais é frouxo de Taperoá. Feita a apresentação da obra, partiremos para o enredo.

A trama inicia quando Chicó e João Grilo vão encomendar uma benção ao Padre João para um cachorro, que pertence ao Padeiro e sua esposa. Imediatamente, o padre nega-se a abençoar; porém, João Grilo tem a ideia de mencionar que o cachorro pertencia ao major Antônio Moraes, rico e imponente fazendeiro que não costuma vir à cidade. No entanto, o major aparece justamente para pedir ao padre a benção para seu filho que está doente, cabendo a João Grilo “remendar” a conversa que tinha dito ao padre, que o cachorro era do Major. Então, resolve dizer que o Padre tá doido e, agora, chama todo mundo de cachorro. Isso distorce a conversa que Antônio Moraes tem com o Padre, provocando muitos mal entendidos. No desenrolar da Peça, João Grilo inventa a existência de um testamento deixado pelo cachorro do padeiro, havia um documento com contribuição em dinheiro para a igreja, o que fez o Padre mudar de ideia e enterrar o cachorro. Ao ver sua patroa lamentando a perda do animal, João Grilo arruma “um gato que descome dinheiro” e vende-o à patroa. Em seguida, a cidade é invadida pelos Cangaceiros, o bando de Severino de Aracajú que resolve matar um a um. Nesse momento, o Grilo tem a ideia de presentear Severino com uma gaita benta por padre Cícero, que tinha o poder de ressuscitar os mortos. Apesar de conseguir enganar o cangaceiro, João Grilo acaba sendo assassinado. Isso o levará ao julgamento final, onde todos os mortos se encontrarão para serem julgados por seus atos cometidos. Após todas as acusações e apelações, quando todos já estão sem esperança de salvação, mais uma vez João Grilo surge com a ideia de apelar pela mãe da justiça, que é a misericórdia da virgem Maria, através de um verso. Surge, então, a Compadecida, que intercede por todos, e, juntamente com João Grilo, encontra soluções bem melhores que a passagem direta para o inferno.

2.2 A OBRA DE GUEL ARRAES

A peça *Auto da Compadecida* foi adaptada para a televisão em formato de minissérie no ano de 1999, sendo exibida em quatro capítulos, com duração total de 157 minutos, pela Rede Globo de televisão. Devido ao sucesso, o diretor cinematográfico Guel Arraes, juntamente com Globo filmes, decidiu preparar uma versão para o cinema.

Arraes, ao transmutar a microssérie para o cinema, apenas suprimiu alguns elementos secundários da narrativa que, muitas vezes, tinham a função apenas de reforçar uma característica de determinado personagem, por meio da repetição de eventos, não interferindo

diretamente na interpretação da obra, como, por exemplo, alguns dos casos de Chicó, algumas traições da mulher do padeiro, dentre outros. Observamos, portanto, que os cortes feitos, tiveram como propósito apenas compactar a narrativa de modo a adequá-la aos padrões cinematográficos.

No filme, a trama começa com João Grilo e Chicó, que andam pelas ruas anunciando “A Paixão de Cristo, o filme mais arretado do mundo”. A dupla de trapaceiros se envolve em uma série de aventuras traçando planos para conseguir um pouco de dinheiro.

Novos desafios vão surgindo, provocando mais confusões armadas pela esperteza de João Grilo, sempre em parceria com Chicó. Mas a chegada da bela Rosinha, filha de Antônio Moraes, desperta a paixão de Chicó e ciúmes do cabo Setenta. Os planos da dupla, que envolvem o casamento entre Chicó e Rosinha e a posse de uma porca de barro recheada de dinheiro são interrompidos pela chegada do cangaceiro Severino e a morte de João Grilo.

Todos os mortos reencontram-se no juízo final, onde serão julgados no Tribunal das Almas por um Jesus negro e pelo Diabo. O destino de cada um deles será decidido pela aparição de Nossa Senhora, a Compadecida, que através da interseção de João Grilo arranja soluções para o destino de todos, contrariando a vontade do diabo.

Ao lermos a apresentação das duas obras, percebemos de imediato algumas diferenças entre peça/filme, entre as quais daremos destaque ao acréscimo da personagem Rosinha, filha do Major Antonio Moraes, que desencadeia um romance com Chicó, e juntamente com João Grilo traça planos para enganar o Major, a fim de se casar com Chicó. É essa personagem que contribui com a diferença na perspectiva da obra fílmica. Como já é de se esperar numa obra transcodificada⁴ haverá cortes e acréscimos, o que implica numa escolha consciente, cumprindo a proposta de trabalho.

Quando se trata de adaptação de um livro para um filme, pode ser realizada a redução, que é quando alguns acontecimentos do livro não estão no filme; também pode ocorrer o processo inverso, chamado de adição, quando se acrescenta ao filme coisas que não estão no livro. Quando se trata de acontecimentos que estão no livro e no filme, mas de modo diferente, é chamado de deslocamento ou transformação.

Visando atentar para a transformação que acontece no filme a partir do acréscimo da personagem Rosinha que implica no comportamento “sexual” do personagem Chicó, uma vez que na peça, João Grilo comenta que Chicó teve um “caso” com a mulher do padeiro. Já no filme, esse fato é concretizado além da realização do casamento de Chicó com Rosinha. Por

⁴ Transcodificada: a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro. (HUTCHEON, 2013, p. 9)

fim, podemos ainda observar que existe um acréscimo de confusões no discurso do personagem João grilo enfatizando a sua astúcia. Além desses personagens, vejamos os demais componentes do filme:

Padre João, Sacristão e o Bispo: são os representantes da igreja e aparecem em ordem hierárquica; Padeiro: representa o membro da sociedade mais abastado; Mulher do Padeiro: adúltera e sedutora; Cangaceiro e Severino de Aracajú: Cangaceiros que invadem a cidade; Encourado: é o diabo representa o acusador na cena do julgamento final; Manuel: é o Cristo; A Compadecida: Nossa Senhora intercessora dos fiéis.

Algumas diferenças que podemos apontar é o surgimento de três novos personagens, Rosinha, filha do major Antônio Moraes e apaixonada por Chicó, Cabo Setenta, representante da lei na cidade e apaixonado por Rosinha, e Vicentão, o valentão também apaixonado por Rosinha. Entretanto outros personagens desaparecem, como o Frade e o Sacristão.

Pode-se afirmar que a concepção de Guel Arraes, nessas mudanças propostas com a inserção de novos personagens, e a retirada de outros, é, no mínimo modernizadora, pois ensejam novas funções narrativas e se distanciam da peça original. Como vimos o conceito de auto não se direciona à representação de um par romântico, o autor do filme acrescenta o romance sem perder as características de auto.

A mudança dos personagens do filme se comparado ao livro provoca uma alteração na narrativa. O filho do major Antonio Moraes, que é a figura mais importante do pequeno vilarejo de Taperoá, que no filme se transforma na filha do major, altera substancialmente a estrutura da narrativa, pois no livro o filho do major não passa de um personagem secundário sem nenhuma expressão, só se menciona sua condição de filho do major, já no filme de Guel Arraes a filha do major ganha nome, Rosinha, e se torna o par romântico de Chicó, inexistente no texto de Suassuna.

Rosinha, a filha do Major, mora na capital, Recife, e vai para o interior curar-se dos males da cidade grande, provocando inveja na mulher do padeiro, pois alguns personagens principais da trama a cortejam, inclusive o seu marido.

