

A “nordestinidade” representada em figurinos do filme O Auto da Compadecida

The “nordestinidade” represented in costumes of the movie O Auto da Compadecida
<https://doi.org/10.51359/2763-7425.2022.253732>

Clara Daniella Martins Alves

Graduanda, Universidade Federal de Pernambuco, Caruaru, PE, Brasil
clara.dani2000@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-1467-6066>

Maria Gabriela Salvador Aguiar

Graduanda, Universidade Federal de Pernambuco, Caruaru, PE, Brasil
gabriela.saguiar@ufpe.br
<https://orcid.org/0000-0001-7651-9026>

Robson Martins Ferreira de Araujo

Graduando, Universidade Federal de Pernambuco, Caruaru, PE, Brasil
robson.martins@ufpe.br
<https://orcid.org/0000-0001-7800-9046>

RESUMO

A pesquisa tem como objetivo geral discutir como os estereótipos consolidados no imaginário popular a respeito do nordestino se configuram nos figurinos de dois personagens principais do filme O Auto da Compadecida (2000), o sertanejo João Grilo e o cangaceiro Severino de Aracaju. Para tal, definiremos o que é estereótipo, em seguida, iremos mapear os tipos de representações firmadas nessas concepções e por último, discutiremos a partir da semiologia barthesiana, como essas representações se manifestam nos personagens durante a obra, especialmente nos seus figurinos.

Palavras-chave: Nordeste; Audiovisual; Comunicação; Figurino.

ABSTRACT

The research has as general objective to discuss how the stereotypes consolidated in the popular imagination about the northeastern are configured in the costumes of two main characters of the movie O Auto da Compadecida (2000), the countryman João Grilo and the cangaceiro Severino de Aracaju. To do so, we will define what is a stereotype, then we will map the types of representations based on these preconceptions and, finally, by Barthes's semiology, we will discuss how these representations manifest themselves in the characters during the work, especially in their costumes.

Keywords: Northeast; Audiovisual; Communication; Costume.

INTRODUÇÃO

O filme O Auto da Compadecida, dirigido por Guel Arraes, foi lançado nos cinemas brasileiros em 10 de setembro de 2000. O longa é uma adaptação da obra de mesmo nome do

renomado escritor brasileiro Ariano Suassuna. Concebido como peça teatral, o auto¹ foi escrito em 1955 e antes de estrear nos cinemas foi adaptado para o formato de minissérie, em 1999, pela Rede Globo. Após seu êxito recebeu também adaptação no cinema.

O Auto da Compadecida será nosso objeto de estudo por ser um clássico do audiovisual brasileiro que aborda, com humor e sarcasmo, figuras que fazem parte da construção do imaginário popular a respeito do sertão nordestino. Seu sucesso resultou em quatro prêmios no Grande Prêmio Cinema Brasil: Melhor Diretor (Guel Arraes), Melhor Ator (Matheus Nachtergaele), Melhor Roteiro (Guel, Adriana Falcão e João Falcão) e Melhor Lançamento, além de ter recebido indicação na categoria Melhor Filme. No exterior, recebeu o prêmio do júri popular do Festival de Cinema Brasileiro de Miami.

A narrativa do filme gira em torno das aventuras de João Grilo e Chicó, dois nordestinos pobres, que vivem de golpes para sobreviver. Eles estão sempre enganando o povo do pequeno vilarejo de Taperoá, no sertão da Paraíba, a fim de se sair bem das difíceis situações que a vida os guarda, inclusive do advento do temido cangaceiro Severino de Aracaju, que traz o caos para o vilarejo.

O longa-metragem utiliza elementos do teatro popular, contidos nos autos medievais e da literatura de cordel para representar figuras importantes da cultura nordestina, como o cangaceiro e o pobre sertanejo.

À vista disso, o artigo se pautará nos fatores culturais e na construção narrativa, sendo a estética visual dos figurinos seu ponto crucial de análise, fundamentada por meio da semiologia barthesiana. Entendendo, dessa forma, o papel fundamental que a vestimenta desempenha na construção dos personagens e suas entrelinhas no processo de comunicação simbólica do fenômeno da moda para o social, cultural e midiático. Uma vez que, o figurino atua no papel de materializar as características sociopsicológicas dos personagens, inserido-os a certos arquétipos, além de auxiliar também na delimitação do espaço-tempo que a história se insere (COSTA, 2002).

A pesquisa, portanto, é de caráter qualitativo, dado que investiga características subjetivas, a maneira pela qual o nordestino é representado no filme O Auto da Compadecida, focando no vestuário dos personagens principais do enredo. Para tal, iremos contar com o auxílio de materiais teóricos para fundamentar o presente estudo, como os autores Muniz

¹ “Peça teatral em forma poética, de origem medieval, que focaliza temas religiosos e profanos, de criação essencialmente popular, apresenta uma linguagem que integra vocabulário e expressões consagradas pelo povo” (Dicionário Online de Português, 2021).

(2011), Barthes (2006) e Costa (2002). O primeiro irá nos mostrar como foi construída e propagada na mídia o discurso do Nordeste tradicionalista, configurando-se como polo oposto da modernidade vista no Sul. O segundo nos ajuda a transparecer o conjunto de significados expressos nos figurinos e que são responsáveis por comunicar esse discurso imagético a respeito do Nordeste. Enquanto o último autor, evidencia a importância da moda no processo de entrega da mensagem ao receptor, uma vez que a caracterização através dos figurinos permite que os intérpretes possam apagar sua identidade original e adotar uma outra.

A importância de compreender a maneira pela qual o nordestino é retratado no filme em questão, parte do princípio que por meio do audiovisual pode-se recriar e disseminar representações que passam a se instaurar como verdade absoluta no imaginário dos telespectadores. Representações estas que são consolidadas na performance e vestuário dos personagens, e que podem muitas vezes reforçar estereótipos acerca de um povo. Influenciando, desse modo, na percepção errônea que o público em geral possa vir a ter acerca desse povo.

Por último, destacamos que o artigo é de caráter introdutório, mas abre as portas para outros pesquisadores que buscam entender como se dá a exibição da "nordestinidade" no campo do audiovisual brasileiro, indo além da perspectiva da moda (figurinos).

REFERENCIAL TEÓRICO E ANÁLISE

De acordo com Muniz (2011) a estratégia da estereotipização é formada por uma linguagem que leva a estabilidade acrítica, é um discurso assertivo e repetitivo originado por uma voz segura e que se acha auto suficiente para descrever o outro. Nesse processo ocorre o apagamento das características individuais, em prol das semelhanças superficiais do grupo, nascendo dessa forma, uma caracterização grosseira e sem distinção. O autor ainda destaca que o estereótipo não pode ser visto apenas como uma fala mentirosa, pertencente ao mundo abstrato, pois ele se materializa quando associado ao ser subjetivado.

