

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
CAMPUS SERTÃO
CURSO DE LETRAS-LÍNGUA PORTUGUESA

MARIA APARECIDA DE SÁ SOARES DE BARROS

**MODA, SERTÃO E ESTEREÓTIPO: A CONSTRUÇÃO DO NORDESTE E DO/A
NORDESTINO/A NO *FASHION FILM* “LAMENTO SERTANEJO”, DA REVISTA
VOGUE**

DELMIRO GOUVEIA
2023

MARIA APARECIDA DE SÁ SOARES DE BARROS

**MODA, SERTÃO E ESTEREÓTIPO: A CONSTRUÇÃO DO NORDESTE E DO/A
NORDESTINO/A NO *FASHION FILM* “LAMENTO SERTANEJO”, DA
REVISTA VOGUE**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à banca examinadora do curso de licenciatura em Letras-Língua Portuguesa da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), como requisito parcial para a obtenção do título de Graduação de Licenciatura em Letras-Língua Portuguesa

Orientador: Prof. Dr. Ismar Inácio dos Santos Filho

DELMIRO GOUVEIA
2023

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca do Campus Sertão
Sede Delmiro Gouveia

Bibliotecária responsável: Renata Oliveira de Souza CRB-4/2209

B277m Barros, Maria Aparecida de Sá Soares de
Moda, sertão e estereótipo: a construção do nordeste e do/a
nordestino/a no *fashion film* “lamento sertanejo”, da Revista Vogue /
Maria Aparecida de Sá Soares de Barros. -2023.
96 f. : il.

Orientação: Ismar Inácio dos Santos Filho.
Monografia (Licenciatura em Letras) – Universidade Federal de
Alagoas. Curso de Licenciatura em Letras. Delmiro Gouveia, 2023.

1. Análise do discurso. 2. Lamento sertanejo. 3. Revista
Vogue. 4. Moda. 5. Estereótipo. 6. Sertão. 7. *Fashion film*. 8.
Linguística aplicada. 9. Linguística *queer*. I. Santos Filho, Ismar
Inácio dos Santos. II. Título.

CDU: 81'322.5

FOLHA DE APROVAÇÃO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como pré-requisito para a obtenção do título de Licenciado em Letras – Língua Portuguesa.

Maria Aparecida de Sá Soares de Barros

Discente da UFAL – Campus do Sertão

DATA DE AVALIAÇÃO: 28.11.2023

BANCA EXAMINADORA:

_____.

Prof. Dr. **Ismar Inácio dos Santos Filho** – Orientador
(PPGLL-FALE; UFAL-Campus do Sertão; GELASAL)

_____.

Profª. Dr. **Thiago Trindade Matias** – Avaliador interno
(UFAL – Campus do Sertão)

_____.

Prof. Esp. **Lirane dos Santos Barbosa** – Avaliadora Externa
(PPGLL-UFAL)

Primeiramente a Deus, e também a alguns familiares, amigos e professores que sempre estiveram presentes nessa jornada.

AGRADECIMENTOS

Gratidão a Deus, que me deu força para chegar até aqui.

Ao meu esposo (Damião) e ao meu filho (Benjamin), pois estive ausente em muitos momentos, mas sempre tive a compreensão de ambos.

À minha companheira de estudos, Jully Serafim, que sempre me apoiou, tanto nos meus momentos de força quanto nos meus momentos de fraqueza, um alicerce no meu processo de formação.

Aos meus amigos e às minhas amigas Ana Isabel, Juliana Cordeiro, Gabriel Monteiro, Erick, Mayza e Evelyn.

Ao meu amigo Ricardo Santos, por todo o apoio no processo de escrita.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Ismar Inácio dos Santos Filho, por contribuir no processo de produção de conhecimento, pelo acolhimento e por nunca ter deixado de acreditar em mim.

“Sertão é quando menos se espera; digo. [...] De repente, pôr si, quando a gente não espera, o sertão vem. O sertão não chama ninguém às claras, mais, porém, se esconde e acena. Mas o sertão de repente se estremece, debaixo da gente...”

(Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*)

RESUMO

O objetivo desta monografia é fazer uma análise enunciativo-discursiva e *queer* do *fashion film* “Lamento sertanejo”, da revista Vogue, visando saber de que forma esse vídeo constrói o Nordeste e o/a nordestino/a, no intuito de compreender se há uma atualização ou retomada de estereótipos ou uma leitura da região sob uma nova forma de pensá-la, vê-la e dizê-la. Para isso, recorreremos à Linguística Aplicada (LA) e à Linguística *Queer* (LQ) como campos de estudos que, por seu caráter de indisciplina (LA) e insurgência (LQ), são capazes de fornecer uma visão mais ampla e crítica acerca da pesquisa em linguística e um aporte teórico-metodológico focado no agenciamento de saberes de várias áreas do conhecimento, como a própria linguística, a história, a sociologia, a moda, o cinema e os estudos sobre gênero e sexualidade, por meio de um caminho de leitura definido pela perspectiva bakhtiniana da enunciação e pelos estudos *queer*. A partir dessas perspectivas, é possível interpretar o *fashion film* “Lamento sertanejo” enquanto enunciado, questionando a que gênero discursivo o enunciado pertence, o veículo de circulação desse gênero, sua função social, seu contexto macro social, sua situação imediata, as escolhas linguístico-semiótico-discursivas utilizadas para sua produção, dentre outros aspectos, além da construção de gênero pelo viés da LQ. Os resultados desta leitura do *fashion film* da revista Vogue apontam para uma manutenção de imagens e discursos estereotipados acerca do Nordeste, apesar da tentativa de adequação dessa região à ideologia da moda, ligada ao presente, à renovação e à modernidade. Além disso, a leitura *queer* aponta para uma construção de gênero voltada à heteronormatividade, à heterossexualidade e, portanto, ao esquema de gênero inteligível. A pesquisa se justifica por construir um diálogo entre moda e sertão, contribuindo, através da análise enunciativo-discursiva e *queer* do *fashion film* “Lamento sertanejo”, para o questionamento dos discursos estereotípicos acerca da região Nordeste e do/a nordestino/a e propondo, indiretamente, outras formas de ver e de dizer o Nordeste, sem, no entanto, inventar novas “verdades”. Para a construção desse percurso de pesquisa, utilizo autores/as como Signorini (1998), Miotello (2005), Brait e Melo (2005), Cereja (2005), Moita Lopes (2006), Grillo (2006), Fabrício (2006), Souza e Andrade (2016), Bakhtin (2016), Albuquerque Júnior (1997; 2008; 2011; 2012; 2013; 2017; 2021), Leite (2006), Santos Filho (2012a; 2012b; 2016; 2020), Nascimento (2016), Beauharnais (2021), Alves, Aguiar e Araujo (2022), Costa (2022), Santos (2021), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Nordeste. Sertão. Semiárido. Moda. *Fashion film*. Vogue.

ABSTRACT

The objective of this monograph is to make an enunciative-discursive and *queer* analysis of the fashion film “Lamento sertanejo”, from Vogue magazine, aiming to know how this video builds the Northeast and the northeastern people, in order to understand if there is a updating or resuming stereotypes or reading the region in a new way of thinking about it, seeing it and saying it. For this, we resort to Applied Linguistics (AL) and *Queer* Linguistics (LQ) as fields of study that, due to their lack of indiscipline (LA) and insurgency (LQ), are capable of providing a broader and more critical view of research. In linguistics and a theoretical-methodological contribution focused on the agency of knowledge from various areas of knowledge, such as linguistics itself, history, sociology, fashion, cinema and studies on gender and sexuality, through a path of reading defined by the bakhtinian perspective of enunciation and *queer* studies. From these perspectives, it is possible to interpret the fashion film “Lamento sertanejo” as an utterance, questioning which discursive genre the utterance belongs to, the vehicle of circulation of this genre, its social function, its macro social context, its immediate situation, the linguistic choices -semiotic-discursive used for its production, among other aspects, in addition to the construction of gender through the LQ bias. The results of this reading of Vogue magazine's fashion film point to the maintenance of stereotyped images and discourses about the Northeast, despite the attempt to adapt this region to the ideology of fashion, linked to the present, renewal and modernity. In addition, the *queer* reading points to a construction of gender focused on heteronormativity, heterosexuality and, therefore, the intelligible gender scheme. The research is justified by building a dialogue between fashion and the sertão, contributing, through the enunciative-discursive and *queer* analysis of the fashion film “Lamento sertanejo”, to the questioning of the stereotypical discourses about the Northeast region and the northeastern people and proposing, indirectly, other ways of seeing and saying the Northeast, without, however, inventing new “truths”. For the construction of this research route, I use authors such as Signorini (1998), Miotello (2005), Brait e Melo (2005), Cereja (2005), Moita Lopes (2006), Grillo (2006), Fabrício (2006), Souza e Andrade (2016), Bakhtin (2016), Albuquerque Júnior (1997; 2008; 2011; 2012; 2013; 2017; 2021), Leite (2006), Santos Filho (2012a; 2012b; 2016; 2020), Nascimento (2016), Beauharnais (2021), Alves, Aguiar e Araujo (2022), Costa (2022), Santos (2021), among others.

KEYWORDS: Northeast. Hinterland. Semi-arid. Fashion. *Fashion film*. Vogue.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Croqui.....	13
Figura 02: Montagem de printscreens de cenas do filme “Boi Neon”.....	16
Figura 03: Montagem de <i>printscreens</i> de alguns takes do <i>fashion film</i> “Lamento sertanejo.....	18
Figura 04: <i>Printscreen</i> do take 1 de “Lamento sertanejo”.....	57
Figura 05: <i>Printscreen</i> do take 2 de “Lamento sertanejo”.....	57
Figura 06: <i>Printscreen</i> do take 3 de “Lamento sertanejo”.....	58
Figura 07: <i>Printscreen</i> do take 4 de “Lamento sertanejo”.....	59
Figura 08: <i>Printscreen</i> do take 5 de “Lamento sertanejo”.....	60
Figura 09: <i>Printscreen</i> do take 6 de “Lamento sertanejo”.....	60
Figura 10: <i>Printscreen</i> do take 7 de “Lamento sertanejo”.....	61
Figura 11: <i>Printscreen</i> do take 8 de “Lamento sertanejo”.....	62
Figura 12: <i>Printscreen</i> do take 9 de “Lamento sertanejo”.....	62
Figura 13: <i>Printscreen</i> do take 10 de “Lamento sertanejo”.....	63
Figura 14: <i>Printscreen</i> do take 11 de “Lamento sertanejo”.....	64
Figura 15: <i>Printscreen</i> do take 12 de “Lamento sertanejo”.....	64
Figura 16: <i>Printscreen</i> do take 13 de “Lamento sertanejo”.....	65
Figura 17: <i>Printscreen</i> do take 14 de “Lamento sertanejo”.....	65
Figura 18: <i>Printscreen</i> do take 15 de “Lamento sertanejo”.....	66
Figura 19: <i>Printscreen</i> do take 16 de “Lamento sertanejo”.....	66
Figura 20: <i>Printscreen</i> do take 17 de “Lamento sertanejo”.....	67
Figura 21: <i>Printscreen</i> do take 18 de “Lamento sertanejo”.....	67
Figura 22: <i>Printscreen</i> do take 19 de “Lamento sertanejo”.....	68
Figura 23: <i>Printscreen</i> do take 20 de “Lamento sertanejo”.....	68
Figura 24: <i>Printscreen</i> do take 21 de “Lamento sertanejo”.....	69
Figura 25: <i>Printscreen</i> do take 22 de “Lamento sertanejo”.....	69