Outra recriação de Guel Arraes foi à inserção de Vicentão, o valentão da cidade, bem caricato com gestos carregados, usa camiseta com as mangas dobradas para evidenciar o tamanho dos músculos. Desprovido de inteligência é trapaceado por João Grilo. Vicentão é um dos amantes de Dora, a mulher do padeiro, e um dos apaixonados por Rosinha. Outra criação de Guel Arraes é o Cabo Setenta o qual têm postura e linguajar empolado, típico dos militares, preocupação exagerada com seu quepe, também apaixonado por Rosinha e manipulado por

João Grilo. Um ponto em comum que podemos destacar, é que o julgamento dos personagens que tanto na peça, quanto no filme, aparece o inferno, representado pelo diabo, purgatório, representado pelos membros da igreja que ganham uma chance de ficarem lá, e salvação, com uma nova oportunidade que é dada a João Grilo de voltar e se redimir dos seus pecados.

O cenário do filme também se assemelha ao cenário da peça, cujo espaço foi a cidade de Cabaceiras, no sertão da Paraíba, eleita pelo fato do município de Taperoá ter perdido as características da época em que o filme foi ambientado, a década de 30. Outra parte do filme foi gravada nos estúdios do Projac e Cinédia, no Rio de Janeiro.

A transposição é o conceito que usamos para referir-se ao trabalho inovador da direção e realização cinematográfica proposta por Guel Arraes, pois apresenta um novo desenlace e outros pontos de vista para identificação dos espectadores. A inovação definitivamente não se dá do ponto de vista do totalmente novo, mas sim da recriação. Suassuna fez isso com seu livro e Guel Arraes fez o mesmo com o filme.

2.3 INTERTEXTUALIDADE

A intertextualidade é um fenômeno encontrado na base do próprio texto literário. Como afirma Carvalhal (2010), “todo texto é a absorção e transformação de outro texto”, entendendo que o processo de escrita é resultado também do processo de leitura anterior, o que nos leva ao exame das relações que os textos têm entre si.

As discussões acerca da cópia, da influência e da originalidade são bastante antigas e acompanham a evolução da escrita e, conseqüentemente, da literatura. A discussão sobre o direito autoral também é inerente à intertextualidade. Nos textos em questão, podemos perceber a semelhança entre eles, porém, percebemos a capacidade de criação e recriação de cada um, tornando-os textos independentes. É bem verdade que devemos ter uma noção de fidelidade de uma para com a outra obra, mas não fazemos dessa noção elemento primordial para julgar tais obras. Com efeito, a fidelidade do texto está na fidelidade a que se propôs o texto e não na mera reprodução dele.

Brito, em seu livro *Literatura no cinema* (2006), diz que é um pensamento comum achar que um filme adaptado é sempre inferior ao romance. Porém, ele defende que “o filme adaptado, se bem realizado, não depende do texto literário adaptado” (BRITO, 2006, p. 21). É claro que o estudo de ambas as obras podem ajudar a entender uma e outra, mas, em última instância, a obra literária e a obra cinematográfica devem funcionar sem ajuda mútua.

Johnson (2003) também reflete sobre a insistência na fidelidade, afirmando que tal insistência ignora o fato de que, a literatura e o cinema constituem dois campos de produção cultural diferentes, embora em algum nível relacionado, visto que uma obra artística deve ser julgada em relação aos valores do campo no qual se insere. É mais produtivo, relacionar literatura e cinema, se tratando de adaptação como uma forma de diálogo intertextual.

Apesar de as adaptações serem produtos independentes, é somente como obras duplas que poderão ser teorizadas como adaptações. Trata-se de explorar criticamente, confrontando as duas obras, ver como elas se misturam ou se repelem, dando-lhes novos significados.

O Auto da Compadecida, filme, toma o texto peça como inspiração para a produção de um novo trabalho com acréscimos e cortes, criando novos significados, fazendo da adaptação um produto formal transposto para outro gênero, envolvendo outra mídia, com uma mudança de foco.

3 REVISÃO DE LITERATURA

3.1 TEORIA COMPARATIVISTA

O que é literatura Comparada? Encontramos no livro *Que é Literatura Comparada*, de Brunel, a seguinte definição:

A literatura comparada é a arte metódica, pela pesquisa de vínculos de analogias, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou, para sermos mais precisos, de aproximar os fatos e os textos literários entre si, distantes ou não no tempo ou no espaço, com a condição de que pertençam a várias línguas ou a várias culturas, façam elas parte de uma mesma tradição, a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e aprecia-los. (BRUNEL, 1995, p. 140).

A autora supramencionada ainda esclarece que essa é uma definição para servir de base, mas cada um deve cortar dessa definição o que lhe parecer supérfluo para chegar à sua própria definição.

Para Carvalhal (2006) “comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura”. A referida autora esclarece-nos que a literatura em processo não pode ser tida como sinônimo de “comparação”, a partir de duas questões: primeiro, a comparação não é um recurso de propriedade do comparativista; segundo, a comparação não é um método específico, mas um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação do que está sendo analisado. A respeito do campo de atuação da literatura comparada Carvalhal afirma que:

O estudo de literatura além das fronteiras de um país em particular, e o estudo das relações entre literatura de um lado e outras áreas do conhecimento e crença, como as artes (pintura, escultura, arquitetura, música), a filosofia, a história, as ciências sociais (política, economia, sociologia), as ciências, as religiões, etc., de outro. Em suma é a comparação de uma literatura com outra ou outras esferas da expressão humana. (CARVALHAL, 2006, p. 74)

Partindo da afirmação de Carvalhal que nos abre o leque de possibilidade quando afirma o entrecruzamento da literatura com outra forma de expressão humana. Possibilitando-nos a realização desse estudo, no qual procuramos compreender, dialogar e apreciar com as obras escolhidas.

Compreendendo o conceito acima apresentado percebemos que, a autora atualiza de forma clara e objetiva o conceito de literatura comparada: “a literatura comparada é uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos literários, ou não” (CARVALHAL, 2006, p. 74).

Ao compararmos, precisamos considerar a intertextualidade existente entre os textos lembrando de que não existe um discurso puro, uma vez que, ao produzir nosso discurso, nós retomamos um discurso já existente. Sabemos que a abordagem baseada em um texto anterior, nunca é despropositada e tem certa carga de intencionalidade, quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter ou quer atuar relacionando ao texto anterior.

3.2 TEORIAS DA MASCULINIDADE

Os estudos culturais, como referencial teórico, possibilitam ver a cultura como a grande mediadora dos processos de produção comunicativa e educativa, articulando discursos, saberes e representações que envolvem certos artefatos, no nosso caso, a literatura juntamente com a arte fílmica.

Entendendo gênero como uma construção social e, portanto histórica, amplia-se o alcance de sua definição com a pluralidade de significados que o próprio conceito abrange, reconhecendo as diversidades das representações masculinas em diferentes momentos.

Oliveira trata a questão da masculinidade numa perspectiva da gênese social na modernidade e na pós-modernidade. A condição masculina contemporânea compõe o fio condutor de sua obra para essa visão da construção social da masculinidade. Certamente, é fato que a masculinidade atua nos campos discursivos como uma estrutura de poder, formadora da psique dos agentes sociais. Nesse contexto, a masculinidade possui uma formação histórica, ideológica e identitária que fundamenta valores, antecipa comportamentos e certos tipos estéticos. Dessa maneira o conceito de masculinidade funciona como uma lei que subjetiva os agentes sociais.

Neste sentido Oliveira (2004) considera que:

As disposições masculinas inculcadas desde a infância e reiteradas durante toda a vida, pois interacionalmente vivenciadas, prendem-se às idéias mais difusas e comuns acerca do comportamento masculino autêntico, em que se relacionam características tais como força, resistência, coragem, capacidade de tomar iniciativa, comportamento heterossexual, etc. (OLIVEIRA, 2004, 273).