É esquecer que o estereótipo não é apenas um olhar ou uma fala torta, mentirosa. O estereótipo é um olhar e uma fala produtiva, ele tem uma dimensão concreta, porque, além de lançar mão de matérias e formas de expressão do sublunar, ele se materializa ao ser subjetivado por quem é estereotipado, ao criar uma realidade para o que toma como objeto (MUNIZ, 2011, p. 30).

Os figurinos acabam desempenhando um papel fundamental nesse processo da concretização do estereótipo pois eles corporificam a mensagem, moldando o ser estereotipado e atuando na percepção do receptor. Como explica Barthes (2006), a vestimenta se torna pura

quando descrita por meio de uma linguagem articulada (como as mídias), já que não há comunicação verbal entre o emissor e o receptor. Ou seja, a moda é elaborada por um grupo de decisão que define os códigos e como eles serão vistos pelas pessoas à sua volta. No filme *O Auto da Compadecida* é transmitido uma imagem cimentada de que as pessoas do nordeste vivem em condições precárias sendo atingidas pela fome, quadro este que foi marcado pela época da seca desde o ano de 1877. Por ser um cenário que emociona, "a seca torna-se o tema central no discurso dos representantes políticos do Norte, que a instituem como o problema de suas províncias ou estados" (MUNIZ, 2011, p. 72).

A seca e a miséria são os principais temas associados quando o assunto é o Nordeste, seja pela mídia ou até mesmo em conversas entre amigos, o que resulta na construção e disseminação de uma só imagem a respeito de uma região tão vasta geográfica e culturalmente. Segundo Muniz (2011), a disseminação imagética do Nordeste e do nordestino miserável é inerente e característico das relações de poder que colocam a região como polo negativo das maravilhas do Sul.

Logo, o Nordeste é visto como espaço de negação e isso é difundido na mídia através dos cenários de filmes, séries, novelas, formas de falar e se comportar dos personagens tidos como nordestinos, e é claro, através dos figurinos utilizados. Dado que, a vestimenta traz à tona a época e localidade na qual a narrativa se passa, além de caracterizar os personagens com o que acredita-se ser a realidade (COSTA, 2002). Por isso, qualquer deslize com relação à vestimenta dos intérpretes pode causar ruído na comunicação com o público, pois os telespectadores podem não assimilar a obra com o que ela deseja retratar, interferindo na veracidade da mesma, ou seja, seu compromisso de se aproximar da realidade que se espera na narrativa.

Um figurino descuidado afeta a chamada "suspensão da descrença", interferindo na verossimilhança da narração; como toda roupa, ele está "em contato com o corpo, funcionando, ao mesmo tempo, como seu substituto e cobertura", e funciona assim como elemento do visual da obra cinematográfica e tudo que é inferido dele (COSTA, 2002, p. 38).

Por isso, os figurinos dos personagens são construídos para carregarem consigo elementos que fazem alusão ao que a sociedade identifica como realidade, visando facilitar a absorção do que está sendo mostrado a quem visualiza. Os clichês e os arquétipos são muito utilizados para isso, pois projetam rápidas assimilações, já que são resultado de um conjunto de características preestabelecidas no social.

O foco deste estudo, portanto, será destrinchar elementos contidos nos figurinos de João Grilo e Severino que fazem com que eles sejam vistos como sertanejo e cangaceiro respectivamente, e acima de tudo, como nordestinos a partir da ótica do imaginário popular.

JOÃO GRILO

Figura 01- João Grilo, um dos personagens principais do filme O Auto da Compadecida (2000).



Fonte: Banco de imagens da internet

É seguro afirmar sobre a importância da figura de João Grilo, o amarelo, pobre, malandro, carismático, “sabido” e sertanejo para O Auto da Compadecida. Sendo um dos personagens principais, grande parte do enredo acontece em torno de suas trapaças e artimanhas, que resultam nos eventos primordiais que dão sentido à narrativa. A construção do personagem se dá por meio do jeito de se comportar, falar e se vestir, além dos mecanismos do audiovisual como enquadramentos e planos. Para este estudo, iremos focar especialmente na mensagem simbólica por trás do figurino de João Grilo.

O figurino- também chamado vestuário ou guarda-roupa- é composto por todas as roupas e os acessórios dos personagens, projetados e/ ou escolhidos pelo figurinista, de acordo com as necessidades do roteiro e da direção do filme e as possibilidades do orçamento. O vestuário ajuda a definir o local onde se passa a narrativa, o tempo histórico e a atmosfera pretendida, além de ajudar a definir características dos personagens (COSTA, 2002, p. 38).

A construção da indumentária dos personagens para além de meramente ilustrativas não pode de forma alguma ser considerada ingênua. Tudo comunica, tudo tem um propósito e a forma como se monta tem por objetivo passar uma mensagem, um significado, ou seja, é um vetor de comunicação.

A forma como enxergamos um personagem é conduzida através do seu discurso e a forma como ele nos é apresentado é de extrema importância nesse processo. João Grilo, a princípio, como um pobre sertanejo que faz pequenos serviços em troca de um pouco de dinheiro, ao lado do seu fiel e não tão inteligente amigo Chicó. João, tem seus primeiros segundos em cena com vestes surradas e visivelmente desgastadas sobre o intenso calor do sertão nordestino, carregando um cartaz de anúncio do novo filme na cidade como um “bico”, em troca de moedas para que possa sobreviver mais um dia. Tendo esses pontos em mente, o caráter da moda de ser um vetor da comunicação visual, política e cultural fica ainda mais visível, pois ela se destaca como um dos principais meios que possibilita a materialização do espaço, tempo, identidade dos personagens e da mensagem do filme. O personagem não existe solto no espaço, ele interage em cena, sua identidade está marcada naquele momento e o vestuário é o principal consolidador visual disso.

Seguindo um estudo semiológico sobre a óptica de Barthes (2006), a combinação desses elementos cria dimensões de significação que só podem ser percebidas através de um estudo aprofundado. A pesquisa deve ser pautada em respeito à mensagem, história e contexto de uma realidade e pessoas envolvidas, assim como a do receptor, ou seja, é necessário um repertório social, cultural e histórico para decifrar grande parte, se não a totalidade cabível naquele momento, da mensagem.

Barthes (2006) em sua metodologia semiológica, busca decifrar a mensagem em 3 níveis no processo de significação classificados como denotativo, conotativo e mítico. O nível denotativo é a primeira dimensão de significado, é o sinal utilizado para listar e descrever o objeto ou elementos no sentido literal que lhes é colocado no processo de comunicação. No nível conotativo temos um sistema de significação utilizando de conhecimentos culturais, sociais e históricos para relacionar outros elementos alheios ao objeto para melhor compreender o contexto e sua real dimensão de significado. A última dimensão, o mito, é a consagração do signo no nível sociocultural em um recorte de narrativa simbólica produzida pelo nível conotativo, por esse sistema em si.