Figura 26: <i>Printscreen</i> do take 23 de “Lamento sertanejo”.....	70
Figura 27: <i>Printscreen</i> do take 24 de “Lamento sertanejo”.....	70
Figura 28: <i>Printscreen</i> do take 25 de “Lamento sertanejo”.....	71
Figura 29: <i>Printscreen</i> do take 26 de “Lamento sertanejo”.....	71
Figura 30: <i>Printscreen</i> do take 27 de “Lamento sertanejo”.....	72
Figura 31: <i>Printscreen</i> do take 28 de “Lamento sertanejo”.....	72
Figura 32: <i>Printscreen</i> do take 29 de “Lamento sertanejo”.....	73
Figura 33: <i>Printscreen</i> de cena do filme “O Auto da Compadecida”	77
Figura 34: <i>Printscreen</i> de cena do filme “O Auto da Compadecida”	78
Figura 35: <i>Printscreen</i> de cena do filme “O Auto da Compadecida”	80
Figura 36: <i>Printscreen</i> de cena do filme “O Auto da Compadecida”	80
Figura 37: <i>Printscreen</i> de cena do filme “O Auto da Compadecida”	81

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CLG – *Curso de Linguística Geral*

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IFOCS – Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas

IOCS – Inspetoria de Obras Contra as Secas

LA – Linguística Aplicada

LQ – Linguística *Queer*

UFAL – Universidade Federal de Alagoas

SUMÁRIO

CAPÍTULO 01: INTRODUÇÃO: MODA E SERTÃO: UMA RELAÇÃO POSSÍVEL?	13
CAPÍTULO 02: A LA INDISCIPLINAR E A LQ: ASPECTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS	22
2.1 História da LA e contribuições teóricas da área.....	22
2.2 Conceitos bakhtinianos.....	28
2.3 LQ, gênero e sexualidade.....	31
2.4 Mecanismos de análise: sintaxe televisiva e leitura enunciativo-discursiva.....	34
CAPÍTULO 03: REGIÃO, TERRITÓRIO E PODER: UMA GEOHISTÓRIA DISCURSIVA SOBRE O NORDESTE	37
3.1 História, região e nordestinidade.....	37
3.2 Relação Nordeste/sertão/semiárido.....	44
3.3 Outros Nordeste, outros sertões.....	47
CAPÍTULO 04: ANÁLISE ENUNCIATIVO-DISCURSIVA E <i>QUEER DO FASHION FILM</i> “LAMENTO SERTANEJO”, DA REVISTA VOGUE	49
4.1 Moda e mídia: o gênero discursivo <i>fashion film</i>	50
4.2 O <i>fashion film</i> “Lamento sertanejo”, da Vogue.....	53
4.2.1 Descrição dos takes do <i>fashion film</i> “Lamento sertanejo”.....	56
4.2.2 Análise.....	74
CAPÍTULO 05: CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
REFERÊNCIAS	89

CAPÍTULO 01

INTRODUÇÃO: MODA E SERTÃO: UMA RELAÇÃO POSSÍVEL?

O mundo da moda sempre me interessou. Tenho, desde pequena, uma grande paixão pela boneca Barbie e pelo seu estilo de se vestir. Talvez ela já encarnasse, naquela época, uma espécie de ícone da moda para mim enquanto uma jovem menina sertaneja apaixonada por roupas. Também sempre gostei de desenhar a figura feminina, seus corpos, seu vestuário. Rascunhava o que mais tarde descobri serem croquis¹, como o que segue abaixo, o qual desenhei quando tinha por volta de doze anos de idade.

Figura 01: Croqui



Fonte: Acervo pessoal

¹ Os significados de “croqui”, segundo o Dicionário Online de Português, são estes: “Desenho feito ao vivo, em breves traços de lápis ou pincel, de modo que mostre o essencial do modelo. Esboço.” (CROQUI, 2023).

Por não ter condições financeiras para comprar muitas roupas, eu sempre improvisava *looks* novos com as peças que eu já tinha. Tal paixão pela indumentária e pela arte de se vestir me levou a desenvolver uma relação com a moda que nada tinha a ver com a moda pensada enquanto algo fútil ou de interesses puramente consumistas, como acontece em relação ao *fast fashion*, que, segundo Zanotti (2021), é a moda produzida em massa, de forma rápida e com preços acessíveis, de modo que há uma substituição frequente das coleções de moda. Portanto, da mesma forma que essas roupas são rapidamente consumidas, elas também são descartadas, na mesma velocidade.

Ao contrário dessa visão capitalista, minha relação com a moda estava costurada a um significado maior, à própria expressão pessoal. A moda tinha (e ainda tem), para mim, um valor identitário que se distancia da ideologia capitalista, que é comumente associada a ela, conforme aprendemos com as ideias de Gama (2013), que afirma que a moda é marcada pelo desejo e pela ideologia de consumo, e de Costa (2022), que também considera a moda enquanto consumo – este tomado como ato social.

Mas a moda tinha (tem?) lugar no sertão? Apesar de a moda ter sido uma forma de expressão para mim enquanto uma garota nordestina que vivia (e ainda vive) no interior do sertão, eu percebia o quanto o glamour e o brilho desse mundo pareciam nunca estar associados ao lugar onde sempre vivi, como se o espaço sertão estivesse, conforme as palavras de Santos (2021), fora de moda, pois foi costurado ao longo do tempo, e de modo repetido, à ideia do passado, da ausência de progresso, da vagarosidade, do arcaísmo, da tradição e da permanência.

Essa associação se “explica”, de acordo com Albuquerque Júnior (2011; 2012), porque a região Nordeste do Brasil passou por um processo histórico que a construiu/inventou de uma determinada forma, elaborando para esse lugar uma identidade regional (a nordestinidade), uma identidade geralmente estereotipada e envolta em preconceitos e visões que não dão conta de pensar outras realidades que lhe são possíveis.

Diante desse contexto, faz-se necessário problematizar a maneira como a imagem de Nordeste é construída através da arte, da mídia e de outras atividades culturais que atribuem a ela significados consagrados no imaginário social, tomados como fixos e cuja força e “repetição ansiosa”, parafraseando as palavras de Bhabha (1998), alimentam o estereótipo acerca dessa região do Brasil.

A narrativa hegemônica acerca do Nordeste o reduz a esse estereótipo, a um objeto constituído por uma única face, um único lado. Um lugar seco e sem vida, cheio de pessoas pobres que estão sempre precisando de socorro (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011; 2012).

Nesse sentido, no Nordeste, no sertão, não há espaço para a moda.

Vivi na pele esse preconceito em viagens que fiz a São Paulo em 2019 e 2020. Lá as pessoas me tratavam como uma pobre coitada apenas pelo fato de eu ser do Nordeste. Algumas pessoas desconhecidas riam da minha fala, enquanto alguns familiares que já moravam na cidade há muitos anos estranhavam a forma como eu me vestia, pois eu gostava de usar blazer e roupas mais sociais. Eles diziam que eu era uma “pobre metida a besta”, porque em sua concepção não havia necessidade de eu me vestir daquela forma, já que eu era do Nordeste. Era como se o fato de ser dessa região devesse determinar o meu vestuário, como se existisse uma forma de se vestir tipicamente nordestina.

Era difícil entender esse tratamento que eu recebia, mas, ao mesmo tempo, eu sabia que a visão dessas pessoas era construída sobre recortes superficiais e discursos enviesados acerca da realidade, e esses discursos eram tomados como fatos sociais, como a própria verdade. Minha vivência como nordestina, por outro lado, me havia ensinado sobre como o Nordeste era múltiplo e variado, distante dos sentidos sobre a região mantidos, por exemplo, pela mídia e pela literatura e reproduzidos pelo povo.

Meu ingresso desprezioso no curso de Letras-Língua Portuguesa, da UFAL, no Campus do Sertão, no município de Delmiro Gouveia, Alagoas, me fez pensar e questionar profundamente essa construção social acerca do Nordeste e do/a nordestino/a, sobretudo no quinto período do curso, na disciplina Linguística Aplicada (doravante LA), ministrada pelo Prof. Dr. Ismar Inácio dos Santos Filho. A partir desse encontro, e nos estudos subsequentes, passei a ter novos olhares sobre a pesquisa em linguística ao tomar a língua como atividade interacional e situada e pensar as práticas discursivas, as práticas sociais e a relação entre ambas na construção do mundo.

Meu interesse inicial de pesquisa no curso, que era voltado à literatura, com Álvares de Azevedo e o Romantismo, migrou para a Linguística assim que comecei a me identificar com a LA, principalmente em relação às questões referentes ao Nordeste, ao semiárido, ao sertão e ao papel da linguagem, das práticas sociais e das práticas discursivas na construção desses conceitos e dos estereótipos que geralmente os envolvem.

Minha participação no Grupo de Estudos em Linguística Aplicada/*Queer* em Questões do Sertão Alagoano (GELASAL), no curso de Letras-Língua Portuguesa, coordenado também pelo Prof. Dr. Ismar Inácio do Santos Filho, foi crucial para o amadurecimento da minha visão acerca das questões abordadas e da construção de um objeto de estudo que também pudesse contemplar minha paixão pela moda.