Assim, a masculinidade pode ser entendida como uma construção do social e que constitui um lugar simbólico/imaginário. Logo, a masculinidade é uma construção vinculada aos padrões sociais de uma época. Diversas estruturas e instituições sociais devem ser levadas em conta nos estudos masculinos, como: etnia, classe social, nacionalidade, geração, temporalidade, territorialidade, dentre diversos outros fatores altamente relevantes que não devem ser suprimidos numa pesquisa histórica.

O historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr. buscou compreender a masculinidade a partir de uma perspectiva singular: dentro do processo de formação identitária regionalista. Desse modo a recorrência de imagens de um nordestino macho, com características rudes e rígidas acaba por incidir num trabalho pedagógico que inscreve nos corpos o gênero e a sexualidade “legítimos”. As influências cristãs e sexistas constroem representações de gênero associadas aos espaços históricos e culturais.

Não se espera encontrar no sertão, um homem que fuja as normas e conceitos produzidos a cerca da masculinidade, pois pelas imagens recorrentes a ele, vem sendo reproduzidas em sua materialidade, associado à figura do cangaço, do coronel, do jagunço, do matador, figuras firmes e de masculinidades específicas.

Com relação a essa representação, alguns estudiosos apresentam como razões que justificam o suposto atraso do sertanejo e do sertão, a inexistência de estradas e meios rápidos de transporte, carência de alimentos, secas periódicas, influências remotas do processo bárbaro de colonização e conquista da terra, das revoluções populares e da escravidão, inimizades e choques de liderança entre famílias, a falta de instrução e educação, proteção dispensada aos delinquentes pelos proprietários poderosos, que garantem a impunidade dos delitos e perseguições políticas.

O livro *Nordestino invenção do falo – Uma história do gênero masculino (1920-1940)* escrito por Durval Muniz de Albuquerque Júnior, mostra como a figura do nordestino vem sendo desenhada e redesenhada em uma vasta produção cultural, cruzando-se uma identidade regional e uma identidade de gênero, apontando-nos uma reflexão sobre a produção de subjetividades masculinas nas relações de força que dirigiriam uma estratégia articulada, procedimentos de sujeição de corpos e construção de estereótipos, como discursos que forjaram o ser nordestino.

O objetivo primordial do livro *Nordestino invenção do falo*, é mostrar como práticas discursivas produziram este ser nordestino. Durval apresenta-nos como se construiu, ao longo do tempo, esse macho nordestino, o qual é reconhecido como uma figura que representa, além

de uma marcação de gênero, uma espécie de identidade regional e, em princípio, nos traz muito claro os traços que caracterizam o modelo de macho.

Os recortes utilizados pelo autor são os discursos intercruzados pelas referências ao masculino e feminino, a partir do rural e do urbano, império e república, público e privado, indústria e agricultura, usina e engenho, natureza e sociedade, no contexto da modernidade e progresso que caracteriza o século XX, entre 1920 e 1940.

A democratização racial da sociedade implantada pela República influencia as mudanças nos costumes aristocráticos, modelo familiar como célula nuclear da ordem social.

Os discursos eugenistas⁵ do início do século XX, afirmavam que o nordestino é macho independente de sua etnia, pois o meio em que vive o condiciona a ser um homem rústico, resistente, forte e trabalhador.

Durval nos mostra peculiaridades que definem esse ser nordestino que se diferencia de outros tipos masculinos e elenca os traços que formam imagens de vários tipos de nordestinos, nos remetendo a pensar sobre o contexto desses indivíduos. O referido autor apresenta as seguintes características para definir o ser nordestino:

Enrijecimento de organismo potente; tipo fisicamente constituído e forte; aspecto dominador de um titã acobreado [...] gritando muito e descompondo como um capitão de navio; homem bravo; homem de gênio forte [...] Ser às vezes desgraçoso, desengonçado, torto, andar sem firmeza, sem prumo, quase gigante e sinuoso, aparentando a translação de membros desarticulados; que, caminhando, não traça trajetória retilínea e firme; aparência de cangaço que ilude, pronta a se transfigurar diante de qualquer incidente, estadeando novas linhas na estatura e no gesto agilidade extraordinárias [...] Eis o nordestino. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 17-18)

Apesar da concepção hegemônica, na qual a noção de masculinidade seria: branca, heterossexual, dominante, observa-se que nem todos os homens são dominadores. Entende-se que há vários níveis de masculinidades de acordo com a posição social, status, sexualidade, raça, dentre outras. Dentre os múltiplos tipos de machos nordestinos observados por Durval, observaremos três tipos distintos que aparecem caracterizados em seu livro.

Segundo Albuquerque Jr., esse nordestino é um ponto de encontro entre certo número de acontecimentos históricos e fruto de um conjunto de operações de construção de um sujeito histórico regional. A reflexão feita pelo autor contribui para a compreensão do masculino e

⁵ Eugenistas: Vem de eugenia, é um termo criado por Francis Galton (1822-1911), que a definiu como o estudo dos agentes sob o controle social que podem melhorar ou empobrecer as qualidades raciais das futuras gerações seja física ou mentalmente. Segundo o dicionário Aurélio (2001, p.301), o estudo das condições mais propícias à reprodução e melhoramento da raça humana.

feminino que precisam ser pensados nas multiplicidades subjetivas e em outras formas possíveis de ser homem e mulher, para além do estereótipo do macho e de sua companheira submissa, visando questionar a legitimidade social.

A masculinidade é apenas um elemento constitutivo da identidade regional nordestina, mas é fundamental na construção de uma figura homogênea e características que se chamará de nordestino. Por isso as experiências e vidas de homens numa região onde “ser macho” é um imperativo podem ser um excelente ponto de partida para fazer a história dos homens, não mais como indivíduos ou partícipes de feitos coletivos, mas como gênero, não a história de homens como agentes do processo histórico, mas como produto desse mesmo processo, a história de homens construindo-se como tal, a história da produção de subjetividades masculinas, em suas várias formas, a história da multiplicidade de ser homem. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 23)

O texto deixa claro que as experiências de ser homem numa região do país é o definidor não só da identidade de gênero de seus habitantes, como um importante elemento na definição da própria identidade regional. Ao se referir à masculinidade, o autor atenta para o fato de que o homem nordestino é construtor da história, ao mesmo tempo em que é um produto dessa história.

Com o estudo comparativo entre duas obras que estão distanciadas no tempo, pretendemos associar personagens através de uma análise reflexiva sobre a mudança de comportamento em relação à masculinidade, pois é na literatura que encontraremos o nordestino representado de tal forma.

Desenvolveremos, no capítulo posterior, a análise de três personagens que apresentam tipos de masculinidades distintas estabelecidas a partir de comportamentos. Um primeiro que a masculinidade está associada à fama, ao prestígio, à honra, um segundo, de vida singular que não consegue traçar uma trajetória importante, e um terceiro em que a masculinidade está representada pela condição sexual. Por se tratar de um trabalho comparativo, recorreremos a teorias e conceitos sobre adaptação de obras cinematográficas para que nos auxiliem no entendimento dessas semelhanças e diferenças entre os textos.

3.3 TEORIAS DA ADAPTAÇÃO

Devido à frequente ocorrência de estudos comparados, observamos que o público, e até mesmo a crítica tendem a comparar o texto literário com o fílmico, considerando apenas a questão da fidelidade. É interessante levar em consideração o fato de que os sistemas literários e fílmicos são distintos, uma vez que cada um possui suas peculiaridades.

Linda Hutcheon (2013), diz que não é raro achar críticos que colocam uma adaptação cinematográfica em um grau inferior à obra da qual ela foi adaptada. A adaptação pode ser chamada por termos pejorativos e moralistas, que consideram a literatura uma vítima dessas adaptações. Apesar delas nem sempre serem bem vistas, é fato que elas são populares. Segundo a autora, o que atrai o público em uma adaptação é sua mistura de repetição e novidade, o prazer de se descobrir a intertextualidade entre as obras e as relações que elas mantêm. Na realidade, adaptações não são distorções ou traições de um texto literário. A autora afirma que as adaptações não são reproduções e sim trabalhos originais, com uma existência única.