Partiremos novamente dessa perspectiva para tratar sobre o personagem e a comunicação por trás de seu figurino nas cenas selecionadas. Daremos destaque especial a vestimenta e acessórios, pois eles remontam os conceitos passados e se provam como veículos genuínos da mensagem na narrativa em geral.

ANÁLISE DAS CENAS

CENA 1

Figura 02- João Grilo vai falar com o major Antônio Moraes em busca de emprego (28 min 58 seg).



Fonte: Globoplay

Na cena em destaque temos os dois personagens ao centro, João Grilo em pé ao lado do major Antônio Moraes, sentado em sua cadeira. O plano é médio, sem movimentação de câmera e quase de perfil. Com essas características podemos ver parte da casa do major, além de notarmos o contraste visual entre Grilo e Antônio.

Durante a cena é referido várias vezes como a péssima reputação de João Grilo é conhecida na cidade e de como isso atrapalha sua condição, como o mesmo diz “vivem querendo que pobre não tenha defeito”, porém ele continua com suas artimanhas até mostrar seu valor, como um bom malandro. É bastante perceptível as relações de poder no espaço pelas vestimentas que trazem também um ar de pertencimento ao próprio local. Sendo assim, podemos notar como o figurino não é indiferente à construção do ambiente ou dos outros elementos em cena, pois “O figurino não pode ser visto independentemente dos outros elementos do filme” (COSTA, 2002, p. 41).

CENA 02

Figura 03- João Grilo ressuscita Chicó com a gaita milagrosa (01h:02 min:22 seg).



Fonte: Globoplay.

Já nessa outra cena cena, observamos João Grilo e seu amigo Chicó dividindo, brilhantemente, sua arapuca contra Severino de Aracaju, onde os mesmos tramam uma falsa “ressurreição” de Chicó para escapar das mãos do cangaceiro, que ameaça matá-los. A armadilha trata-se de fazer com que Severino acredite que a gaita de João Grilo é milagrosa por ter sido benzida pelo Padre Cícero², ao qual o cangaceiro tem muito apreço e afeto por tê-lo como seu “padim”. Por isso, acaba se deixando levar pela artimanha que culmina realmente em sua morte. Durante a suposta ressurreição, João toca na gaita a música feita para o filme, o “Pulo da Gaita”, de caráter alegre e bastante próxima ao forró³.

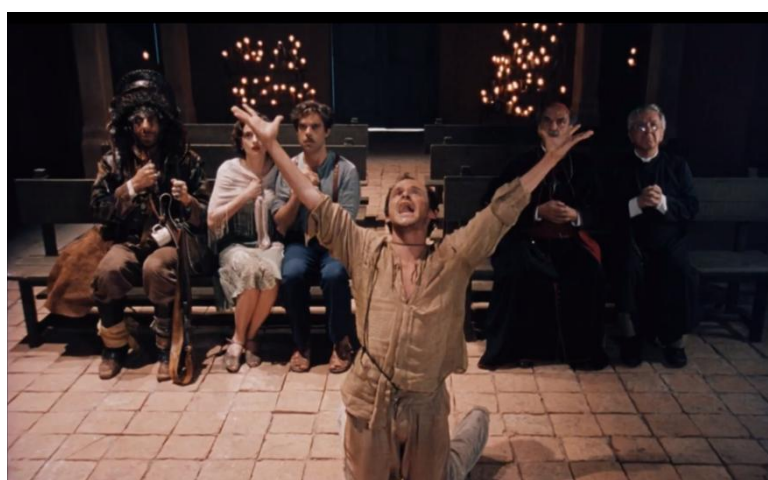
É notável algumas características do figurino que não podemos negligenciar, a principal delas é a extrema semelhança entre os amigos João e Chicó, construindo assim uma imagem muito parecida de ambos. Essa semelhança não é inocente, pelo contrário, ela tem o intuito de exemplificar a pobreza deles e de como esse mal os assola igualmente. Como explica Costa (2002), o figurino serve à narrativa tanto para ajudar a diferenciar quanto tornar semelhante os participantes da trama. Além de determinar também qual arquétipo o personagem se configura, pertence.

²“Padre Cícero foi uma importante figura religiosa que atuou no vale do Cariri, no sul do estado do Ceará. Ele viu sua vida religiosa se transformar quando, supostamente, presenciou um milagre na realização da Eucaristia em Juazeiro. Também se transformou em uma importante liderança política naquela região” (Brasil Escola, [s.d.]).

³“Baile popular cuja dança é feita aos pares, sendo a música de origem nordestina; arrasta-pé” (Dicionário Online de Português, 2021).

As vestimentas de Grilo e Chicó são praticamente idênticas: o tecido pobre e desgastado pelo duro trabalho braçal e mal remunerado, além da roupa ser de uma malha pobre mas que ainda sim, protege do clima semiárido. Outro elemento é o chapéu e a sandália de couro, que também ajudam na proteção contra o sol forte. Ambos personagens compartilham da mesma vivência, a do homem pobre e sertanejo pertencentes ao nordeste, concretizando o arquétipo ou clichê do sertanejo e disseminando-o na mídia, de forma padronizada. Levanto essa representação engessada aos telespectadores.

Figura 04 - João Grilo clama por Nossa Senhora por ajuda (01h:17 min:35 seg).



Fonte: Globo play.

Chegando aos minutos finais da trama, temos os personagens principais em um espécie de julgamento final, inclusive o próprio Grilo, para tomar responsabilidade por todas as suas tramoias e malandragens contra as pessoas da cidade de Taperoá. No entanto, como sua cartada final e se vendo encurralado pelas acusações do próprio diabo, O Grilo cai de joelhos ao chão e começa a rezar, em um clamor por Nossa Senhora numa súplica de misericórdia por ele e por todos que estão ali.

Nessa cena temos um plano conjunto, esse tipo de enquadramento é usado para mostrar o personagem e seus arredores dando destaque ao local, mas sem perder de foco o ponto central, nesse caso o protagonista. É interessante perceber que o uso dessa técnica situa Grilo no cenário, mas dá destaque às suas ações, gestos e a todos os seus maneirismos. O jogo de cintura do personagem é certamente invejável, tendo em vista como ele o utiliza munido de toda sua esperteza e ideias para sair das situações e enrascadas que se mete, muitas vezes por necessidade

e outras por gosto. É, sem sombras de dúvidas, um aspecto intrínseco à sua persona, agora apoiado pelo jogo de câmera.

Ele, que sempre é atrevido, esguio, malandro, dessa vez não teria mais nada. Adotando uma postura mais humilde, submissa e recolhida, João Grilo cai de joelhos. As mangas da camisa dobrada conotam que ele não tem mais nada a esconder, sem mais truques, sem chapéu na cabeça, clemente, implorando por misericórdia, o personagem aqui se torna ainda mais aberto, sem suas mentiras, sua armadura. Dessa vez, ele é apenas um homem, no fim, igual a todos os outros.