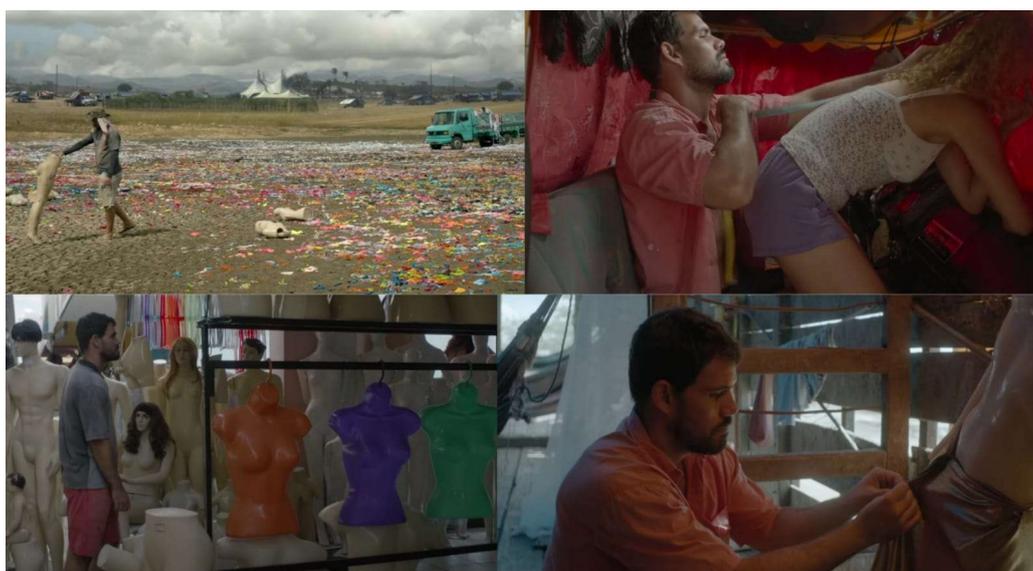
Os encontros do GELASAL (composto por discentes do curso de Licenciatura em

Letras-Língua Portuguesa, da UFAL, no Campus do Sertão, e também por pós-graduandos) têm por finalidade a realização de discussões no campo da Linguística Aplicada (LA) e da Linguística *Queer* (LQ) que giram em torno da ideia de Nordeste, semiárido e sertão, discursivizados por meio de enunciados como reportagens, filmes, propagandas, capítulos/unidades de livros didáticos, dentre outros. Também entram em pauta questões que envolvem linguagem, gênero, sexualidade e território.

Meu ingresso no GELASAL acendeu meu alerta sobre as possibilidades de pesquisa que eu poderia desenvolver, pois, já nos primeiros encontros do grupo dos quais participei, aconteceram discussões acerca de um filme intitulado, “Boi Neon”, lançado em 2015 e dirigido por Gabriel Mascaro, e de uma reportagem que destacava esse filme e a subversão do sertão patriarcal através da figura de Iremar, um peão estilista – e protagonista da trama –, e de outros personagens da obra filmica que fugiam da perspectiva inventada sobre o Nordeste e sobre o ser nordestino(a).

No filme, há um contraste definido pela vida de Iremar entre o colorido e a delicadeza das roupas e a dureza da lida com o gado nas vaquejadas. Tal contraste pode ser observado, por exemplo, numa cena em que Iremar recolhe partes de manequins jogadas num grande terreno ressecado, em meio a uma profusão de retalhos de tecido que salpicam o chão. Outras cenas retratam ainda o peão Iremar usando sua colega de trabalho, Galega, como modelo, observando manequins num polo têxtil ou costurando na carroceria do caminhão onde transportam o gado. A retratação dessas cenas pode ser observada na figura a seguir.

Figura 02: Montagem de *printscreens* de cenas do filme “Boi Neon”



Fonte: Neon (2015)

O sonho do vaqueiro de trabalhar com o “fabrico de roupa”, como ele mesmo diz,

sobrevive em meio a um modo de vida que transpira masculinidade e machismo. É como uma flor que nascesse de uma terra aparentemente infértil.

Albuquerque Júnior (2016) ao tratar da construção de outras paisagens do Nordeste como alternativa ao discurso hegemônico sobre a região toma como objeto de análise as obras cinematográficas de Lívio Ferreira e Paulo Guedes, entre outras produções nas áreas da literatura e da fotografia, considerando, temporalmente, a última década do século XX e as duas primeiras do século XXI.

Diante desse contexto e do que apresentei nos parágrafos anteriores, é possível dizer que “Boi Neon” também constitui esses esforços na construção de outras paisagens sertanejas, pois produz uma nova forma de ver e de dizer o Nordeste, reconfigurando o modo com o sertanejo é visto ao romper com o clichê do “cabra macho” e dos gostos e modos de ser ditos masculinos. Através das estratégias da linguagem cinematográfica, o diretor do longa-metragem consegue subverter a ideia do sertanejo “machão”, inventando, assim, um outro Nordeste.

Nesse processo de flertes com a LA e a LQ, e retomando o que eu já disse anteriormente, essa ideia de Nordeste como invenção foi desenvolvida por Albuquerque Júnior (2011) no livro *A invenção do Nordeste e outras artes*, no qual o pesquisador defende a tese de que a região nem sempre existiu tal como a conhecemos hoje, nem muito menos foi sempre marcada pelos estereótipos que baseiam a maioria dos discursos produzidos sobre ela – discussão que desenvolvo melhor no terceiro capítulo deste trabalho.

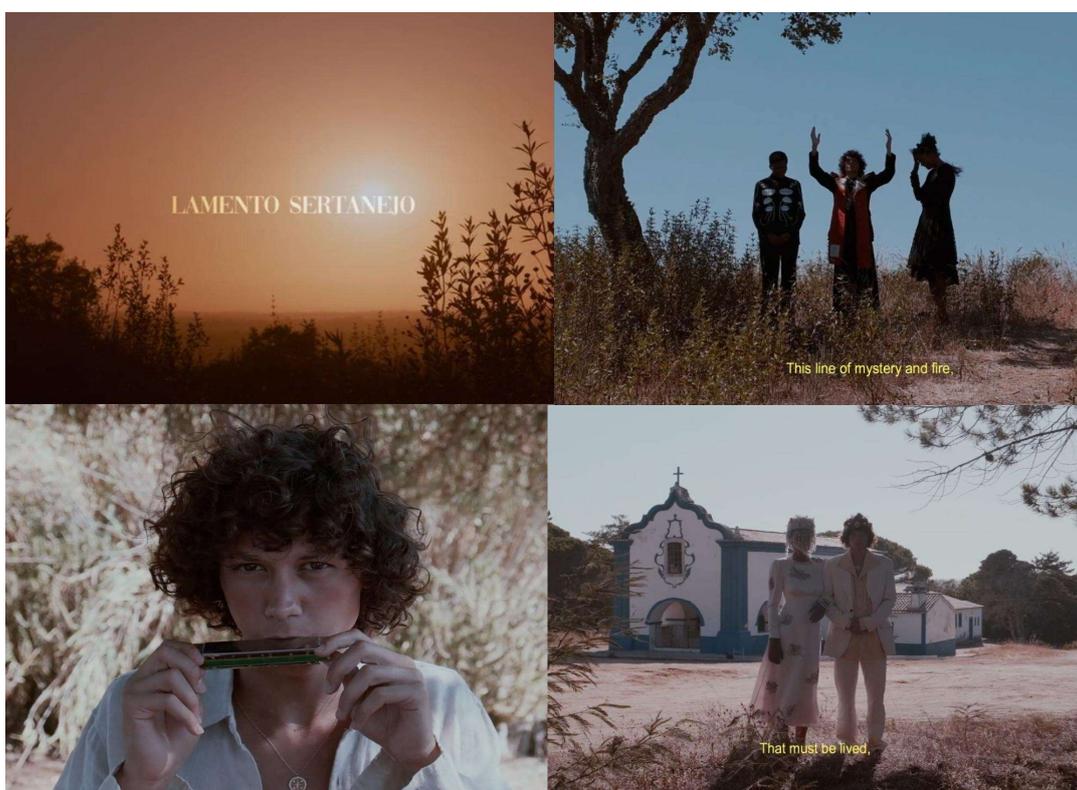
O interessante neste momento é perceber, junto com Albuquerque Júnior (2011), que a região Nordeste é resultado de processos históricos complexos que foram responsáveis por distribuir geograficamente determinados sentidos, e que os sentidos que foram atribuídos/relacionados com mais ênfase ao Nordeste foram os sentidos da seca, da miséria, da fome, da violência, da vitimização, do flagelo, da tradição, do apego ao passado e do regionalismo.

Nessa obra filmica discutida e estudada no GELASAL, naquele momento do meu ingresso, no entanto, o imaginário acerca da região em “Boi Neon” é subvertido em favor de uma nova possibilidade de pensar(mos) o Nordeste, pois se ele foi inventado, de acordo com os estudos de Albuquerque Júnior (2011), ele também pode ser reinventado, ou mesmo *desinventado*, um termo que o mesmo autor utiliza em outro texto (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012).

Por fazer esse exercício de repensar ou desinventar o Nordeste, essa obra filmica foi responsável por engatilhar a ideia de estudar o Nordeste através da relação entre moda e sertão,

o que me levou, através do caminho tortuoso da procura por um objeto de estudo e uma materialidade a ser pesquisada, a finalmente deparar com um *corpus* que imaginei ser capaz de concretizar essa relação que uniria dois grandes interesses meus enquanto pesquisadora. Essa materialidade linguístico-discursiva se trata do vídeo “Lamento sertanejo”, um *fashion film* (filme de moda) produzido pela revista Vogue de Portugal como parte² de um editorial de moda de mesmo nome (VOGUE PORTUGAL, 2020) e do qual vemos algumas imagens na sequência.

Figura 03: Montagem de *printscreens* de alguns takes do *fashion film* “Lamento sertanejo”



Fonte: Vogue Portugal (2020)

Ao assistir pela primeira vez ao vídeo “Lamento sertanejo – Vogue Fashion Film” (VOGUE PORTUGAL, 2020), fui tomada, enquanto pesquisadora nordestina, por uma inquietude que tinha a ver com as imagens construídas no filme de moda acerca do Nordeste, do sertão e do/a nordestino/a. Nesse primeiro olhar, me pareceu que o *fashion film* da Vogue retomava discursos sobre um Nordeste aparentemente ainda marcado pelo sofrimento, pela seca e pela pobreza, discursos que, segundo Albuquerque Júnior (2012), giram em torno da

² Refiro-me ao *fashion film* como parte do editorial homônimo da revista Vogue porque, no editorial, existe um QRCode que dá acesso ao vídeo. No entanto, considero o *fashion film* uma produção discursiva independente, pois ela pode ser facilmente acessada também através do YouTube, não tendo, portanto, relação direta com o editorial da Vogue. Meu objeto de estudo nesta pesquisa é o *fashion film*.

estereotípias, da ignorância e do desejo de poder.

Tais ideias me levaram a querer estudar o *fashion film*, construí-lo enquanto *corpus* de estudo na tentativa de compreender mais profundamente se ele repetia o estereótipo ou relia o Nordeste sob uma outra perspectiva, desprovida de símbolos negativos e preconceitos. O *fashion film* poderia, desse modo, unir meu interesse pelo mundo da moda e pelo diálogo possível com as discussões acerca do sertão e dos/as sertanejos/as.

Essa possibilidade de tecer um diálogo entre moda e sertão, ou seja, questões que mexem com as minhas paixões e vivências e com o mundo real em que vivo, foi o que me motivou a desenvolver minha pesquisa e a escrever meu trabalho de conclusão de curso fazendo dialogar as áreas de estudo LA e LQ, tendo como materialidade de análise o referido filme de moda da Vogue.