Hutcheon (2013), diz que inicialmente devemos perceber a adaptação a partir de três pontos: (I) Como um produto formal, uma transposição anunciada e extensiva de uma obra em particular; (II) um processo de criação, a adaptação envolve tanto uma (re) interpretação quanto uma (re) criação, dependendo da perspectiva; (III) vista como processo de recepção, como forma de intertextualidade, nós experienciamos as adaptações como palimpsestos⁶.

A transcodificação pode envolver uma mudança de mídia, gênero ou mudança de foco e por tanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, como, a peça *Auto da Compadecida*, por exemplo, que deu origem a quatro versões audiovisuais distintas. Estas, embora apresentem semelhanças ao texto literário, ressignificam a obra por meio da trama, num processo de recriação e reinterpretação. De acordo com o dicionário de língua portuguesa adaptar quer dizer ajustar, alterar, tornar adequado. O que ocorre com as adaptações são alterações que as tornam independentes.

Diante destas questões, parece-nos relevante ampliar a discussão em torno da adaptação, demonstrando que a transposição para o cinema, redimensiona o texto literário em termos de estilo, divulgação e recepção. Compreendemos a tradução cinematográfica como um processo que, ao mesmo tempo, sofre influências de um contexto histórico-cultural, sendo este também influenciado pela tradução.

A peça *Auto da Compadecida* interage e aglutina diversas obras literárias, que transitam entre o erudito e o popular. É fato que alguns episódios do “auto” baseiam-se em textos anônimos da tradição popular nordestina. No primeiro ato, vêm-se trechos do folheto

⁶ Palimpsestos: Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: *hipertextos*) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. (...) Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. (GENETTE, 2010)

O dinheiro, de Leandro Gomes de Barros, trata-se do episódio do cachorro morto cujo dono destina uma soma de dinheiro para seu enterro. No segundo ato, o episódio do gato que descome moedas e o da falsa ressurreição ao som do instrumento mágico são inspirados no romance popular anônimo, *História do cavalo que defecava dinheiro*. E no terceiro ato, o julgamento dos personagens no céu e a intercessão piedosa de Nossa Senhora, a Compadecida, correspondem a outro auto popular anônimo, O castigo da Soberba. Estes três textos-fonte são reproduzidos no livro de Leandro Mota, *Violeiros do Norte*.

Ao recriar estes episódios, Suassuna adota uma atitude apropriativa e transcodifica-os do cordel para a peça teatral. Diante disso, é que se prova a intertextualidade palimpsestosa de um para com outro texto. Não interessa a esse trabalho analisar a relação dos textos citados, pois nossa análise está centrada no trânsito das masculinidades entre a peça que foi transcodificada para o cinema. Para tanto partiremos dos conceitos de intertextualidade visto que é no ambiente da adaptação que a intertextualidade deve se revelar, pois não se trata de um mesmo texto, mas de características de outro texto.

Dessa forma a intertextualidade caracteriza-se como um trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um deles, que centraliza e guarda a liderança do sentido. Segundo Gerard Genette (2010), a intertextualidade se define como sendo a presença de um texto em outro texto.

É isto que ocorre nessa obra de Ariano Suassuna: um entrelaçamento de textos, cujo vocabulário é a soma dos textos existentes. Na visão de Gerard Genette, o texto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada, traçando outra que não se esconde totalmente de modo que se pode lê-la, por transparência, o antigo sob o novo. Um texto pode sempre ler outro texto indefinidamente. Desse modo, quando dizemos que a obra é uma adaptação, estamos abertamente assumindo a relação declarada com outras obras, e esse conhecimento que temos do texto anterior faz-nos refletir sobre a constante relação entre um e outro.

Linda Hutcheon (2013, p. 30) descreve a adaptação como uma transposição declarada de obras reconhecíveis, como um ato criativo e interpretativo de apropriação e recuperação e, ainda, como um engajamento intertextual extensivo a obras adaptadas. Segundo a autora, a adaptação é uma derivação que não é derivativa -ela é sua própria coisa palimpséstica-, baseada numa ou mais obras preexistentes, no entanto, reencenada, transformada.

Brito (2006, p. 143), afirma que: “Obviamente, o catalisador das relações entre literatura e cinema tinha que ser mesmo a adaptação, ponto nevrálgico em que duas modalidades de arte se tocam ou se repelem, se acasalam ou se agridem”. Isso ocorre no *Auto*

da Compadecida, nas versões comparadas, quando pontos em comum se tocam, por exemplo, na construção dos personagens, pois de imediato seja na leitura do texto ou na visualização do filme percebemos que se trata de nordestinos devidamente caracterizados, ou quando pontos em comum se repelem, por exemplo, na adição de personagens, mudando a perspectiva da obra.

Vale lembrar o distanciamento que existe entre as obras em análises e as perspectiva inclusive do contexto de cada uma, como podemos ver na afirmação de Ismail Xavier:

Livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com valores nele expresso. (XAVIER, 2003, p. 62).

Além do contexto histórico a especificidade das linguagens envolvidas é outro fator relevante na análise de uma adaptação. A partir de um estudo das particularidades de cada meio e das similaridades das narrativas adaptadas, seja proposta uma reflexão crítica sobre os efeitos que a adaptação conseguiu ou não criar.

Evidente que, com a evolução do contexto histórico, vão-se agregando valores ou desconstruindo-se a partir da cultura que se vive. A peça *Auto da Compadecida* foi escrita ainda na década de cinquenta, e a versão fílmica em 2000. Assim, é de se esperar que o autor da adaptação tenha de certo modo, atualizado o texto apresentando os valores vigentes sem perder a base do texto inspirador.

Ainda, conforme Xavier:

A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens. (XAVIER, 2003, 61)

A partir do texto citado podemos perceber que o lema que devemos olhar o texto criticamente atribuindo ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor, respeitando do ponto de vista crítico cada interpretação. O texto cinematográfico pode abordar a mesma obra do texto teatral, mas, ao ser feita essa transposição os discursos em foco serão distintos, pois a intencionalidade de quem o interpreta para transpor ou adaptar é outra, os tempos são outros e a pessoa que está (re) adaptando possui a sua realidade, vivencia, assim, experiências diferentes do autor ou sujeito enunciativo da obra inspiradora.

4 ANÁLISES: SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS

As representações de gênero são uma construção social que se reflete nos discursos e práticas dos indivíduos masculinos e/ou femininos presentes em uma determinada sociedade e região. Neste âmbito, procuramos compreender como se construiu uma imagem do Nordeste no século XX, transmitindo um modelo masculino a ser seguido pelos homens nordestinos, baseado no que consideram como típico na região: a seca, a valentia, a astúcia. Provenientes dos mitos fundantes da região como o cangaço, os retirantes e o coronelismo, tais discursos tomam ideias regionalistas para estabelecer uma versão molde para as masculinidades do nordestino.

Para este trabalho comparativo e com o intuito de observar semelhanças e diferenças na representação da masculinidade na peça e no filme, escolhemos *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, que é uma peça clássica do teatro brasileiro, escrita em 1955 e publicada em 1957, a referida obra virou minissérie de televisão, em 1999, e ganhou uma versão para o cinema, no ano 2000, com direção de Guel Arraes. O nosso trabalho está no intercruzamento teórico e literário, abordando a versão do cinema.