Análise de figurino: JOÃO GRILO

Dimensões de análise	Denotativo	Conotativo
COR	Tons terrosos e secos, entre o bege e o marrom de couro.	Fazem alusão ao clima seco, ríspido onde se encontram, além de conotar sobre a questão da seca
FORMA	Minimalista, com características geométricas obedecendo a forma natural do corpo.	O minimalismo nesse caso não é por luxo e sim por necessidade, adornos na época eram caros detalhes na vestimenta, e também acabariam por atrapalhar o duro trabalho braçal.
MATERIAL	Malha de algodão, couro, tecido pobre e bastante desgastado, surrado e sujo.	Pobreza, vestes típicas da classe social ao qual o personagem pertence. A limpeza nesse caso se compromete pelas necessidades do ofício e também pelas condições de trabalho sempre precárias, é importante perceber a analogia à submissão, como lugar natural dessas pessoas acentuado por reforços negativos.
CAIMENTO	A modelagem das peças são amplas, além de não comprometer a movimentação do corpo o que as torna, na relação de interação com o corpo, uma relação de conjunção, pois elas não modificam em nada a plástica corporal e percorrem naturalmente o contorno de sua forma.	As roupas largas mostram como o personagem tem um corpo magro, franzino por conta da fome, além de ressaltar sua baixa estatura. Além disso, passa um ar esguio e por ser alguém sempre muito esperto, precisa fugir rapidamente das situações, ou seja, a roupa não pode limitar seus movimentos.
GESTUAL	Muito magro, baixo, esguio, mais extrovertido, porém com a guarda	Devido a linguagem corporal podemos acabar subestimando sua conduta, o colocando também em um lugar de

	baixa, ombros caídos a postura mais recolhida.	pouco valor. O seu porte físico não passa confiança, pelo contrário.
ESTÉTICA	Simplista, pobre, rústico, além de passar um ar árduo.	A estética do personagem remete ao clima seco e difícil do Nordeste, em sua coloração, nas vestes mais rudes, desgastadas também pelo clima árduo, sobretudo na figura do sertanejo.
SIMBÓLICA	Homem, pobre, sertanejo, trabalhador.	O homem sertanejo precisa enfrentar as secas e a vida dura do sertão nordestino. Com poucos recursos a vida se torna muito mais difícil, a fome, o cansaço, tendo que enfrentar vários obstáculos todo dia.
FUNCIONAL	Proteção contra o sol forte, contra a seca e a região semiárida.	Se proteger contra o sol forte e o clima árido.
COMPOSIÇÃO	O chapéu de couro e sandálias com o conjunto de roupas bege e material único, cinto de corda.	Roupas típicas do homem nordestino, devido às questões geográficas e climáticas, prioriza vestimentas que protegem mais. O conjunto mais simples é em decorrência da pobreza e das necessidades do personagem.
RETRATO PSICOLÓGICO	Esperto, ágil, inteligente, má conduta, teimoso e brincalhão, além de bem humorado.	Um trapaceiro nato, sendo extremamente sagaz usa de sua esperteza para passar a perna nos outros, bem humorado, afinal é são os ócios do ofício. Sua má conduta é então por dois motivos, não abaixar a cabeça para alguém sendo teimoso, mas não o enfrentando diretamente afinal não é detentor de poder algum senão de suas artimanhas e em defesa própria todavia não tendo alguém para lhe socorrer ou ajudar o que cria um amadurecimento por amargura, mas também por grandeza o tornando um sobrevivente no maior da palavra.
REFERENCIAL	Literatura de Cordel, Teatro e contos populares.	O personagem nasceu na literatura de cordel e teve seu desenvolvimento perpetuado nos contos populares, onde teve bastante êxito, devido a sua natureza carismática, esperta e história cômica em que protagoniza. No filme em questão, ele se torna um retrato fiel do amarelo esperto que por necessidade usa sua grande inteligência para lidar com as desavenças da vida, tirando proveito e sobrevivendo da forma que pode.

GRILO, O MITO

Para Barthes (2006), o mito pode ser entendido como uma consagração simbólica e antropológica cultural. Quando estipulamos um conhecimento histórico a respeito do Nordeste e por conseguinte do nordestino temos um recorte também do imaginário popular permeado por preconceitos, dos mais variados, muitas vezes consagrados pelos veículos de mídia, como dito anteriormente neste artigo. A imagem do homem sertanejo é então um recorte social cultural também do Nordeste, ele é um ícone das tradições e um vetor desse imaginário. João Grilo é uma parte vital de tudo isso, ele é um representante vivo de sua própria classe, de sua gente.

Esse status é o ápice de um personagem, adentrar na cultura enquanto representante do seu povo, tendo em vista suas raízes e então se tornar impossível separar a referência do objeto, ou seja, enquanto personagem se tornar impossível separar João grilo do nordestino transformando-o em um ícone. O ícone sendo um signo de associação direta do objeto, demonstra a importância de analisarmos o Grilo como homem sertanejo e nordestino.

É necessário adotarmos uma postura abrangente para destrincharmos os signos dentro do universo imagético presente no filme *O Auto da Compadecida*, no entanto, para além disso nos apoiaremos nele como ícone da cultura popular nordestina para só então termos uma dimensão concreta da figura do Grilo como o mito do homem nordestino. Essas dimensões são pautadas na semiologia ao qual Barthes (2006) ressalta a importância da análise sistemática sem negligenciar fatores geográficos, sociais e culturais, tendo em vista que os signos nascem dessas conjecturas.

Após o movimento regionalista de 1926, o Nordeste passou a ser visto como detentor de uma identidade, para além do espaço unicamente de seca e vazio, destituído de qualquer valor como um lugar atrasado, pobre e infeliz que fora concebido antes, que acabou por marcar profundamente essa ferida em sua “invenção”. Durante o decorrer dos anos, apesar da passagem do tempo e de todos os eventos antropológicos, a imagem que se foi construindo a respeito dessa região permaneceu dessa forma, com o interesse de favorecer as figuras de poder político da época e recortes nos polos de desenvolvimento social no Brasil, em especial o Sul como um lugar de progresso, futuro e grande sucesso (OLIVEIRA, 2007).

Sendo assim, o Nordeste enquanto filho da seca, conceito dado por Durval (2011) para enfatizar não apenas as condições climáticas, mas também o estado de abandono e descaso, e da penúria se torna o berço de mitos e signos reforçado por pré-conceitos e constituídos nesse imaginário popular diverso entre miséria, fome, sofrimento, secas e atraso. Esses mitos

enquanto histórias que permeiam fortemente na cultura popular e como marcadores identitários vão se desdobrando como retratos também do seu povo, ou seja, são filhos inseparáveis de sua mãe: a tradição.