Nesse sentido, surgiu o problema de pesquisa, que pode ser sintetizado na seguinte pergunta: **Que sentidos o *fashion film* “Lamento sertanejo”, da revista Vogue, constrói sobre o Nordeste e sobre o/a nordestino/a?** Tal questão implica pensar também *de que forma* esses sentidos são construídos no filme e que recursos – linguísticos e não linguísticos – são mobilizados pela revista Vogue na concepção, composição e publicização desse enunciado concreto.

Esta pesquisa, por questionar, através da análise enunciativo-discursiva – cujos procedimentos metodológicos estão descritos em Santos Filho (2012a) – e da análise *queer* – através da ideia de estranhamento *queer* desenvolvida por Louro (2007) –, o *fashion film* e, por extensão, os discursos acerca da região Nordeste aos quais ela adere e com os quais dialoga, apresenta importância social e acadêmica na medida em que também se filia a uma LA indisciplinar, assim designada com base nas ideias desenvolvidas Moita Lopes (2006) e à LQ – subversiva e insurgente, assim tomada tendo como base os estudos de Santos Filho (2020).

Deste modo, este trabalho cria inteligibilidade acerca de uma problemática social (a estereotipização do Nordeste e do/a nordestino/a), através de um objeto complexo (o *fashion film* “Lamento sertanejo”) e do diálogo entre diversas áreas do saber (história, geografia, sociologia, moda, cinema, linguística e teoria *queer*) para propor, indiretamente, outras formas de ver e de dizer o Nordeste, sem cair, no entanto, na armadilha de inventar novas “verdades”, conforme as ideias de Albuquerque Júnior (2011).

Os resultados desta empreitada estão distribuídos em cinco capítulos. O primeiro é esta *Introdução*, na qual falo um pouco da minha relação com a moda e com o sertão e como cheguei ao meu objeto de estudo, além de apresentar os objetivos, justificativa, problemática

e estrutura do trabalho.

O segundo capítulo, *A LA indisciplinar e a LQ: aspectos teórico-metodológicos*, faz um apanhado histórico, conceitual, teórico e metodológico da LA pensada por um viés indisciplinar, e aborda a LQ, sobretudo em relação aos conceitos de gênero e sexualidade, além de apontar alguns diálogos entre as duas áreas. Nesse capítulo aponto, ainda, alguns mecanismos de análise, como a sintaxe imagética e a leitura enunciativo-discursiva. Utilizo, para a discussão, teóricos como Signorini (1998), Miotello (2005), Brait e Melo (2005), Cereja (2005), Moita Lopes (2006), Grillo (2006), Fabrício (2006), Santos Filho (2012a), Souza e Andrade (2016), Bakhtin (2016), Butler (2003), Santos Filho (2006; 2012a; 2016; 2020) e Lewis (2021).

No terceiro capítulo, *Região, território e poder: uma geohistória discursiva sobre o Nordeste*, organizo uma narrativa acerca da região Nordeste, do sertão e do semiárido, apontando as relações entre esses conceitos a partir da geohistória de Durval Muniz de Albuquerque Júnior, desenvolvida numa série de estudos elaborados pelo pesquisador (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1997; 2008; 2011; 2012; 2013; 2021). Penso a geohistória do autor, não como uma verdade sobre o Nordeste, mas como uma construção discursiva feita por ele acerca da região e à qual me filio para construir a minha própria narrativa.

No quarto capítulo do trabalho, intitulado *Análise enunciativo-discursiva e queer do fashion film “Lamento sertanejo”, da revista Vogue*, apresento algumas considerações acerca da esfera da moda e do gênero discursivo para, posteriormente, descrever os takes que compõem o *fashion film* e analisá-los por um viés enunciativo-discursivo, apresentando algumas discussões e resultados. Para esse percurso analítico, utilizo como referências pesquisadores como Leite (2006), Santos Filho (2016; 2012a), Nascimento (2016), Albuquerque Júnior (2011; 2012; 2017; 2021), Beauharnais (2021), Alves, Aguiar e Araujo (2022) e Costa (2022).

No capítulo de encerramento, teço minhas considerações finais acerca da pesquisa, retomando o percurso que tracei e os resultados aos quais cheguei com esse percurso. Tais resultados apontam para uma manutenção de sentidos, imagens e símbolos estereotipados acerca do Nordeste através de recursos como as cores das roupas utilizadas pelos/as modelos no filme de moda, seus acessórios e maquiagem, até a organização sintática das imagens e seus enquadramentos, que insistem em focalizar o céu sem nuvens, o sol escaldante, a vegetação seca, os cactos, as estradas de terra, os terreiros, as construções antigas. A revista Vogue tenta encaixar o sertão na moda através de sua glamourização por meio das roupas e das performances dos/as modelos, mas falha ao não considerar que o cerne da moda está na

perspectiva de pertencimento a um tempo presente e nas ideias de novidade e mudança. A revista, ao contrário, não consegue deslocar o Nordeste, o sertão e o/a sertanejo/a de uma imagem rural, arcaica e tradicional.

CAPÍTULO 02

A LA INDISCIPLINAR E A LQ: ASPECTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

Neste capítulo, adentro as áreas de pesquisa que embasam o estudo, que são a Linguística Aplicada (LA) por uma perspectiva indisciplinar e a Linguística *Queer* (LQ). Faço um apanhado teórico-metodológico da LA e da LQ, dando ênfase à discussão acerca dos conceitos mais relevantes para a pesquisa.

2.1 História da LA e contribuições teóricas da área

Para começar, a linguística ganhou status de disciplina científica a partir do *Curso linguística geral* (doravante, *CLG*), de Ferdinand de Saussure (2006). As contribuições desse teórico para o avanço da linguística têm um peso imenso. No entanto, a noção de língua tratada no *CLG* ficava restrita ao sistema, não considerando o contexto, os usos, o sujeitos, a ideologia, a história etc.

Desse modo, em contraponto a essa visão, surgiram outras teorias linguísticas que concebiam a língua por outra perspectiva, como foi o caso das ideias do Círculo de Bakhtin, que levantou críticas ao *CLG* ainda no início do século XX, poucos anos após o lançamento do estudo saussuriano.

Santos Filho (2012b) aborda a crítica feita pelo Círculo de Bakhtin ao estruturalismo e ao formalismo e a sua proposta de uma nova perspectiva para os estudos linguísticos, que é o dialogismo. Bakhtin e Voloshinov trouxeram novidade ao dar vida à linguagem, tomando-a como diálogo e interação, surgindo a partir dos usos intencionais, concretos, ideológicos e situados dos falantes em contextos bem definidos e no interior de determinados gêneros discursivos – ao contrário do estruturalismo de Saussure, que toma a língua como sistema autônomo, quase independente da vida cotidiana.

Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, Bakhtin e Voloshinov apresentam duas orientações de pensamento filosófico e linguístico que predominava no início do século XX, antes de eles proporem sua própria visão: tratavam-se do subjetivismo idealista e do objetivismo abstrato. No primeiro, a fonte da língua era o psiquismo individual, como se a língua surgisse na mente do sujeito, focando na psicologia dos sujeitos. O segundo, o objetivismo abstrato, era um empirismo fonético, um estudo da face sonora dos signos, como se houvesse apenas o estudo dos sons da língua em si, dentro de um sistema também – o estudo dos sons dos signos linguísticos (SANTOS FILHO, 2012b).

A crítica de Bakhtin e Voloshinov se estendia também ao formalismo russo, porque este, como o estruturalismo, focava na questão do sistema da língua. Os dois, assim como o subjetivismo idealista e o objetivismo abstrato, faziam abstração em relação ao estudo da língua, não fazendo relação entre ela e a vida, entre a ciência linguística e a vida. Os signos se relacionavam puramente entre si no interior de um sistema linguístico – algo quase matemático, que não obedecia a qualquer outra lógica a não ser a desse sistema autônomo. É por isso que em Saussure, de acordo com Bakhtin e Voloshinov, a mudança linguística era uma espécie de erro ou desvio dos sujeitos, porque a língua não era considerada na perspectiva histórica (SANTOS FILHO, 2012b).

Para Bakhtin e Voloshinov, deveria ser considerado o estudo do fato linguístico, situando os sujeitos no contexto social imediato, levando em conta os sentidos e a ideologia, o contexto social e histórico etc., ou seja, considerar tudo aquilo que o formalismo e o estruturalismo recusavam. Os teóricos russos vão considerar revisar os estudos linguísticos, propondo essa outra perspectiva/forma de ver e estudar a língua, não pela via da ficção e da abstração, mas em relação à necessidade concreta dos falantes que utilizam a língua e a linguagem para se posicionar no mundo – em suma, para viver. Nesse sentido, são considerados não só o signo, mas os significados. Aqui o signo refrata e ressignifica a realidade. O signo é ideológico porque a língua não está separada da ideologia, pois é utilizada intencionalmente pelos sujeitos e estes não são neutros e não poderiam de modo algum ser (SANTOS FILHO, 2012b).

Santos Filho (2012b) apresenta e discute a proposta da etnolinguística da fala viva, ou seja, a proposta de considerar todas as relações que perpassam o uso da língua como algo dialógico, à disposição dos sujeitos e dentro de múltiplos contextos: social, histórico, linguístico etc. O pesquisador ainda apresenta como um texto se forma, isto é, através de fatos sociais da vida cotidiana, com foco no diálogo, ou seja, o texto é construído a partir do discurso interior (psiquismo), o qual é forjado nas relações sociais, através dos discursos exteriores. O discurso interior processa os discursos exteriores através das relações sociais, do contexto social, histórico, ideológico, social.

No entanto, os conceitos de significação e tema, que discuto melhor no próximo tópico, foram conceitos utilizados por Bakhtin e Voloshinov e podem dar uma ideia de aproximação entre eles e Saussure, apesar das críticas tecidas a este linguista, porque a significação se configura como os sentidos ligados aos próprios elementos linguísticos (as palavras, os fonemas, a estrutura morfológica etc.), enquanto o tema se trata da significação contextual na enunciação concreta. Ou seja, a significação são os sentidos que já estão, digamos, impregnados

no sistema linguístico, e o tema é a significação que tais elementos têm na enunciação concreta, dentro de um contexto. A significação aqui é apenas o potencial e a possibilidade de significar, como se o sistema estivesse adormecido e, com a utilização dele, da língua(gem), pelos sujeitos, a significação ganhasse essa possibilidade de significar de acordo com o contexto e a enunciação. Bakhtin e Voloshinov, nesse sentido, se aproximam um pouco de Saussure, pois consideram que existem elementos linguísticos e prováveis sentidos ligados a esses elementos, e esses sentidos só vão ter sucesso de acordo com a forma como são utilizados (SANTOS FILHO, 2012b).

Essas ideias do Círculo de Bakhtin, entre outras, constituiriam boa parte da base do que mais tarde seria a linguística aplicada indisciplinar. No entanto, para chegarmos a essa característica de indisciplinaridade que marca de modo mais contemporâneo a LA, é necessário traçar uma linha histórica da área.