4.1 CABRA MACHO DE PRESTÍGIO

Diante dos personagens, inicialmente abordaremos o Coronel Antônio Moraes, que na versão da peça escrita por Ariano Suassuna, que é o todo poderoso senhor fazendeiro e dono de uma mina, patriarca absoluto, homem reconhecido pela sua condição de vida e reconhecido também pela forma de administrar, dando ordem. O coronel Antonio Moraes seria um típico nordestino que se encaixa perfeitamente no conceito homogêneo de masculinidade nordestina e representa não só a figura masculina, mas sim a própria região Nordeste. Nesse caso, o macho está ligado ao gênero e aos seus desdobramentos, o que prova a sua masculinidade é a postura firme diante das situações do dia-a-dia. É relevante refletir que, no texto escrito por Ariano Suassuna, o personagem é construído com essa imagem, a partir de poucas informações. Sabemos que ele é chamado de Major, é temido, e tem um filho homem. Em seguida apresentaremos um fragmento do diálogo que descreve Major Antônio Moraes:

João Grilo - Eu disse que uma coisa era o motor e outra o cachorro do Major Antonio Moraes

Padre - E o dono do cachorro de quem vocês estão falando é Antonio Moraes?

João Grilo - É. Eu não queria vir, com medo de que o senhor se zangasse, mas o Major é rico e poderoso e eu trabalho na mina dele. Com medo de perder meu emprego, fui forçado a obedecer; mas disse a Chicó: o padre vai se zangar.

Padre - Zangar nada, João! Quem é um ministro de Deus para ter direito de se zangar? Falei por falar. Mas também vocês não tinham dito de quem era o cachorro! (SUASSUNA, 2014, p.26)

Percebemos no trecho acima que o coronel era homem temido por todos. No momento em que o padre diz: “Falei por falar. Mas também vocês não tinham dito de quem era o cachorro!”, ou seja, a postura do padre diante do problema a resolver a depender de quem se trate, mesmo sendo um ministro de Deus, o padre se submete aos poderosos mundanos.

Oliveira, no livro *A Construção Social da Masculinidade*, reforça o conceito de masculinidade tratada na sua gênese social, afirma-nos argumentando que:

O prestígio é um dos principais motivos que conduz o agente a refletir sobre suas próprias ações. Pode ser definido como a qualidade daqueles que ocasionam nos outros a propensão a imita-los, estando intimamente associado à relação de superioridade entre diferentes agentes, entre um grupo social e outro: “ele designa [...] aqueles que em seu meio, são os mais aptos a se tornarem dirigentes, a obterem dos outros que estes façam o que eles desejam. (OLIVEIRA, 2004, p. 247)

A fim de relacionar a citação acima com o comportamento do coronel, traremos um trecho da fala do próprio coronel no qual podemos perceber que o coronel Antônio Moraes desfrutava desse “prestígio” para transfigurar seu poder e seu status de superioridade em relação aos demais. Apesar da evolução psicossocial da humanidade, nos tempos atuais, esse conceito de masculinidade ainda se insere e se apresenta de inúmeras formas e comportamentos. O comportamento do coronel aparece como o dominador que manda e os outros obedecem, como podemos ver no trecho a seguir:

Os donos de terras é que perderam hoje em dia o senso de sua autoridade. Veem-se senhores trabalhando em suas terras como qualquer foreiro. Mas comigo as coisas são como antigamente, a velha ociosidade senhorial! (SUASSUNA, 2014, p.34).

Esse personagem compõe a nossa primeira categoria de análise, cabra macho de prestígio. Em comparação, abordaremos o Coronel Antonio Moraes, que na versão fílmica adaptado por Arraes, encontramos semelhanças nas qualidades físicas do todo poderoso senhor fazendeiro, patriarca absoluto, homem reconhecido pela condição de vida e reconhecido também pela forma de administrar dando ordem. No texto adaptado para o

cinema, o personagem é construído a partir das cenas que ele protagoniza. Uma diferença entre os personagens que podemos destacar é que no filme o coronel tem uma filha mulher. Esse fato será crucial para desconstruir a masculinidade homogênea percebida no texto da peça.

Na peça, o coronel vai até a igreja pedir ao padre para benzer seu filho “Meu filho mais moço está doente e vai para o Recife, tratar-se...”. É interessante refletirmos que na época em que a peça foi escrita, e de acordo com o contexto social, um coronel deveria ter um filho “homem”, pois este daria continuidade ao nome do pai.

No filme, o coronel vai à cidade justamente pedir ao padre a benção para sua filha Rosinha que está chegando do Recife. A filha do coronel mora no Recife e vem passar um tempo na fazenda. Ao conhecer João Grilo e Chicó, ela traça planos para enganar o pai, pois pretende casar com Chicó. São as atitudes destemidas de Rosinha que estremecem a estrutura da autoridade de coronel.

O diálogo abaixo mostra como a filha do coronel não tem medo de enfrentar seu pai, respondendo a questões direcionadas a Chicó, e procurando soluções para casar-se com ele. Percebemos que Rosinha é uma mulher que não vai aceitar um casamento por imposição, esse fato faz o coronel perder a autoridade hegemônica das decisões:

Major - Ta enrolando demais, diga logo se tem o dinheiro?

Chicó - Tenho. Quer dizer tinha.

Major - Eu vou lhe dá uma chance para você provar que é macho para minha filha: você cumpre o contrato comigo ou desiste dela.

Rosinha - Oxe! Desiste nada! Chicó me adora.

Major - Escolhe caba!

Rosinha - Pode marcar o casamento meu pai.

Chicó - Eu ainda não respondi.

Rosinha - não precisa né, eu confio em você.

(O AUTO DA COMPADECIDA, 2000)

Com esse procedimento de adição de personagem ou, nesse caso, a simples troca de gênero que aparece como deflagrador semântico importante muda assim as características iniciais do personagem em questão. O texto adaptado se passa em uma época e para uma sociedade diferente da sociedade do texto peça. Nesse caso, a troca de gênero no personagem, além de desmistificar a masculinidade absoluta do coronel, acrescenta ao filme cenas de romance, atendendo as necessidades recorrentes nesse tipo de mídia, tornando-a mais atrativa diante dos expectadores.

Em um segundo momento do filme e após a realização do casamento, Rosinha mais uma vez age em confronto com o pai:

Major - A festa ta muito boa, mais ta na hora de cumprir o contrato.
Chicó - É cedo.
Major - É nada, e agora não se preocupe que a faca está amoladinha.
Chicó - O senhor não teria anestesia
Rosinha - Pera ai meu pai! O que é que estava no contrato mesmo?
Major - Dez contos de reis ou uma tira de coro.
Rosinha - Dez contos de reis ou uma tira de coro dele?
Major - isso
João Grilo - Coro, coro.
Major - Coro, coro.
Rosinha - Só coro.
Chicó - Haja coro.
João Grilo - Coro. É mais também não é tanto assim.
Major - Não é mesmo não uma tirinha só.
João Grilo - Uma tirinha só, sem nenhuma gotinha de sangue; que sangue não está no contrato.
Major - Que estória é essa?
Rosinha - a única palavra que o senhor pronunciou nesse contrato foi coro; ninguém falou em sangue, num foi?
Chicó - Oxe! É mesmo, não tinha atentado para isso antes.
(O AUTO DA COMPADECIDA, 2000)

A citação acima reforça a ideia de que Rosinha tem um comportamento incomum para uma filha de coronel patriarcal, já que em todo o filme não aparece a figura da mãe, ficando evidente o patriarcalismo. Com a tendência à quebra de hierarquias, percebemos que a personagem vai de encontro com as transformações que influenciam o comportamento feminino em relação ao casamento. Essa cena mostra ainda que já passou o tempo em que os pais patriarcais eram quem escolhia o noivo. O casamento, agora, deve ser efetivado com base no amor romântico. Na peça, que é o texto confrontado com o filme, não temos a visão de que seria o pai quem iria escolher o noivo, pelo simples fato do Major ter um filho homem e não uma filha mulher. Nossa visão está baseada no contexto histórico literário da época.