Assim sendo, quando falamos de mitos estamos citando cultura, tradição popular e identidade. Para nos guiarmos sobre esse ponto, podemos entender o mito como um participante social ativo e vetor cultural de um povo. Ao destrincharmos o mito do personagem João Grilo chegaremos ao mito do homem sertanejo nordestino.

A simbologia por trás da representação de João Grilo pode ser vista como um herói. O termo herói, nesse caso, é em decorrência dos atributos já citados anteriormente, nascido na dificuldade e enfrentando as batalhas de cada dia com o que tem a disposição, nunca desistindo e sempre sendo fiel ao que acredita, dotado de certa nobreza, apesar de não possuir tantas virtudes por ser um malandro. O Grilo é, portanto, um herói nordestino brasileiro.

O herói brasileiro por excelência seria o malandro, o herói carnalizado, herói do jeitinho, da utilização da esperteza no combate aos poderosos, obtendo pequenas vitórias, mas atuando de maneira que as contradições do sistema dominante perpetuem. (DAL-SASSO, 2008, p. 94)

A malandragem em sobreviver e enfrentar as desavenças é uma particularidade do nordestino, intrínseco a força necessária para a labuta e as condições de vida árduas, é a arma do fraco. Por isso, o reconhecimento imediato das pessoas com o personagem torna-o consagrado vivo e legítimo representante das mesmas, configurando ele como um ideal, como alguém a se seguir, por sua esperteza, inteligência e bom humor.

Mas para esse reconhecimento ter o poder de vínculo necessário é também preciso uma memória visual forte, ou seja, uma figura bem definida no imaginário. Adentrando no figurino é onde podemos apoiar essas raízes, pois é em cena que o visual do personagem vai predominar e é também onde deve ser apresentado as peças-chaves que o diferem dos demais e do cenário, mesmo quando a intenção é uni-los, deve-se ter cuidado para preservar a figura.

A roupa carrega além da identidade do indivíduo, nesse caso carrega também a do regional, configurando o personagem como pertencente àquele espaço. A forma como a vestimenta é abordada em cena detalha características precisas sobre o que queremos destacar: a rede de signos que conectam os mitos com a tradição. Além disso, podemos evidenciar a necessidade de uma construção respeitosa com essas figuras tendo em vista que isso pode criar, reforçar ou mesmo desconstruir alguns estereótipos na representação visual. Falando sobre esse pontos, podemos espelhar esse conhecimento na imagem de João Grilo.

O figurino de João é composto principalmente por uma camisa manga longa mais uma calça, ambas em um tamanho maior que o modelo ideal, em um tecido envelhecido e bastante desgastado. Ainda sim, é um tecido resistente, justamente para trazer um “conforto” para o personagem, em decorrência do seu contexto social e geográfico: viver em um clima semiárido, possuir condições de trabalho análogas a escravidão, além do comportamento nômade por conta da seca. “O figurino é visto como uma narrativa estética, carregado de simbolismo, que complementa a história de uma obra audiovisual” (SOUZA, 2016, p. 8).

O vestuário de João condiz com o que é expresso na narrativa, mas não apenas isso, ela também vestiria perfeitamente qualquer sertanejo que morasse no sertão da Paraíba na década de 30. Uma vez que, o figurino desempenha o compromisso de fidelidade com os telespectadores ao padronizar realidades e construir arquétipos ou clichês que são facilmente assimilados. Fidelidade é o respeito para com a referência do real, do verdadeiro. O verdadeiro homem sertanejo se veste dessa forma porque é assim que as condições permitem, mas para além disso, é assim como ele se identifica e quer que as pessoas o vejam. É preciso então, lutar pelo seu valor quando ele é desmerecido e marginalizado. O reconhecimento do grupo acontece então por meio dessa luta, e através dela se afirma a identidade, nesse caso lutar para proteger sua cultura. O Grilo então se consagra como herói novamente, mas também como homem, como sertanejo.

Por fim, o mito do Grilo é o mito do homem sertanejo, de um nordeste não apenas inventado, mas também real. Possuindo as tradições como um de seus alicerces, o mítico se torna parte vital da identidade do nordestino, é nele onde moram seus ícones que se consagram no imaginário como legítimos representantes dessa herança que é passada adiante por meio das representações fiéis, leais, com respeito e dignidade pela riqueza e densidade cultural promovida por seus representantes e nesse caso, o grande herói, malandro, sabido, esperto, sertanejo, pobre, amarelo, safado, sobrevivente e nordestino: João Grilo.

SEVERINO DE ARACAJU

Outro personagem bastante característico durante a trama é Severino de Aracaju. Ele, no entanto, fica mais apagado no início do filme quando aparece disfarçado de mendigo, sendo bastante ignorado e invisibilizado pelos cidadãos da cidade de Taperoá. Seu grande destaque ocorre quando o mesmo se apresenta como cangaceiro e junto ao seu grupo causa o caos no vilarejo, matando alguns dos personagens principais, inclusive o próprio Grilo, personagem

chave da trama. Por conta disso, é que muitos vão parar no julgamento final, momento pelo qual já citamos anteriormente.

Figura 5- Severino de Aracaju, o cangaceiro em O Auto da Compadecida (2000).



Fonte: Banco de imagens da internet

Fica nítido, portanto, que a relevância de Severino no enredo é marcada pela sua performance como cangaceiro através de suas vestimentas, modo de falar, se comportar e suas crenças. Assim como, pelos planos do audiovisual que são utilizados.

A construção da indumentária de Severino foi inspirada entre os anos de 1920 à 1930, época em que deu origem a um movimento de revolta chamado cangaço. Este, foi iniciado por causa de problemas sociais como a fome, seca e miséria, que a sociedade nordestina estava sofrendo na época, porém, para Severino a história vai muito além disso. Um cidadão comum e pobre, ele era um menino bom, que acabou perdendo os pais muito cedo devido a um ataque da polícia. Ao crescer, percebeu que muitos sofriam com a miséria e injustiça, e por isso se tornou um indivíduo amargurado que não acreditava na existência do bem e da justiça, fazendo do crime e da violência sua arma para sobreviver. Em vista disso, o personagem é colocado no arquétipo do homem brutal, impiedoso e bárbaro, que mata sem dó e piedade. Isso é evidenciado no filme quando Severino mata uma mulher e figuras religiosas.

Como explica Muniz (2011), as narrativas a respeito do cangaceiro são construídas a partir da ótica da violência bruta, aproximando tal ação a um instinto quase animalesco. Isso ocorre para ressaltar o caráter devastador que este indivíduo provoca ao cometer os crimes mais arquetípos, como assassinatos de velhinhos e violação de moças desprotegidas, resultando no apagamento do caráter social e político por trás do movimento. Os figurinos de Severino e seu grupo são construídos para passar além dessa imagem de homem violento, pois eles também são responsáveis por demarcarem a posição espacial que os personagens se encontram e servem como elementos funcionais perante as necessidades de quem os utiliza.