A LA surgiu no final da década de 1940 e início da década de 1950 como aplicação da linguística no ensino de línguas, fato propiciado pela necessidade de um método comunicativo eficaz no contexto da Segunda Guerra Mundial (SOUZA; ANDRADE, 2016). Além disso, essa visão unidirecional e reducionista acreditava que os problemas relacionados ao ensino e à aprendizagem de línguas poderia ser solucionado pelas teorias linguísticas (MOITA LOPES, 2006).

A fundação do primeiro Departamento de Linguística Aplicada, em Edimburgo, na Escócia, no ano de 1956, foi um grande marco para a LA, assim como o surgimento, em 1964, da Associação Internacional de Linguística Aplicada (AILA), o que colaborou para a institucionalização da LA como área autônoma da linguística na década de 1970 (SOUZA; ANDRADE, 2016).

É interessante mencionar o caráter multidisciplinar que sempre norteou a LA durante esse processo, que em território brasileiro ganha notoriedade com os Congressos Brasileiros de Linguística Aplicada, os quais têm início do ano de 1986 e, ao longo de suas edições, de acordo com Souza e Andrade (2016), apresentam inicialmente trabalhos ainda voltados às subáreas de investigação tradicionais da LA voltadas ao ensino de línguas (sobretudo estrangeiras) e passam gradualmente a novas tendências que, segundo Moita Lopes (2006), compreendem as linhas do que seria uma Linguística Aplicada contemporânea, que o pesquisador considera como uma “LA mestiça”, por sua natureza inter e transdisciplinar, e que é uma visão que considera a criação de inteligibilidade acerca de problemáticas sociais nas quais a língua(gem) tem uma grande importância (MOITA LOPES, 2006) e, para isso, articula a pesquisa a teorizações e epistemologias que abordem questões do mundo contemporâneo e questione as bases de uma

LA modernista como a que mencionamos anteriormente.

A crítica de Moita Lopes (2006) à LA modernista e seus pressupostos não sugere a busca por novas “verdades” para a área de estudos, mas a procura e a necessidade de novas tendências, as quais terão necessariamente um caráter heterogêneo, pois dependem das escolhas teóricas do(a) pesquisador(a), de seus valores, de sua visão de mundo, de suas ideologias etc., além do fato de que a LA dialoga com várias áreas do conhecimento, o que por si só já a faz operar de forma distinta de outras áreas da linguística de bases modernistas, além de ser um campo que reflete continuamente sobre si mesmo, o que pode gerar perplexidade e confusão por parte de pesquisadores(as) que seguem uma lógica mais cristalizada dos estudos linguísticos.

Uma base teórica transdisciplinar na LA surge da complexidade da linguagem em sala de aula, e essa complexidade requer o envolvimento com outras áreas do conhecimento e, assim, outras teorias e metodologias. Consequentemente, a LA no Brasil se espalhou por vários contextos de uso da língua(gem), dentro e fora da sala de aula, o que reclama para si um caráter Indisciplinar (MOITA LOPES, 2006).

Para Moita Lopes (2006), é necessário repensar a forma de teorizar e de fazer LA. Essa área dos estudos linguísticos deve considerar o contexto, os sujeitos, a história, a política, a vida social. Deve ser, portanto, ideológica e política, posicionada acerca do impacto que pode produzir ao interrogar a modernidade e a produção do conhecimento nas ciências sociais e humanas. Deve considerar que o mundo muda constantemente e que as lentes através das quais esse mundo é observado também precisam mudar (MOITA LOPES, 2006).

Uma dessas visões alternativas para a LA pode ser apontada por Fabrício (2006), que pensa essa área de estudos sob uma perspectiva de desaprendizagem, uma vez que a globalização fez com que, no mundo contemporâneo, se criasse a necessidade de pensar os fenômenos sociais por um ponto de vista que não o das explicações simplistas, uma vez que hoje em dia há novos modos de produzir sentido, significados, relações discursivas etc.

Nesse sentido, a LA tende a tomar a linguagem enquanto prática social, observando-a em uso e relacionada com uma série de fatores contextuais (FABRÍCIO, 2006). Desse modo, não seria interessante estudar a linguagem como um sistema ou objeto dotado de autonomia e autossuficiência.

A LA, em contraponto a essa perspectiva e na tentativa de criar outros modos de pensar a língua, tem passado por mudanças em seus pilares epistemológicos, considerando fatores como a linguagem como parte inerente à sociedade e à cultura, a não neutralidade das práticas discursivas e a grande diversidade dos sistemas semióticos que concorrem para construir o(s) sentido(s). Essas transformações refletem as constantes atualizações pelas quais

passam os estudos linguísticos de uma forma geral e, mais amplamente, a maneira como o pensamento e as práticas sociais se reorganizam em nosso tempo (FABRÍCIO, 2006).

Essa pesquisadora propõe, assim, um horizonte de trabalho, uma agenda de atuação nos estudos linguísticos que seja política, transformadora/intervencionista e ética, mas que não se prenda a novas “certezas”, que não assuma uma ótica determinista e representacional da linguagem, mas um permanente exercício de problematização e estranhamento que resista a produzir “verdades” (FABRÍCIO, 2006).

Essa agenda de atuação implica uma mudança de perspectiva, um novo olhar para aquilo que está longe do centro, em espaços que possibilitem perceber e organizar a experiência através de outros sentidos e outras lógicas que não as do senso comum, estabelecendo diálogos e tramas que ultrapassem essas fronteiras e se comprometam eticamente com a desaprendizagem de pretensas verdades construídas historicamente e, conseqüentemente, também com a transformação social (FABRÍCIO, 2006).

Signorini (1998), ao refletir sobre o objeto da pesquisa em LA, situa esta área, inicialmente, como uma área composta de zonas limítrofes, margens, bifurcações, nas quais as linhas que dividem os campos do conhecimento se tornam móveis, flexíveis, havendo o deslocamento, a reinscrição e a reconfiguração desses campos, áreas e tradições do conhecimento.

Assim, para Signorini (1998), os construtos teóricos em LA servem, não como instrumentos, mas como objetos de reflexão através de percursos transdisciplinares de investigação, podendo ser reconfigurados para servir a novos propósitos ou interesse de pesquisa.

A redefinição do objeto de estudo em LA, que é um objeto em rede, ou seja, a língua em práticas reais e específicas de linguagem, considerados nesse processo também os sujeitos, o contexto, a tessitura, a multiplicidade e a complexidade do objeto, sugere e necessita, ao mesmo tempo, da busca e da criação de alternativas e conceitos novos, que se distanciem do objeto híbrido purificado da tradição linguística clássica, de acordo com a autora (SIGNORINI, 1998).

Desse modo, através dos percursos investigativos da LA que operam rupturas e deslocamentos, o próprio conceito genérico e abstrato da língua (orientado por relações já dadas e regularidades universais) deve ser questionado, uma vez que desconsidera as variáveis da língua, como o falante e o contexto, tornando-os meros resíduos externos ao sistema. Na LA, para Signorini (1998), a língua (não unificada e orientada por relações moventes e regularidades locais) deve considerar todas essas variáveis que a constituem e que a tornam múltipla e

complexa, passando, por meio de um processo de deslocamento, de uma lógica da totalidade, na qual o específico e o novo são desvios do genérico, para a lógica da multiplicidade, na qual não há reduções e o novo e o complexo constituem o próprio objeto. O percurso investigatório, nesse sentido, abandona um programa fixo para se guiar por um plano de base interpretativista, no qual a participação do(a) pesquisador(a) não é obscurecida e os interesses, meios e obstáculos da pesquisa orientam as ações, o plano (SIGNORINI, 1998).

A ciência contemporânea é constituída por uma multiplicidade de paradigmas, o que favorece a ampliação de espaço para LA, que foge à disciplinaridade que orienta a concepção modernista de ciência, que mesmo hoje em dia ainda tem muita força nas instituições acadêmicas.

Bortoni-Ricardo (2008) discute sobre os dois grandes paradigmas de pesquisa existentes: o paradigma positivista e o paradigma interpretativista, com o primeiro tendo caráter quantitativo, cientificista, rigoroso, lógico e preciso na busca pelas verdades científicas, considerando as relações causadas entre os fenômenos e desconsiderando o papel do pesquisador no processo investigativo.

O paradigma interpretativista, por sua vez, surge na década de 1920 como um outro modo de fazer ciência, sendo de caráter qualitativo. Tal paradigma considera o pesquisador como agente da investigação e a importância do contexto histórico, social e cultural na pesquisa feita nas ciências humanas e sociais. O caráter qualitativo do paradigma interpretativista, como o próprio nome sugere, implica a compreensão e interpretação dos fenômenos da sociedade dentro de um contexto (BORTONI-RICARDO, 2008).

Dentro dessa conjuntura, um conceito interessante para pensar a LA indisciplinar é o conceito de proximidade crítica, discutido por Moita Lopes e Fabrício (2019). Para compreendê-lo, é necessário, antes, compreender que a modernidade criou um pretenso distanciamento crítico, de cunho positivista, como se sujeito, pesquisa e poder pudessem estar, de alguma forma, separados, num modelo ocidental de produção do conhecimento que apaga o sujeito em detrimento da transparência de certo conhecimento ou verdade (ideal cientificista).

De outro lado, no contexto de uma modernidade em transição, a proximidade crítica é responsável por operar na contramão dos moldes tradicionais de produção do conhecimento e da episteme ocidentalista, considerando que o(a) pesquisador(a) não deve estar separado do ato de pesquisar, como se procurasse uma “verdade”, e, nesse sentido, sua subjetividade é reconhecida e possui muita relevância (MOITA LOPES; FABRÍCIO, 2019).

A partir dessas discussões, posso afirmar que é o paradigma interpretativista, por meio

da proximidade crítica, que deve reger uma LA indisciplinar. São a esses modos de pensar a produção do conhecimento, portanto, que me filio, na tentativa de buscar, não uma verdade científica incostestável como quer o paradigma modernista, mas interpretar um fenômeno social à luz de uma série de fatores contextuais e considerando que minha subjetividade também faz parte da pesquisa.

2.2 Conceitos bakhtinianos

Um conceito central do pensamento bakhtiniano é o conceito de enunciação, que considera, ao contrário da linguística do século XIX e início do século XX, a função comunicativa da linguagem, antes relegada a um lugar secundário. Para Bakhtin (2016), a comunicação discursiva é um processo ativo e complexo, no qual falante e ouvinte, locutor e interlocutor, mantêm papel ativo. Nesse sentido, o ouvinte não apenas “recebe” de modo passivo aquilo que o falante diz, mas ocupa em relação ao discurso uma posição responsiva. O ouvinte, assim, ou o outro da comunicação discursiva, tem participação real nessa comunicação, seja através de uma resposta imediata, em voz alta, ou silenciosa, ou qualquer outro tipo de resposta que cedo ou tarde será dada (BAKHTIN, 2016).