4.2 O ASTUTO

O segundo personagem a ser analisado, este presente também na obra *Auto da Compadecida*, em que o autor nos mostra que o homem do sertão deve ser perdoado de seus pecados, por experimentar inúmeras dificuldades, tanto de ordem natural quanto social se encaixando na segunda categoria de sertanejo nordestino “astuto”. O sofrimento passado em vida já é capaz, por si só, de absolver todos os pecados, sendo a sobrevivência uma luta constante. O sertão é terra de ninguém, deserto ameaçador, onde existe a presença de deuses e diabos, do caos e da fatalidade. Esses seres-ameaçadores espreitam o homem por dentro e por

fora. Em meio ao caos que os alimentam, estabelecem continuamente a recriação da ordem, num processo infinito de auto-organização.

Suassuna mostra um povo religioso, de pé no chão, acuado pela seca, atormentado pelo fantasma da fome e em constante luta contra a miséria. Traça o perfil dos sertanejos nordestinos que estão submetidos à opressão a que foram, e ainda hoje são, subjugados por famílias de poderosos coronéis que possuem terras por vastas áreas do Brasil.

Dentro desse contexto, João Grilo é a figura que representa os pobres oprimidos, é o homem do povo, é o típico nordestino que gosta de uma enrascada, para se divertir, como ele mesmo assume no trecho da peça: “Mas fiz esse trabalho com gosto, somente porque é para enganar o padre. Não vou com aquela cara”. Podemos apontar na peça a presença do anti-herói⁷ ou herói⁸ quixotesco, uma espécie de personagem folclórica que vive ao sabor do acaso e das aventuras. João Grilo é esse típico anti-herói, que se envolve com as mais diversas personagens e se compromete com as próprias mentiras, conforme atesta a seguir o diálogo em que Padre João descreve João Grilo:

Padre - A culpa é do grilo.

Bispo - Do grilo.

Padre - João Grilo.

Bispo - Quem é João Grilo?

Padre - Um canalhinha amarelo que mora aqui e trabalha na padaria. Chegou dizendo que o cachorro de Antonio Moraes estava doente e que ele queria que eu o benzesse. Quando o homem chegou, a confusão foi a maior do mundo. Agora eu entendo tudo. Mas ele me paga! (SUASSUNA, 2014, p. 64)

João Grilo é o personagem que vai configurar características do anti-herói literário. As características classificadas a partir de personagens que “possuem debilidade ou indiferenciação de caráter”. Partindo dessa classificação é que enquadrámos o personagem João Grilo que protagoniza a peça e traz características consideradas inferiorizadas como: mentiroso, canalha, fofoqueiro, astucioso e esperto.

⁷ Anti-herói: designa o protagonista de um romance que apresenta características opostas às do herói do teatro clássico ou da poesia épica. O seu aparecimento resultou da progressiva desmitificação do herói. As pessoas incaracterísticas ou acionadas por forças contrárias às que moviam os heróis começaram a protagonizar as narrativas. Com elas nasceu o anti-herói. O anti herói não se define como personagem que necessariamente carrega defeitos ou taras, ou comete delitos e crimes, mas como a que possui debilidade ou indiferenciação de caráter, a ponto de assemelhar-se a muita gente. “É o homem sem qualidades”. O herói clássico identifica-se por atos de superior grandeza no bem ou no mal, enquanto o anti-herói não alcança emprestar altitude ao seu comportamento, seja positivo ou negativo: Ao passo que o herói eleva e amplifica as ações que pratica, como se movido por forças sobre-humana, o anti-herói as minimiza ou rebaixa. (MOISÉS, 2004, p. 28).

⁸ Herói: Na antiguidade clássica, o apelativo “herói” era destinado a todo ser fora do comum, capaz de obrar façanhas sobre-humanas, que o aproximassem dos deuses. O herói literário teorizava-se pela valentia, a coragem física e moral. (MOISÉS, 2004, p. 219).

O trecho a seguir, mostra João Grilo bancando o herói, utilizando a astúcia para salvar a si e a seu amigo Chicó da morte. Mesmo nos momentos mais difíceis, o Grilo sempre consegue arranjar uma maneira de reverter a situação em seu favor. Nos fragmentos abaixo, grilo tenta persuadir o cangaceiro Severino com a estória de uma gaita benta, benzida por Padre Cícero:

João Grilo - Um momento. Antes de morrer, quero lhe fazer um grande favor.

Severino - Qual é?

João Grilo - Dar-lhe esta gaita de presente.

Severino - Uma gaita? Pra que eu quero uma gaita?

João Grilo - Pra nunca mais morrer dos ferimentos que a policia lhe fizer.

Severino - Que conversa é essa? Já ouvi falar de chocalho bento que cura mordida de cobra mas de gaita que cura ferimento de rifle, é a primeira vez.

João Grilo - Mas cura! Essa gaita foi benzida por padre Cícero, pouco antes de morrer.

[...]

João Grilo - Agora vou dar uma punhalada na barriga de Chicó.

Chicó - Na minha não!

João Grilo - Deixe de moleza, Chicó. Depois eu toco na gaita e você fica vivo de novo! A bexiga, a bexiga!

[...]

João Grilo - Está vendo o sangue?

Severino - Estou. Vi você dar a facada, disso nunca duvidei. Agora, quero ver é você curar o homem.

João Grilo - É já!

Severino - Nossa Senhora! Só tendo sido meu padrinho Padre Cícero! Você não está

Severino - antes de João tocar a gaita.

[...]

Chicó - Ah, eu estava morto.

Severino - Morto?

Chicó - completamente morto! Vi Nossa Senhora e Padre Cícero no céu!

Severino - Em tão pouco tempo? Como foi isso?

Chicó - Não sei, só sei que foi assim.

Severino - E o que foi que Padre Cícero lhe disse?

Chicó - Disse “Essa gaitinha que eu abençoei antes de morrer, Vocês devem dá-la a Severino, que precisa dela mais do que vocês.”

Severino - Ah eu Deus, só podia ser Meu padrinho Padre Cícero mesmo! João me dê essa gaitinha! (SUASSUNA, 2014, p. 103-107)

No desfecho da cena, o capitão Severino acaba convencendo-se da magia e do poder da gaita, e ordena que seu capanga lhe dê um tiro de rifle para ele ter o prazer de conhecer o Padre Cícero, e, é claro que depois do tiro Severino morre. Na cena, além de João Grilo demonstrar sua astúcia em inventar mentiras, reconhecemos um tipo de anti-herói que vive atrapalhando-se com suas próprias mentiras.

Dentro do contexto fílmico, João Grilo apresenta-se com características parecidas com o personagem da peça. Mas, enquanto na peça usa a astúcia como diversão, no filme aparece como necessidade de sobrevivência.

O personagem João Grilo apresenta um grande poder de convencimento, conseguindo beneficiar-se em determinadas situações, a exemplo da cena do filme em que ele vai pedir emprego ao padeiro, utiliza da sua oratória para convencê-lo a empregar tanto a si quanto o seu amigo Chicó. O padeiro afirma que só há uma vaga, porém João Grilo convence-o a contratar quatro funcionários pelo preço de dois.

João Grilo – E quanto é o salário?

Dora (mulher do padeiro) – O salário é pouco.

Padeiro - Mais em compensação o serviço é muito.

João Grilo – Serviço muito tem que ter dois ajudante.

Padeiro – Só se for pelo preço de um.

João Grilo – Quanto é o preço de um.

Padeiro – Quanto é?