Por isso, Severino e seus companheiros são representados com vestes de couros, lenços, túnicas, bornais entre outros acessórios, que não só tem um valor estético e simbólico para a cultura nordestina, mas desempenham também o papel de trazer para a trama as dificuldades que essas pessoas encontram ao se deparar com a Caatinga e o clima semiárido da região. Por exemplo, o chapéu de couro além do seu valor simbólico para a cultura do Nordeste, também se configura como necessário para proteger a cabeça do forte sol. Assim como os lenços, que eram utilizados para retirar as impurezas da água.

Figura 6- Cena 1: Severino se revela como capitão do grupo de cangaceiros (30 min:24 seg).



Fonte:Globoplay.

Na cena acima temos a aparição de Severino rompendo seu disfarce de pedinte e mendigo e virando o capitão do cangaço. Ele é o capitão do grupo que rondam a cidadezinha de Taperoá a fim de saquear e instaurar o caos e a matança, em um ambiente que caracteriza a

seca do Sertão, o recorte da cena é feito em um plano médio, com movimento de câmera para mostrar ele e os participantes de seu grupo, enfatizando o cenário onde a cena ocorre.

Logo, a composição das vestimentas utilizadas para representar os cangaceiros, em *O Auto da Compadecida*, são escolhidas com o objetivo de colocar os personagens como pertencentes à cultura popular e região nordestina. Além de expressarem sua subjetividade, fazendo uso de cores mais escuras para exteriorizar essa sua personalidade mais fechada e agressiva.

É notável ainda, a diferença entre os trajes, apesar de serem do mesmo movimento, Severino possui muito mais adereços de valor e jóias, uma vez que seu figurino também serve para delimitar sua posição social, pois o diferencia do modelo padrão do grupo para destacá-lo como chefe da gangue, ganhando o respeito dos outros integrantes.

Figura 7- Cena 2: o cangaceiro adentra a igreja para saquear (54 min:41 seg).



Fonte:Globoplay.

Na cena em questão, Severino adentra a igreja e encontra o sacerdote e o bispo, os mesmos tentam utilizar da boa fé do cangaceiro, por serem figuras religiosas e representantes da igreja para se salvarem, sem sucesso. Logo após isso, ambos são roubados por Severino que descobre grande valor com os religiosos, desdenhando sobre a batina ser um negócio bastante lucrativo para os mesmos. Enquadrado no meio primeiro plano, ou seja, da cintura para cima, com movimento de câmera que se divide entre ele e os sacerdotes (o padre e o bispo),

destacando a agitação do momento e a violência do crime por se tratar de um roubo a figuras de grande estima na religião católica.

O destaque no figurino passa a ser então dos adereços, o chapéu de couro e a arma, que demonstra a posição de poder, além é claro de reafirmar sua identidade na construção visual do cangaceiro. O destaque na arma, artefato de morte e destruição, compartilha a visão também para os anéis de prata e jóias que logo após o desenrolar do evento (Severino toma os anéis da mão do bispo) deduzimos que foram frutos de outros roubos, mostrando o luxo como troféu de glória de suas cruzadas anteriores e conotando o sucesso das mesmas.

A expressão ameaçadora traz um recorte do psicológico instável e perigoso do personagem, acentuado pelo destaque da forma das peças de prata na cabeça, ressaltando seu rosto. O figurino se mostra então relacionado também com os fatores emocionais, ou seja, não é o único fator de definição dos significados da cena (COSTA, 2002).

Figura 8- Cena 03: após morrer, Severino é julgado por seus crimes (01h:25 min:11 seg).



Fonte:Globoplay

Na cena, o enquadramento está em Plongée (que significa “mergulho” em francês) ou câmera alta, que também nesta ocasião serve para representar como um ato de ordinariedade e de obediência de Severino para com Deus e Nossa Senhora.

Neste momento, Emanuel, o cristo, e Maria, a compadecida, estavam tomando a decisão sobre Severino. Se ele merecia ir para o céu ou inferno, e é nesta parte da história que vemos

como ele (Severino) é uma pessoa que sofreu e teve o Estado como o seu grande algoz, o que explica sua revolta. Aos seus 8 anos perdeu seus pais num tiroteio encabeçado pela Polícia.

Perceber a intenção por trás da cena é também uma forma de entendermos o propósito por trás da configuração do figurino. Severino não troca de roupas, tão pouco tem mudanças drásticas nas que já conhecemos, mas sua postura está mais comportada, não exalando soberba, pelo contrário, conota humildade, isso é também comunicável pela união do corpo com a roupa, a conduta com o figurino. Todos esses contrapontos são desenvolvidos no desfecho dessa cena, que é também o desfecho do personagem e nada melhor do que reafirmar sua identidade respeitando seus ideais, mas mostrando aspectos de sua personalidade que o enriquecem e se sobressaem na obra.

Análise de figurino: Cangaceiro Severino de Aracaju

Dimensões de análise	Denotativo	Conotativa
COR	Tons bastante escuros e terrosos	Apontar a rispidez, virilidade e conservadorismo, cores que transmitem apreensão e seriedade
FORMA	Complexa, roupas com cortes mais retangulares e vários adornos espalhados pelo corpo, como o seu chapéu que tem formato de meia-lua	Devido a sua forma que remete a poder e transmite para as pessoas um sentimento de temor, fazendo com que as pessoas os “respeitassem” através do medo que era transmitido
MATERIAL	Couros, prata, e alguns tecidos	Transmite força, poder e intensidade, mostra como o grupo de cangaceiros era um povo mais bruto e agressivo, pois era utilizado para se defender das pessoas que os atacavam.
CAIMENTO	As roupas têm um caimento mais reto e pesado sobre o corpo, pois carregavam vários utensílios junto deles por serem “nômades” e sempre estarem mudando de local, além de serem mais largas e não do tamanho ideal para a pessoa.	Uma armadura sobre o corpo, para proteger do clima difícil, mas também para poder levar em baixo das roupas suas armas, o punhal e a peixeira, bastante característicos. além disso ajuda a levar consigo seus acessórios, o que apesar da configuração traz utilidade nesses pontos.
GESTUAL	Postura fechada, sempre aumentando a voz ou falando de forma ríspida, alto, forte, com uma expressão séria no rosto.	Sua linguagem corporal, passa imagem de influência e poder, causando receio e impondo dominância nas pessoas que estão a sua volta.
ESTÉTICA	Complexa, com muitos adornos como os punhais, os bornais (Bolsas para carregar as comidas), as cartucheiras, os amuletos da sorte, cobertas, túnicas etc.	Remete a um povo que vive viajando por aí como nômades que não param em um lugar só, e por isso necessitava carregar várias coisas para sobreviver durante essa trajetória. As armas de sua periculosidade e os amuletos são ícones