O enunciado, assim, é uma unidade da comunicação discursiva (BAKHTIN, 2016) e uma unidade de significação no interior de um determinado contexto, o que quer dizer que uma mesma frase pode se realizar, por exemplo, em diversos enunciados e em cada um deles assumir um novo sentido, que diz respeito ao contexto e situação dentro dos quais ocorre (BRAIT; MELO, 2005).

Além disso, os enunciados pressupõem relações com outros enunciados que lhes antecederam e com os que lhes vão suceder. “Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (BAKHTIN, 2016, p. 26). Antes de um enunciado, existiram outros aos quais ele está respondendo, e, após ele, outros enunciados serão produzidos como resposta a ele, o que pressupõe uma alternância de sujeitos do discurso na cadeia dialógica da comunicação discursiva.

Bakhtin (2016) faz uma distinção entre oração e enunciado. A oração não se relaciona com a questão da alternância dos sujeitos do discurso, portanto o contexto no qual ele se insere é o do discurso apenas do falante; a oração também não tem relação imediata com a realidade ou a situação extraverbal ou, ainda, com enunciados de outros falantes, não tem plenitude semântica e não tem capacidade de suscitar resposta, pois se trata de um pensamento mais ou

menos acabado e que se relaciona apenas a outros pensamentos do mesmo falante que a emitiu. O enunciado é uma unidade da comunicação discursiva, enquanto a oração é apenas uma unidade da língua, possui características específicas que respondem a essa diferença (BAKHTIN, 2016).

A primeira característica do enunciado, segundo Bakhtin (2016), é que ele engloba a alternância dos sujeitos na comunicação discursiva, tem correlação imediata com a situação extraverbal (a realidade) e com enunciados alheios, além de possibilitar a atitude responsiva do outro. Outro de seus traços é a conclusibilidade, que é a característica a partir da qual percebemos que o enunciado está acabado, no sentido de pronto a receber uma resposta ou aberto a uma atitude ou posição responsiva. A terceira característica está nos gêneros do discurso, nos quais se realizam as vontades/as intenções discursivas do falante e que são as formas através das quais todos os enunciados são construídos.

Esta última característica acerca dos gêneros discursivos merece um destaque e aprofundamento em nosso trabalho, uma vez que nos encarregamos de analisar um vídeo do gênero *fashion film*, cujas características serão elencadas no capítulo de análise.

Os gêneros discursivos, de acordo com Bakhtin (2016, p. 12, grifos do autor), são “[...] *tipos relativamente estáveis* de enunciados”. Assim, os gêneros discursivos também são enunciados, mas têm sua própria estabilidade relativa.

Essa estabilidade relativa dos gêneros discursivos e a diversidade de gêneros nos faz considerar que a linguagem é usada de formas muito diferentes em cada campo da atividade humana. Grillo (2006), a partir de Bakhtin, afirma que o conceito de campo/esfera é importante para compreender a natureza e a classificação dos gêneros discursivos. Segundo essa pesquisadora, as esferas ou campos da produção ideológica são níveis específicos de coerções com lógicas próprias, como, por exemplo, a literatura, o jornalismo, a ciência, a religião, e entre elas também a moda e tantas outras que fazem parte das sociedades e atividades humanas. Grillo (2006) coloca ao lado do conceito de esfera da comunicação discursiva, como sinônimos, a esfera da criatividade ideológica, da atividade humana, da comunicação social, da utilização da língua e da ideologia.

O conceito de esfera de comunicação discursiva, ligado às esferas da atividade humana, que são complexas, está relacionado também, e intimamente, ao tema dos gêneros que lhe compõem e à relação que os enunciados têm com os que vieram antes deles e com aqueles enunciados que ainda lhes sucederão. Dessa forma, os enunciados/gêneros dialogam com os elos que os precedem (intertexto ou interdiscurso) e também “[...] com seus co-enunciadores – antecipação de sua atitude responsiva, o conhecimento de sua posição social, seus gostos, suas

preferências, etc.” (GRILLO, 2006, p. 146). Essa relação mostra o aspecto do dialogismo da perspectiva bakhtiniana nos estudos linguísticos, considerando a interação dos sujeitos na enunciação concreta (SANTOS FILHO, 2012a).

Para Santos Filho (2016), esferas ou campos de comunicação não são espaços físicos, mas maneiras distintas de produção de discursos. Por sua vez, para Bakhtin (2016), cada um dos campos da atividade humana tem uma finalidade específica ou condições que reverberam no tema ou conteúdo dos enunciados, no seu estilo e na sua construção composicional, características que estão ligadas de modo inseparável no enunciado e são determinadas pelas particularidades do campo de comunicação nos quais esse enunciado é produzido.

Cada campo da atividade humana, assim, elabora tipos de enunciados (gêneros do discurso) mais ou menos estáveis, o que faz com que exista uma enorme multiplicidade de gêneros do discurso e também uma grande heterogeneidade deles, desde os gêneros discursivos orais (como, por exemplo, os diálogos do cotidiano, palestras, discursos, entrevistas) até os gêneros discursivos escritos (como o romance, a carta, o e-mail, o conto, a notícia etc.) (BAKHTIN, 2016).

Tais exemplos só dão a conhecer uma parte muito pequena do vasto universo de gêneros discursivos que existem, sem contar as variações desses gêneros e o surgimento de outros inéditos. A problemática do estudo dos gêneros discursivos é levantada por Bakhtin (2016) quando o pesquisador afirma que, desde a Antiguidade até os dias atuais, os gêneros literários eram os mais estudados. Esse estudo, no entanto, era feito por uma perspectiva do literário e do artístico, sem considerar a sua natureza linguística comum a outros textos, não literários, assim como os gêneros retóricos e os do cotidiano, cada um visto pela perspectiva de sua própria especificidade e não sob a questão mais geral dos enunciados e de sua natureza universalmente linguística.

Bakhtin (2016) faz uma distinção entre os gêneros discursivos primários (simples) e secundários (complexos). Os primeiros são aqueles que nascem no campo da comunicação imediata, na realidade concreta e na vida cotidiana, com a qual tem um vínculo imediato. Os gêneros secundários, por sua vez, predominantemente relacionados ao âmbito da escrita, muitas vezes reelaboram e incorporam gêneros primários, surgindo em condições mais complexas e organizadas.

De acordo com Miotello (2005), a partir de uma perspectiva também bakhtiniana, a ideologia expressa uma determinada tomada de posição. É essa tomada de posição que deve ser levada em conta ao fazer uma leitura enunciativo-discursiva de qualquer gênero discursivo. Para compreender melhor a noção de ideologia, dois conceitos são muito importantes, que são

os conceitos de significação e de tema. Cereja (2005, p. 202), baseado nas ideias do Círculo de Bakhtin, afirma que “a significação existe como capacidade potencial de construir sentido [...]. Já o tema é indissociável da enunciação, pois, assim como esta, é a expressão de uma situação histórica concreta”. A significação, nesse sentido, está para o abstrato, o permanente, o estável; já o tema está para a concretude, a historicidade, ou seja, depende da situação enunciativa concreta e, portanto, depende da ideologia. O tema é a língua impregnada pela ideologia.

2.3 LQ, gênero e sexualidade

Neste tópico explano alguns postulados teóricos da LQ, sobretudo a categoria gênero, de modo a costurar essa rede de conceitos que começamos a construir no tópico anterior e que é necessária à análise do nosso objeto de estudo. Por ver esse objeto de estudo como um objeto complexo, conforme apontei com Signorini (1998), devo tratá-lo pensando, além dos conceitos tratados anteriormente neste capítulo, a construção do/a nordestino/a através dos estudos de gênero presentes na teoria *queer*.

Faz-se interessante, inicialmente, refletir acerca dos sentidos históricos a partir dos quais a palavra “*queer*” foi tomada. Segundo Santos Filho (2020), em diálogo com as ideias de pesquisadores como Butler (2002), Vieira (2015), Louro (2008), Miskolci (2014) e Bento (2014), essa palavra, historicamente, foi utilizada como uma forma de estigmatizar e repudiar o outro, colocando-o num lugar de estranheza, esquisitice e suspeição, ganhando também outros sentidos pejorativos relacionados à sexualidade, como sapatão, viadinho, bicha etc., como forma de insultar, envergonhar e humilhar sujeitos que se desviavam dos padrões de sexualidade e de gênero aceitos socialmente.

O enfrentamento a esse contexto conservador e preconceituoso, de acordo com as ideias de Santos Filho (2020), começou a se delinear no fim dos anos 1960 e início dos anos 70, com o movimento contracultural, marcado, por exemplo, pela revolução Revolta de Stonewall em 1969, que aconteceu nos Estados Unidos e marcou a resistência de travestis, gays e lésbicas contra a opressão. Esse movimento de resistência se acirrou no contexto de um refluxo conservador surgido com a epidemia de HIV/Aids nos anos 1980, uma vez que a enfermidade foi atribuída à homossexualidade, antes considerada uma doença mental, deixando de ser assim considerada em 1973 e voltando a ser patologizada com a epidemia de Aids.

A década de 1990 vê surgirem estudos acerca de sexualidade e gênero que originaram atos performativos *queer* com espírito de insurgência, como o movimento Queer Nation, no

qual a palavra “*queer*” foi reapropriada e reivindicada por um coletivo que a performatizou como uma atitude incômoda, provocativa e questionadora das relações de poder (SANTOS FILHO, 2020).

Os estudos *queer*, ou a teoria *queer*, também constituem um movimento, mas um movimento político e acadêmico, constituído de uma diversidade de estudos que, apesar de sua relativa inarticulação ou falta de coesão, tinham em comum a perspectiva de pensar a sexualidade por um viés construcionista e não biológico (SANTOS FILHO, 2020).

Em relação aos estudos *queer*, o conceito de gênero é o que nos servirá mais apropriadamente para a tessitura da análise no capítulo final desta monografia quando formos tratar da figura masculina e da figura feminina do Nordeste: o/a sertanejo/a. No entanto, se faz necessário compreender também o conceito de sexualidade, uma vez que esses conceitos costumam ser confundidos, pois geralmente são tomados como sinônimos ou, melhor dizendo, como se o gênero determinasse a sexualidade.

Segundo Butler (2003), no seu importante livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, gênero, ou seja, a questão de ser masculino ou feminino, é uma construção cultural, uma invenção da sociedade. O gênero não é, portanto, determinado pelos genitais, pela biologia dos corpos, diferentemente tem a ver com a performatização desses corpos nos espaços e relações dentro da sociedade. Para Santos Filho (2020), a noção de performatividade é a abordagem pela qual é focalizada a linguagem. É através da linguagem que o gênero se manifesta/é construído.