Dora (mulher do padeiro) – Cinco tostões.

Padeiro – Cinco tostões.

João Grilo – Cinco tostões tá bom pra tu Chicó?

Chicó – Pra mim tá.

João Grilo – Então vamos fazer essas contas. Chicó trabalha por dois, ganha 5 tostões que é o preço de um.

Chicó– E eu vô dá de conta de tudo sozinho é?

João Grilo – Claro que não né Chicó, mais da metade você da conta, não dá?

Chicó– é da metade vá lá.

João Grilo – Está arranjado! Chicó trabalha por dois, ganha o preço de um e dá conta da metade do serviço. Eu trabalho por mais dois, ganho o preço de outro e dou conta da outra metade.

Padeiro – Nada disso, eu falei dois pelo preço de um.

João Grilo - Mais o senhor está ganhando quatro pelo preço de dois que vem a dá no mesmo patrão.

(O AUTO DA COMPADECIDA, 2000)

O texto mostra João Grilo como um sobrevivente da vida difícil, o qual vive uma postura sem força e sem poder aquisitivo, porém astuto o suficiente para conseguir através da retórica, enganar os demais. Ao personagem João Grilo ainda se acrescenta à idéia do malandro, daquele que encontra uma saída no momento exato e a justificativa de seus atos, reprovados socialmente, mas compreensíveis diante da realidade histórica do pobre e sofrido povo nordestino, conforme argumenta a Compadecida, no julgamento de João Grilo.

A produção das masculinidades nordestinas em torno do sertão dá-se pelo desejo de reconhecimento de uma região forte e austera, símbolos de resistência ligados à figura do homem. No entanto, a noção de masculinidade é uma produção social, que nos diferentes contextos históricos e culturais é percebida e vivenciada de maneira diferenciada.

Outro momento no filme, em que podemos constatar a esperteza de João Grilo em busca da sobrevivência é quando ele vende um gato a Dora, sua patroa dizendo que o gato descome dinheiro. João Grilo percebe a estima que a patroa demonstra ter por animais e

aproveita-se da situação ao qual sua cachorrinha de estimação tinha morrido, arquiteta um gato que descome dinheiro para vendê-lo, a fim de arrecadar alguns tostões. No momento em que a patroa descobre o falso gato, coloca João Grilo para fora da padaria. João Grilo vai até a fazenda do Major Antônio Moraes à procura de emprego. Diante mão o Major já revela que sabe da má fama do Grilo, no entanto propõe uma aposta, para provar se o Grilo é esperto mesmo. O major fará três perguntas que João terá que responder:

João Grilo - emprego, trabalho, serviço, tarefa, qualquer coisa serve.
Major - Sei não sua reputação não é das melhores.
João Grilo - Ah seu major, vivem querendo que pobre não tenha defeito.
Major- Veja você embrulhando, abusado, cheio de nove hora.
João Grilo - Meu senhor, é tanta qualidade que exige para dar um emprego que não conheço um patrão com condição de ser empregado.
Major - Vou fazer uma aposta com você. Lhe faço três perguntas se você acertar, ganha o emprego.
João Grilo - Agora. Sim não tenho nada a perder.
Major - Tem sim, se errar arranco uma tira de couro das suas costas.
João Grilo - danou-se.
Major - Ué?
João Grilo - Eu topo, só falta convencer minhas pernas que estão se tremendo toda.
Major - Muito bem, lá vai a primeira: Qual é a distância de uma ponta do mundo a outra?
João Grilo - É um dia de jornada que é o tempo que o sol leva para percorrê-la.
Major - O que existe acima de um rei?
João Grilo - A coroa.
Major - No que é que eu estou pensando agora?
João Grilo - Em me ganhar.
Major - Muito bem João Grilo! Conheci que você é sabido mesmo.
João Grilo - Mais sabido é o senhor que agora manda em mim.
(O AUTO DA COMPADECIDA, 2000)

A partir do emprego que João Grilo consegue na fazenda é que ele pode se aproximar de Rosinha filha do Major e traçar planos de casá-la com Chicó. A fim de arranjar alguns recursos, posição social, e ainda satisfazer o amor do amigo, João Grilo convence Chicó a se apresentar para o Major como um rico fazendeiro à procura de uma moça para casar. Em toda a cena João Grilo está presente para ajudar na efetivação dos planos embaraçados, traçados por ele.

Durante toda a estória, João Grilo vai provocando situações embaraçosas e demonstrando astúcia e esperteza para sair de todas elas. No momento em que ele é morto a cena passa para o plano celestial. Os outros personagens tentam justificar suas ações, mas João Grilo tende a ter o mesmo comportamento e continua usando a retórica para junto com a compadecida convencer Jesus a dar um final proposto por João aos personagens.

4.3 MASCULINIDADES, REPRESENTADAS PELO SEXO

O terceiro personagem a ser analisado, retrata a noção de masculinidade representada pelo sexo. Trata-se de Chicó, que é descrito na peça como um cabra frouxo, apesar de ter tido um caso com a mulher do padeiro, seu patrão. Isso se confirma na forma como João Grilo descreve Chicó: “E você deixe de conversa! Nunca vi homem mais mole do que você, Chicó” (SUASSUNA, 2014, p.27). Na peça, não dispomos de cenas íntimas ou relacionadas à intimidade de Chicó, apenas um breve diálogo entre João Grilo e Chicó na qual fica claro um relacionamento passado de Chicó com a mulher do padeiro:

João Grilo - É a mulher, Chicó, e você sabe muito bem disso. Você mesmo sabe que a mulher dele...

Chicó - João, fale baixo, que o padre pode ouvir. Essas coisas num instante se espalham!

João Grilo - Deixe de besteira, Chicó, todo mundo já sabe que a mulher do padeiro engana o marido!

Chicó - João, danado, ou você fala baixo ou eu esgano você já, já.

João Grilo - Mas todo mundo não sabe mesmo!

Chicó - Sabe, mas não sabe que foi comigo, entendeu! E mesmo ela já me deixou por outro! Uma vez, João, e não posso me esquecer dela. Mas não quer mais nada comigo. (SUASSUNA, 2014, p. 28-29)

No filme o personagem Chicó é protótipo da representação do macho, daquele que não nega fogo, relacionando-se com mais de uma mulher. Nessa terceira categoria de análise enquadramos Chicó, que se relaciona com a mulher do padeiro e também namora Rosinha. As estratégias usadas por ele para tais conquistas partem de histórias imaginárias que aparecem como recortes no filme, traços da imagem de uma região extremamente mítica.

Representado no filme como um personagem sabido e estrategista, líder intelectual da dupla, João Grilo é narrado apenas pelas suas espertezas, não se vê nenhuma menção a sua sexualidade. Ele exemplifica a categoria masculina que nomeamos de ‘astuto’. Ao contrário de Chicó, que durante o enredo descreve-se um relacionamento íntimo entre ele e a mulher do padeiro, como podemos comprovar na seguinte cena do filme:

Dora - Ai Chicó eu me sinto tão sozinha depois que minha cachorrinha morreu.

Chicó - carece a senhora arranjar outro bichinho de estimação.

Dora- O que é que você sugere?

[...]

Chicó - Parece que eu to entendendo.

Dora - E vai ficar parado ai è?

Chicó - Mas se seu Eurico chegar.

Dora - ta com medo?

Chicó - Medo? Eu agarro ele pelo chifre, rodo, rodo, sacudo pra cima.

Dora- Sacode mermo?

[...]

Vicentão - Dora!

Dora - Eita que eu me esqueci que primeiro marquei com Vicentão.

Chicó - Eita que com a senhora agente bota e leva chife na merma hora.

Vicentão - abre aqui Dora.

[...]

Chicó - Ai meu Deus!