		da sorte, devido a sua independência é a única coisa que podem contar.
SIMBÓLICA	É um homem hostil, que tenta demonstrar força através de violência, da raiva e revolta	Representa o sofrimento, amargura e a falta de esperança nas pessoas e na bondade humana. Que tenta fazer a justiça com as próprias mãos, se considerando como detentor desse direito, pela violência encontra as respostas que o agradam.
FUNCIONAL	Funcionava como proteção, de ataques, como também proteção do sol, além de ter várias utilidades para ajudar na sobrevivência deles.	Roupas pesadas pois carregavam várias coisas com elas, para proteger de ataques de animais e outras pessoas, também serviam para proteger do calor e do sol. Suas roupas eram lotadas de coisas, mas mantendo a simplicidade, pois uma peça de roupa poderia ter mais de uma utilidade
COMPOSIÇÃO	Chapéus meia-lua, com desenhos e amuletos, lenços, túnicas, bornais, punhais etc.	Roupas que representam o grupo de revolta que era o cangaço, além disso os amuletos conotam sua religiosidade e apego às tradições do seu povo.
RETRATO PSICOLÓGICO	Sofrido, amargurado, traumatizado, para ele o ser humano não quer justiça, só tem fé em Deus, sério e que apavora os outros.	As tragédias em sua vida o marcaram para sempre através da violência, sendo esse o único caminho ao qual poderia trilhar optou então por enveredar no cangaço por ainda se manter firme a seus ideais e buscar a revolta contra o estado que escolhendo na barbárie seu meio de vida.
REFERENCIAL	O movimento de revolta: Cangaço.	O personagem retratado, surgiu inspirado na história dos cangaceiros figuras conhecidas historicamente e socialmente no nordeste e no Brasil em especial a referência também à Virgulino da Silva (Lampião). Homem que deu início ao movimento que causou terror e pânico a muitos nordestinos, por muito tempo. Pois não acredita na compaixão e na retidão das pessoas.

SEVERINO, O MITO

Severino é o ícone do cangaço, o típico estereótipo do guerrilheiro nordestino, conhecido como líder cangaceiro representante de uma classe de ladrões e bandidos errantes e bandoleiros. Severino é por si um produto da soma de muitos fatores culturais e sociais que culminaram em sua identidade: o cangaceiro.

O cangaço nasceu no berço pobre e seco do Sertão nordestino, enveredou suas entranhas no crime e na marginalidade. Todavia, seus membros pertencem a uma sociedade já degradada pela imposição de uma imagem ruim de sua população. Imagem essa, que nasce da

propagação da retórica do atraso que marca a ideia do Nordeste ou do seu imagético popular. Nesse contexto, então, nascem grupos de bandidos guerrilheiros que passam a ser perseguidos e seguem em oposição a lei e a dita justiça, posta pelo estado. Os cangaceiros então são seres opostos e violentos contra o estado e as pessoas.

Severino de Aracaju é um capitão no cangaço, chefe de seu grupo, ele é uma figura de autoridade onde seu título de capitão atrai a atenção e respeito dos outros, obviamente o punhal na cintura e a arma a tiracolo também reforçam isso. Essa imagem de homem violento e perigoso é intrínseca à identidade do personagem e é leal à sua inspiração, todavia essas características podem ser acentuadas ou amenizadas a depender da ótica e das formas como o encaramos. Para isso, então, é necessário compreendermos a sua simbologia, pois é nela que reside a real dimensão de suas identidades e é nela que podemos apoiar o entendimento dos cangaceiros como grupos de indivíduos pertencentes a uma cultura.

No cangaço, o homem sertanejo, ao qual entendemos suas lamúrias e dificuldades ao longo deste artigo, como alguém que sofre as penas do clima hostil e difícil, além das grandes questões para sua sobrevivência, acabou por sofrer também dos estigmas sociais que os demonizam. Esses estigmas foram em parte criados, mas firmemente reforçados, no começo do século XX, onde a imagem do nordestino sofria ataques e era construída como destituída de civilidade, atrasado, violento por natureza e inculto. Em vista disso, temos os primeiros moldes que ajudaram a consolidar uma imagem a respeito do Nordeste e suas representações midiáticas ao longo dos anos.

O mito como signo consagrado no imaginário popular e vetor social cultural de um povo pode ser visto como ícone de sua tradição e costumes, como dito anteriormente, mas para além disso ele também se configura como um agente vivo da narrativa antropológica cultural, nesse caso o mito do cangaceiro se concebe ao longo da história da região e dos nordestinos com os desdobramentos de um povo marginalizado e demonizado.

Os cangaceiros se viam como rebeldes contra um sistema de injustiças que os atormentavam e por não abaixarem a cabeça contra a mão forte do estado se empunharam de armas para lutar contra os mesmos. Essa auto imagem não se configurava por acaso, de fato existia uma grande injustiça social onde o Nordeste, como exemplifica Durval (2011), é visto como uma sociedade pecaminosa em oposição a sociedade do avanço, sendo assim o cangaceiro era visto não apenas como reles bandido, mas um grupo organizado de rebeldes e assassinos.

Entretanto, tal rebeldia violenta e autoritária construía e reforçava a própria alcunha que lhes fora imposta, e isso também acabou por impor ao homem sertanejo no geral essa imagem,

a de homens perversos, bárbaros, primitivos, violentos e bandidos, na maior força da palavra, homens incivilizados, é daqui que resulta a famosa ideia a respeito da “macheza do homem nordestino”. Por conseguinte, o Sul é colocado como detentor de civilidade, modernidade e avanço capitalista, enquanto ao Nordeste ficou reservado a distopia. De acordo com Durval, "o Nordeste seria a terra do sangue, das arbitrariedades, da região da morte gratuita, o reino da bala, do parabellum e da faca peixeira" (DURVAL, 2011, p. 144.). Este reino composto pelos estereótipos de suas figuras foi coroado por aqueles considerados detentores desse direito e marcados com esse estigma.

Sendo assim, o arquétipo do cangaceiro como homem macho, primitivo, assassino em potencial, bandido, incivilizado e com muitos pecados foi espelhado para além deste, pois se estabelece também no homem nordestino como um todo, fomentando essa ideia no imaginário social a respeito desse povo. Isso também é um fruto de tomar como referência figuras popularmente mais conhecidas do movimento, como foi o caso de Lampião, e homogeneizar todo um grupo. Severino de Aracaju também é responsável por consolidar essa imagem a respeito do cangaceiro, uma vez que esta foi disseminada em nível internacional através da grande repercussão que o filme *O Auto da Compadecida* obteve. Logo, a mídia pode desempenhar o papel de criar, manter e propagar estereótipos.