A sociedade e o discurso cultural hegemônico apresentam, segundo Butler (2003), estruturas binárias que se querem universais, limites dentro dos quais os sujeitos devem andar. Trata-se de uma espécie de racionalidade que deve servir a todas as pessoas e que se dá pela própria linguagem. “Assim, a coerção é introduzida naquilo que a linguagem constitui como o domínio imaginável do gênero” (BUTLER, 2003, p. 28).

Essas estruturas binárias se referem a modos de ser homem e a modos de ser mulher em nossa sociedade, têm a ver com os papéis aos quais os sujeitos são levados a aderir como se fossem sua própria essência enquanto sujeitos masculinos ou femininos. Segundo Santos Filho (2020), a sociedade pensa comportamentos específicos para homens e outros para as mulheres, e essa regulação dos corpos acontece a todo momento, através dos discursos que circulam socialmente, e através também das roupas, dos gestos, da voz, dos brinquedos, das cores, dos símbolos, de tudo aquilo que, em sua especificidade, é atribuído como sendo algo masculino ou feminino.

Nessa linha de pensamento, a sexualidade figuraria também como uma norma.

Segundo Butler (2003), a heterossexualidade, em nossa sociedade, é a sexualidade considerada correta e natural. A relação entre os gêneros masculino e feminino e sua heterossexualidade, ou seja, seus desejos e atração sexual pelo sexo oposto, bem como a coerência, na visão da sociedade, entre genitália e gênero, por uma perspectiva biológica, compõe o chamado gênero inteligível, de acordo com Santos Filho (2020).

Essas normas sociais de comportamentos para homens e mulheres, pela perspectiva da heterossexualidade e da heteronormatividade devem ser, de acordo com Louro (2007), “estranhadas”. É o que a autora chama de “estranhamento queer”, que se trata de contestar/opor-se/inconformar-se diante da lógica normalizadora da sociedade e do binarismo que sustenta uma compreensão limitante acerca da sexualidade humana.

Louro (2007) defende, ainda, que as ideias de incoerência e descontinuidade que marcam certos sujeitos não deve ser tomada sempre como algo negativo, algo a ser evitado, mas como a possibilidade de pensar para além do que já está estabelecido. O “estranhamento queer” ultrapassa as barreiras do pensável, desconfia do arranjo, da ordem e da estabilidade, abrindo espaço para uma disposição de pensar, de viver e de conhecer que se coloca contra a norma.

Tais contribuições da LQ nos servirão para pensar acerca da construção/performatização do/a nordestino/a no *fashion film* “Lamento sertanejo” e, de qualquer modo, não se distanciam da visão da LA de que venho tratando: uma visão indisciplinar, pois a LQ tem, na própria história de sua constituição e dos estudos que desenvolve, um espírito de revolta e subversão, além de um arcabouço epistemológico que tece um diálogo entre a teoria *queer* e os estudos linguístico-enunciativo-discursivos (SANTOS FILHO, 2020), que são a base da própria LA indisciplinar, conforme vimos no tópico anterior.

Além disso, segundo Lewis (2021), baseada nas ideias de Luiz Paulo da Moita Lopes e Judith Butler, a LA indisciplinar e a LQ se aproximam por meio de outros aspectos em comum, como a insistência em práticas situadas e a ausência de uma metodologia fixa, uma vez que a metodologia se adapta ao tema em questão: ambas criam abordagens de estudo híbridas. Também, Lewis (2021) afirma que, enquanto a LQ investiga como certos sujeitos são produzidos, por meio do discurso, como seres abjetos, a LA indisciplinar insiste na importância da responsabilidade social e se preocupa em como o uso da linguagem marginaliza certos sujeitos.

Em relação às interfaces que podem ser feitas entre a LQ e a LA indisciplinar, Lewis (2021) contextualiza que as teorias *queer* costumam ser criticadas por ficarem muito na teoria

e não serem postas em prática e, assim, causar as mudanças que poderiam causar. A LQ poderia preencher essa lacuna ao relacionar-se com a LA indisciplinar, uma vez que esta acrescentaria à LQ um tipo diferente de ênfase na mudança social, focando não apenas em produzir conhecimento, mas também em politizar a vida. Desse modo, em conjunto, as duas áreas de estudo poderiam contribuir consideravelmente para a criação de condições para vidas mais vivíveis.

2.4 Mecanismos de análise: sintaxe televisiva e leitura enunciativo-discursiva

Meu trabalho se trata de uma pesquisa de cunho enunciativo-discursivo e *queer* cujo corpo se desenvolve no interior da Linguística Aplicada por uma perspectiva de indisciplinada (MOITA LOPES, 2006) e de desaprendizagem (FABRÍCIO, 2006), e da Linguística *Queer* como campo de estudos linguísticos subversivos e insurgentes (SANTOS FILHO, 2020). Acredito que essas são duas áreas interessantes para se pensar os estudos linguísticos no mundo atual.

Os conceitos discutidos no tópico anterior formam a base teórica de minha pesquisa, pois estou focada em desaprender o Nordeste ou a visão de Nordeste que se evoca tradicionalmente, para pensar um outro Nordeste. A concretização dessa desaprendizagem deve se dar através da análise do objeto de estudo, o *fashion film* “Lamento sertanejo”, da revista Vogue. Para isso, preciso do auxílio de alguns mecanismos de análise, como a sintaxe televisiva ou sintaxe imagética, que me permitirá compreender a construção visual do filme de moda, e também a leitura enunciativo-discursiva, que mobiliza a visão e os conceitos bakhtinianos abordados no tópico 2.2.

A sintaxe imagética é abordada por Leite (2006). Segundo a pesquisadora, há relações sintáticas na sequência imagética de reportagens jornalísticas, ou seja, regras específicas responsáveis pela ligação entre as imagens para a composição de uma narrativa/estrutura visual.

A materialidade dessas reportagens – que, segundo a autora, se compõe de imagem, som e texto escrito (LEITE, 2006) – pode se relacionar também, ao nosso ver, com os *fashion films*, que também são produtos audiovisuais cujas materialidades não fogem daquelas considerados por Leite (2006) em sua análise das reportagens televisivas.

Para Leite (2006), as imagens são formas discursivas, se dando no campo da linguagem e no campo visual, que também é linguagem. Esse recorte acerca da dimensão imagética não exclui, portanto, a dimensão discursiva, uma vez que as imagens, seu movimento, a relação

entre os quadros, as cenas, também fazem parte dessa proposição de sentidos por parte das reportagens e, no nosso caso, do *fashion film* da revista Vogue. A combinação proposital desses elementos (sua sintaxe) procura atrair o espectador e o seu olhar para eles (LEITE, 2006).

A tela é comparada pela autora a uma janela, responsável por mostrar a quem vê através dela apenas aquilo cujos limites são definidos pela moldura – recorte, enquadramento. Fazem parte do mundo visual apenas aqueles objetos incluídos no domínio da tela (LEITE, 2006).

A circulação da informação luminosa é outro conceito interessante para pensar a organização visual e imagética, pois diz respeito à relação que os objetos mantêm entre si num quadro e a sua passagem e mudança de valor de um quadro a outro. “O mesmo objeto, em dois quadros diferentes, será outra coisa, pois depende da relação com os outros [...]. A informação luminosa é aquela que capta a atenção do espectador, por fazer laço com ele” (LEITE, 2006, p. 8). Num quadro, dessa maneira, observamos que há elementos privilegiados e elementos marginais.

Santos Filho (2016, p. 24), nessa mesma linha de pensamento, afirma que uma cena televisiva se constitui de planos, os quais servem como guia para os olhos dos telespectadores. Além disso, técnicas como enquadramento do movimento das personagens, planos fechados ou abertos, primeiro plano e segundo plano, closes e uso de recursos como som, luz, entre outros, também constituem essa sintaxe do visual, que é de natureza multimodal, ou seja, utiliza diferentes recursos semióticos.

Esta é a linguagem do cinema, que, segundo Martin (2005), apresenta cuidado com os planos, o som, a iluminação, o sentimento de realidade, a montagem, o enquadramento, os ângulos de filmagem, os movimentos de câmera etc.

Além de levar em conta esses aspectos da sintaxe visual na análise no capítulo 4 deste trabalho de conclusão de curso, faço também a leitura enunciativo-discursiva do *fashion film* “Lamento sertanejo”, da revista Vogue, através das ideias do intelectual russo Mikhail Bakhtin e do chamado Círculo de Bakhtin, a partir do que o autor aborda sobre os gêneros do discurso e do processo de enunciação. Tal processo, conforme vimos, deve levar em conta conceitos variados, como o próprio conceito de enunciado, língua, campo/esfera, ideologia, significação, tema, entre outros igualmente relevantes (BRAIT; MELO, 2005; GRILLO, 2006; MIOTELLO, 2005; BAKHTIN, 2016).

Esse trajeto em torno do meu objeto de estudo deve se guiar por uma leitura enunciativo-discursiva, que, Segundo Santos Filho (2012a), é uma leitura diferente da

perspectiva de leitura cartesiana-positivista, vista como ultrapassada por considerar a ideia de texto enquanto algo morto e como algo cujo sentido já está dado, à espera de ser decifrado. Nessa leitura, o sentido é tomado como algo que está na superfície do texto. É a leitura tomada como decifração – de palavras, frases, textos. Tal leitura tem sentido imanente, como se o significado do texto fosse transparente.

Bakhtin e seu Círculo, no início do século XX, defendem uma outra noção de texto e, portanto, uma outra noção de leitura. Para Bakhtin, o texto é vivo, concreto. É considerado, então, um enunciado, partindo de um eu em direção a um outro, no interior de um contexto histórico, político, ideológico etc., através da relação dialógica da linguagem. Nessa perspectiva, o texto tem relação com os sujeitos, as suas histórias e as suas realidades. Dessa forma, os sentidos são apenas propostas de sentidos dentro desse processo de enunciação que ocorre entre os sujeitos (SANTOS FILHO, 2012a).

Santos Filho (2012a), então, afirma que, para poder realizar uma leitura enunciativo-discursiva que segue essas ideias de Bakhtin sobre enunciação, devemos considerar o texto como um enunciado, entendendo quem são o eu e o outro do discurso (e seus perfis psicossociais). As escolhas do eu, que produz o texto – o enunciado –, aqui são guiadas pelo conhecimento sobre esse outro e também sobre os gêneros discursivos, sobre a forma que o texto deve ter e sua determinada e relativa estabilidade, além da função que ele tem e a ação que realiza na sociedade (BAKHTIN, 2016; SANTOS FILHO, 2012a).

É preciso considerar também o veículo onde circula esse gênero, a história e o contexto macrossocial em que ele se insere, para que possamos compreender a linguagem em seu uso concreto – na enunciação concreta. O papel da ideologia no processo da enunciação que ocorre entre os sujeitos também é de suma importância para o tratamento do texto como um enunciado, pois a ideologia presente na esfera à qual o texto pertence é que vai, em grande parte, permitir a construção de determinados sentidos ou a sua possibilidade no gênero/enunciado em questão (SANTOS FILHO, 2012a).