Dora - Escangotou Ernesto, o grandalhão.

Chicó - Chega! Não quero saber mais não prefiro continuar sem conhecer o home.

Dora - ai o que é que eu faço?

Chicó - E eu é que sei. A casa é sua quem manda aqui é a senhora.

Vicentão - Abra essa porta!

Chicó - O eu que eu faço agora?

Dora - Deixe que eu dou um jeito nele. (O AUTO DA COMPADECIDA, 2000)

Diante do trecho acima, comprovamos que Chicó encaixa-se na nossa terceira categoria de masculinidade representada pelo sexo. Situando o personagem em um eixo de comportamento distinto do Coronel Antonio Moraes, em relação à capacidade de ordenar, de enfrentar situações exercendo autoridade sobre os demais. Distanciando-se também do personagem João Grilo, que usa sempre a astúcia para sair das situações em que ele mesmo provoca.

Dentre as várias cenas que mostram o relacionamento de Chicó com Rosinha, escolhemos uma que retrata a falta de coragem do personagem. Chicó admite perante Rosinha que é um cabra muito frouxo:

Chicó - Sabe o que é dona Rosinha. Eu gostaria muito de casar com a senhora, mas é que eu sou mais frouxo que calça de loja.

Rosinha - Oxe! E eu num sei!

Chicó - Sabe! Sabe como?

Rosinha - Faz tempo que eu descobri mais ai, era tarde, eu já tava doidinha pra casar contigo.

Chicó - mas eu não tenho coragem. (O AUTO DA COMPADECIDA, 2000)

Dentro do contexto do filme, o personagem Chicó aparece ainda mais caracterizado como “caba frouxo” apelando até para os santos. Uma cena que Chicó está na igreja, rezando, pedindo a proteção de Nossa Senhora para conseguir escapar de um embaraço que João Grilo o meteu. Chicó faz uma promessa para Nossa Senhora e promete não se deitar com mulher nenhuma mais na vida, além de Rosinha, reforçando o que estamos discutindo até então, que Chicó promete o que considera de mais valioso. No momento que ele consegue Rosinha logo o lembra de que ele deve se preparar para cumprir a promessa para a santa, e ele responde que não será tão difícil, pois, ele daqui pra frente vai amar somente a ela, enaltecendo o conceito de amor fiel, fidelidade relacionada ao corpo, ou à relação sexual.

Percebemos nestes tipos nordestinos, distintas personalidades que se enquadram no modelo proposto pela ordem dominante, um na virilidade e outro representando o homem sem fama social, de vida singular, que adota um estilo de ação diferente, uma possível nova forma de ser homem, o astuto.

O Coronel Antonio Moraes é provido de condições financeiras, tem família, tem moradia fixa, tem empregados que cumprem todas as suas ordens, mesmo assim é trapaceado por João Grilo.

João Grilo, que se encontra a mercê da sociedade, pois é desprovido de recursos financeiros, vive de esmolas, não tem família, sempre viveu como um retirante, recebendo ordens, mas utiliza sua esperteza para fazer apenas o que lhe convêm.

Chicó, apesar de viver nas mesmas condições de João Grilo, diferencia-se pela sexualidade exercida, desenvolvendo dois relacionamentos durante o enredo.

Por fim, concluímos que não podemos falar somente uma, mas em diversas masculinidades sociais historicamente construídas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos estudos em Literatura Comparada, destacando o entrecruzamento da literatura com outras formas de expressão da cultura, travamos um diálogo sobre a transcodificação da literatura para o cinema, expondo um estudo comparativo entre a peça *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna e o filme *O Auto da Compadecida*, dirigido por Guel Arraes. No primeiro capítulo, apresentamos um panorama do objeto de estudo trazendo o enredo e os personagens da peça e do filme.

Para realização da proposta, foi relevante abordar alguns conceitos sobre intertextualidade bem como teorias pertinentes à temática em discussão, para que pudéssemos evidenciar as semelhanças e diferenças, considerando que são textos diferentes, contextos diferentes e artes diferentes.

Abordamos estudos sobre Gêneros Literários, de uma maneira breve falamos sobre o gênero auto, elencando as características e mais especificamente situando a peça a qual desenvolvemos nosso trabalho.

Abordamos ainda as Teorias sobre a Masculinidade, de uma maneira geral, com Oliveira, que trata a masculinidade a partir da gênese social e, mais especificamente, com Albuquerque Jr., que trata a masculinidade num conceito regional. Pautando-nos, sobretudo, na Teoria da Literatura Comparada, a qual nos norteou na realização desse trabalho. Remetemo-nos também, as Teorias da Adaptação que nos abriram as possibilidades de leitura e releitura das obras.

Durante o trabalho, expomos alguns autores que tratam da teoria da adaptação, deixando claro que a obra transcodificada ao mesmo tempo em que é multilaminada, que só pode ser teorizada em comparação à outra obra pré-existente, é uma obra autônoma.

O fio condutor para as análises foi mostrar como os personagens advindos da literatura transitam nas obras demonstrando comportamentos distintos, no tocante às múltiplas masculinidades. Traçamos as características de personagens, distanciados no tempo e no espaço, comparando comportamentos, evidentemente que levando em consideração o gênero, o suporte e a perspectiva funcional de cada obra.

Vimos que a figura do nordestino, desenhada ao longo dos séculos implantou tipos regionais ou sociais, desenhados com atributos masculinos, seja coronel, jagunço, vaqueiro, cangaceiro, astuto ou retirante, todos os tipos estão relacionados com um discurso regionalista atribuído aos homens de uma região.

Dessa forma, o nordestino é fruto de acontecimentos históricos e discursos que construíram o “ser nordestino”, um sujeito regional, importante para a história cultural do Brasil contemporâneo. Percebemos, por fim, a necessidade de desconstruir conceitos dominantes, que ditam a homogeneidade da masculinidade na sociedade nordestina.

Diante da pesquisa desenvolvida, observa-se que o processo de transcodificação de uma obra de arte faz-se necessário para a compreensão e atualização da mesma. Parafraseando Brito, na era da interdisciplinaridade, nada mais saudável do que tentar ler a verbalidade da literatura pelo viés do cinema e a iconicidade do cinema pelo viés da literatura.

Tendo em vista o percurso traçado por nós, no presente trabalho, destacamos a importância da Literatura Comparada como disciplina instigante para a nossa reflexão, como leitores, visto que é comparando as obras que podemos observar a intertextualidade presente nas mesmas, possibilitando a visualização do entrelaçamento dos textos, fazendo-nos concluir que não existe um texto puro. Assim, o tema utilizado nesta pesquisa pode ser mais explorado, modificado e ampliado futuramente.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *Nordestino: invenção do “falo” - uma história do gênero masculino (1920-1940)*. 2 ed. São Paulo: Intermeios, 2013.
- BRITO, João Batista de. *Literatura no Cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.
- BRUNEL, P., PICHOS, Cl. e ROUSSEAU A. M. *O que é literatura comparada*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 5 ed. São Paulo: Ática, 2010.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Cibele Braga et al. Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da adaptação*. Tradução André Cechnel. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2013.
- JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 37-59.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- NASCIMENTO, Siderlei. *Revisitando Nordeste: uma invenção do falo; uma História do gênero masculino (Nordeste –1920/1940)*. Revista de História Regional 13(1): 148-153, Verão, 2008.
- O AUTO DA COMPADECIDA. Direção de Guel Arraes. Produção de Guel Arraes. Roteiro: Guel Arraes e Adriana Falcão. Música: Sá Grama. Brasil: Lereby Produções, 2000. (104 min.), (DVD.), son. color. Legendado.
- OLIVEIRA, Pedro Paulo de. *A construção social da masculinidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.
- SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 36ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 61-89.