Como um legítimo representante de tudo isso, a lealdade da caracterização de Severino assusta. Um típico cangaceiro, que vivia vagando pelo Nordeste, saqueando cidades e instaurando o caos por onde passava andando sempre armado e com seu grupo. Severino também é construído como um ser fiel às crenças comuns que esses grupos acreditam, como os amuletos que usavam em seus chapéus e roupas para defendê-los dos maus-olhados dos outros, por isso as suas roupas serviam como uma blindagem lendária, utilizavam muito o signo de Salomão, a flor de lis, a cruz de malta entre outras coisas, cada qual com um significado simbólico diferente, por exemplo o de proteger e purificar. Não só o líder utilizava esses amuletos (Severino), como também os seus companheiros, o que demonstra ter um forte significado emocional e religioso. A religião é uma característica muito forte utilizada na representação do povo nordestino, dado que eles são tidos como tradicionalistas e bastante fiéis, como já relatamos.

O figurino de Severino é construído para abrigar muitos detalhes e adereços, representando seus ganhos de ouro e prata nos crimes cometidos, sendo seus verdadeiros troféus. No filme, Severino pega os anéis do bispo para si em forma de tomar a riqueza do outro e de se apropriar da mesma, o roubo também é de um status ao qual não tem por natureza. O

chapéu de couro muito comum ao sertanejo e as roupas em malha contra o clima do Sertão também é apresentado nesse personagem, o punhal é tido como sua arma assinatura, assim como a faca peixeira e a espingarda. Todos esses elementos colocados em cena por meio de Severino e seu bando materializam a ideia que temos do cangaceiro, pois "a roupa também pode servir para delinear a história de um personagem, seja o estado em que elas se encontram ou a significação que a peça, ou parte dela, tem dentro da estrutura do filme." (COSTA, 2002, p. 40)

O cangaceiro é portanto um cavaleiro de sua própria luta contra o estado em violência, mas os estigmas e os mitos criados em sua busca por glória foram configurados por outros, foram impostos a eles e por serem ícones de sua gente, homens sertanejos, cicatrizaram esses preconceitos para sempre no coração e na identidade do nordestino. A importância que eles têm para a cultura não é outra se não a de seus legítimos representantes. O Severino de Aracaju é um legítimo representante do cangaço, do bandido sertanejo, dotado de violência, incivilidade quase animalesca e poder para ir de encontro ao estado em suas cruzadas Sertão à fora.

CONCLUSÃO

A partir disso, concluímos que o imagético popular a respeito do Nordeste foi construído sob a ótica da negação, na qual a região seria a oposição da modernidade encontrada no Sul progressista e capitalista. A representação do nordestino como fortemente tradicionalista, atrasado e incivilizado é fruto dessa relação de poder, que tem sua solidificação e disseminação através dos mais diversos veículos de comunicação.

A pesquisa teve como foco destrinchar dois personagens tidos como nordestinos no filme O Auto da Compadecida, o sertanejo João Grilo e o cangaceiro Severino de Aracaju, para exemplificar como o audiovisual auxilia na criação e manutenção de estereótipos por meio da instauração de arquétipos e clichês que são acentuados pelos figurinos, modos de falar, se comportar dos personagens, assim como o cenário pelo qual eles se encontram e os planos utilizados.

Vimos também, o papel fundamental que a moda desempenha no processo simbólico por ser um meio de exteriorizar e homogeneizar (ou diferenciar) os aspectos culturais e particulares acerca de um povo durante a narrativa. A fim de prezar por características tidas como reais pelo telespectador, facilitando o sistema de assimilação da mensagem e aproximando o enredo da "realidade". Atribuindo aos intérpretes uma identidade diferente da

sua original com o objetivo de não afetar “a suspensão da descrença”. Além disso, os figurinos também ajudam a demarcar fatores geográficos por onde a trama se passa.

Por último, destacamos que a imagem passada a respeito de João Grilo e Severino de Aracaju representa muito mais que o pobre sertanejo e o cangaceiro, símbolos da cultura nordestina, pois eles são vistos como exemplos do que são/seriam a população nordestina como um todo, referenciando esta como bruta, miserável, atrasada e “matuta”. Nesse processo, os figurinos ganham destaque por materializar os mitos a respeito do Nordeste, dando forma visual ao conjunto simbólico que se tem a respeito de um povo tão vasto geográfico e culturalmente, mas que tem suas diferenças apagadas em razão dos estereótipos propagados.

REFERÊNCIAS

AUTO. In: **DICIO, Dicionário Online de Português**. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/auto/>. Acesso em: 15 dez. 2021.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de; **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5ª edição. São Paulo: Cortez, 2011.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. 16ª edição. São Paulo: Cultrix, 2006.

BERTOLO Fernando; e MELATI Nathalia. Os sentidos do Cangaço. **Brasil de Fato**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/especiais/os-sentidos-do-cangaço>. Acesso em: 18 de dez. 2021.

COSTA, F. A. da. O figurino como elemento essencial da narrativa. **Famecos: Sessões do Imaginário**. Porto Alegre, n.8, p. 38-41, ago. 2002.

DAL-SASSO, S. M. Persuasão e malandragem no Auto da Compadecida. **Revista Científica da Faminas**. Belo Horizonte, v.4,n.3, p. 88-107, set.-dez. 2008.

ENQUADRAMENTOS: planos e ângulos. **Primeiro filme**. Disponível em: <https://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>. Acesso em: 19 dez. 2021.

FORRÓ. In: **DICIO, Dicionário Online de Português**. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/forro-2/>. Acesso em: 18 dez. 2021.

O AUTO da Compadecida. Direção de Guel Arraes. São Paulo: Globo Filmes, 2000. 1 vídeo (104 min). Disponível em: <https://globoplay.globo.com/o-auto-da-compadecida/t/TMFdjjCFHM/>. Acesso em: 18 dez. 2021.

O AUTO da Compadecida. **Memória Globo**, 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/o-auto-da-compadecida/ficha-tecnica/>. Acesso em: 18 dez. 2021.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. **A invenção do nordeste e do nordestino**. In: **XIII Congresso Brasileiro de Sociologia**, 2007, Recife. Anais. p.1-15.

PLANO. In: **DICIO, Dicionário Online de Português**. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/plano/>. Acesso em: 18 dez. 2021.

PISANI, Marília Melo. A Linguagem Cinematográfica de Planos e Movimentos. **Curso de Produção de Vídeo**, Licença Creative Commons. Disponível em: <http://www.apdmce.com.br/wp-content/uploads/2020/01/A-Linguagem-cinematografica-de-planos-e-movimentos-.pdf>. Acesso em: 19 dez. 2021.

SOUZA, Carla Patrícia Oliveira de. **Os figurinos dos filmes de Guel Arraes à luz da semiologia: O Auto da Compadecida (2000) e O Bem Amado (2010)**. 2015. Tese (Mestranda em Estudos da Mídia)-Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Rio Grande do Norte, 2015.

SILVA, Daniel Neves. "Padre Cícero"; **Brasil Escola**, [s.d.]. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/padre-cicero.htm>. Acesso em: 18 de dez. 2021.

Data de recebimento: 15/12/2021

Data de aceite: 25/02/2022



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

Texto da Licença: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>