Esses mecanismos de análise – a sintaxe imagética e a leitura enunciativo-discursiva – apresentam métodos que complementam as discussões teóricas deste capítulo e me auxiliarão na interpretação e compreensão do objeto de estudo no capítulo de análise. Essa interpretação também requer uma reflexão sobre o Nordeste e os/as nordestinos/as, tomados/as como elementos da construção do *fashion film* “Lamento sertanejo”, da revista Vogue. Por isso, faço, no próximo capítulo, uma geohistória discursiva sobre o Nordeste e reflito sobre a formação histórica dos preconceitos e estereótipos que insistem em cristalizar essa região e seus/suas habitantes e reduzi-los/as a poucas e negativas características.

CAPÍTULO 03 REGIÃO, TERRITÓRIO E PODER: UMA GEOHISTÓRIA DISCURSIVA SOBRE O NORDESTE

No capítulo anterior tratei sobre a LA indisciplinar. Vimos que essa área dos estudos linguísticos costuma tecer um diálogo entre vários campos do saber na tentativa de dar conta da complexidade da língua(gem) (tomada como opaca, e não transparente), além de assumir seu papel político-ideológico e impacto social na transformação do mundo, pensando os fenômenos sociais com uma visão ampla, levando em conta uma diversidade de fatores implicados na construção dos sentidos, através de percursos não lineares de investigação.

Por conta desses fatores, e porque meu objeto de estudo aborda o fenômeno social da construção do Nordeste e do/a nordestino/a, teço, neste capítulo, uma narrativa sobre aspectos históricos e geográficos acerca da região Nordeste a partir da geohistória que Durval Muniz Albuquerque Júnior constrói em boa parte de sua produção acadêmica (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1997; 2008; 2011; 2012; 2013; 2021). Apresento, portanto, não uma verdade, mas uma narrativa, construída a partir da própria narrativa do historiador.

A construção dessa geohistória discursiva é necessária porque os discursos (em sua maior parte marcados pelo preconceito e pela estereotipia) sobre o Nordeste enquanto região nem sempre estiveram aí, como dados no mundo, mas são resultados de um processo histórico. Desse modo, discuto a perspectiva de história para Albuquerque Júnior, bem como o conceito de região, traçando também uma linha cronológica de acontecimentos e sentidos que têm início no século XIX e se estendem até o século XXI, ou seja, atravessam o tempo até os nossos dias e fixam, pela repetição, todo um imaginário acerca do Nordeste e do/a nordestino/a que ainda perdura nas práticas sociais e discursivas.

3.1 História, região e nordestinidade

Segundo Albuquerque Júnior (2013), o aprendizado sobre o passado não é exclusivo de determinados espaços. Tal aprendizado pode se fazer nas escolas, mas, além delas, também em toda a sociedade, desenvolvendo uma relação afetiva com o sujeitos, que, a partir daquele aprendizado, constituem suas subjetividades e sensibilidades. “Não apenas aprendemos a história, mas a experimentamos, a vivenciamos, a sentimos na pele, na carne, na consciência. Não apenas ficamos sabendo da história, não apenas a conhecemos, mas a vivemos, a

sentimos” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 152).

A história, para Albuquerque Júnior (2013), é tomada como narrativa sobre o passado e, portanto, para se constituir, depende de quem narra. O mesmo autor, em outro texto (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011), compara a história ao teatro e seus agentes a atores, ou seja, a história elabora máscaras e papéis para se constituir. É uma “representação”, e não o real em si.

As narrativas históricas, nessa concepção, servem, não para mostrar ou revelar o passado, mas para construí-lo. É nessa direção que o meu trabalho se situa, na construção de uma geohistória discursiva, ou seja, a construção de uma narrativa que leve em conta aspectos da região, do território nordestino e sua relação com os conceitos de sertões e semiárido, os discursos que distribuíram espacialmente os sentidos, além dos aspectos históricos aí imbricados, levando em conta, para a construção desse percurso, a geohistória já narrada/construída por Albuquerque Júnior (1997; 2008; 2011; 2012; 2013; 2021).

Assim, assumo a perspectiva desse pesquisador sobre história enquanto construção e narrativa, enquanto algo que se vive na pele e que se experimenta diariamente, uma vez que não pretendo apresentar verdades, mas elaborar minha própria versão para essa história que o discurso hegemônico costuma uniformizar em favor de uma visão saudosista acerca de uma região que tem muito mais a apresentar do que apenas imagens de seca, fome e miséria. Nesse sentido, faço o exercício proposto por Albuquerque Júnior (2011) de fazer a operação historiográfica dar uma volta crítica sobre si própria, dando continuidade, assim, ao meu lugar de produção do saber iniciado no capítulo anterior com as discussões acerca da LA disciplinar e da LQ.

Para dar início a essa narrativa, é interessante, primeiro, problematizar o próprio conceito de região, de modo mais amplo, antes de pensar sobre a construção/invenção do Nordeste em si enquanto uma região. Albuquerque Júnior (2008) faz essa problematização do conceito de região, não o tomando como dado prévio, um objeto fixo ou naturalizado. A região, para Albuquerque Júnior (2008), deve ser tratada historicamente, assim como o conceito de espaço, que com ela dialoga intimamente.

Segundo o historiador, a palavra “região” remete a um sentido de domínio, comando, governo, tendo origem militar vinda do latim *regione* (área sob comando). Pensar região é pensar, portanto, um espaço marcado por uma história de lutas, conflitos, guerras, estratégias de dominação, jogos de poder. “Fazer história da região é cartografar as linhas de força, o diagrama de poderes que confrontam, sustentam, movimentam e dão sentido a um dado recorte regional” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008, p. 58).

Fazer história da região é, também, questionar os saberes materializados nas mais diversas práticas (entre elas também as discursivas) que formam, definem, identificam, nomeiam um dado recorte espacial. A região deve ser pensada para além desses saberes que a instituíram e instituem, não devendo ser tomada como um dado essencial da realidade, um objeto que sempre esteve aí, mas como aquele espaço dotado de uma história, nascido em determinados contextos de luta pelo poder e pela dominação. É uma construção cultural e política (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008).

Albuquerque Júnior (2011) desconfia da continuidade histórica para o recorte espacial do Nordeste e para a identidade do nordestino; questiona as fronteiras e as identidades fixas; duvida dos objetos históricos canonizados; repele as totalizações abstratas e a institucionalização imagético-discursiva dos espaços e do território; defende a desnaturalização, a heterogeneidade e a descontinuidade. A noção de região, para Albuquerque Júnior (2011), está ligada, antes de tudo, às relações de poder, não remetendo imediatamente à geografia, mas ao domínio administrativo, estratégico, político do espaço. Para o pesquisador, deve-se pensar a região como um solo movente em vez de um território firme; deve-se pensar a sua historicidade, estremecer esse espaço cristalizado através de uma reflexão histórica.

É interessante mencionar também que as regiões são formas de darmos sentido ao mundo. “As regiões nascem das práticas de significação e de ordenamento do mundo feito pelos homens” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008, p. 62). A região está sendo construída e desconstruída permanentemente, embora cada prática discursiva acerca dela seja uma tentativa de fixação de uma imagem ou significado que a particularize e revele.

Deve-se desconfiar sempre, questionar sempre a existência naturalizada da região, fugir dos discursos regionalistas. O regionalismo não mascara ou esconde uma pretensa verdade ou realidade, ele produz/inventa sua própria verdade. Qualquer outro discurso também não seria mais que uma nova invenção (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008).

O historiador deve, assim, ter uma visão não essencialista acerca da região. Assim, do mesmo modo que as regiões surgiram em determinados contextos, o imaginário social acerca do Nordeste e do/a nordestino/a nem sempre existiu. Conforme Albuquerque Júnior (2011; 2012), o Nordeste é uma invenção e, como nomenclatura para essa região do país, só surgiu na década de 1910, criada pelas elites intelectuais e políticas do próprio lugar. Anteriormente o Brasil era dividida apenas entre Norte e Sul.

A seca de 1877-1879, a chamada “grande seca”, foi um dos fenômenos ou episódios que marcaram o surgimento da identidade regional nordestina, tendo ocorrido num momento

crítico econômica e politicamente e atingindo setores médios da sociedade, contando inclusive com repercussão da imprensa, portanto teve grande destaque e assim foi responsável por gestar o discurso da seca e a chamada indústria das secas (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012).

A questão do fim da escravidão levou as elites agrárias nortistas a convocarem um Congresso Agrícola, como o que já havia acontecido no Rio de Janeiro em 1876 para discutir as atividades relativas à produção de café na parte Sul do país. O novo Congresso Agrícola se realizou no ano de 1878 em Recife, e uma das pautas tratadas foi a criação de colônias agrícolas formadas pelos homens pobres livres para o trabalho na lavoura em plena seca de 1877-79. A criação de tais colônias mostrou-se, na verdade, uma fonte de corrupção, pois seus recursos foram desviados por alguns em prejuízo da maioria (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012).

A relação entre a corrupção e a seca, nesse contexto, cria mais uma associação negativa com o Nordeste. A visão advinda desse discurso coloca nordestino como sujeito corrupto e que se aproveita do dinheiro dos cofres públicos e dos impostos pagos pelo povo do restante do país, marcando de modo mais incisivo esta região (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012).

As atividades econômicas e as relações de trabalho se diferenciam entre o Norte e o Sul, constituindo um regime de trabalho assalariado contando com mão de obra local e imigrantes europeus, diferentemente do Norte, ainda focado em regimes de trabalho não assalariados e tornando o espaço menos desenvolvido e menos diversificado industrialmente. Tudo isso, somado ao discurso vitimizador adotado/assumido pelas próprias elites da região, acentua as diferenças entre os dois espaços (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012).

A proclamação da República colabora ainda mais para isso, ao beneficiar as elites regionais que apresentavam mais força política e importância econômica. Além disso, o federalismo também favoreceu a hegemonia política da época, com o domínio político quase absoluto de São Paulo e Minas Gerais na presidência da República durante o período de 1889 a 1930, a chamada Primeira República (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012).

Os estados do Norte se viram, nesse contexto, levados a formar um conjunto, o bloco do Norte, como forma de enfrentamento a essa hegemonia das bancadas dos estados do Sul, o que fez emergir a unificação de um discurso político regional decisivo para a emergência também da ideia de Nordeste (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012).

A ideia de Nordeste só surge de fato, enquanto termo linguístico utilizado concretamente, institucionalmente, com a assunção da presidência da República por Epitácio Pessoa, que vinha de pequeno estado do Norte e foi escolhido de modo estratégico pelos partidos republicanos de Minas Gerais e São Paulo, que acreditavam que o novo presidente

seria facilmente manipulável e controlável. No entanto, Epiácio Pessoa, assumindo a presidência, destinou um notável volume de recursos para o Norte ao idealizar uma série de obras de combate às secas na região. Foi nesse contexto que houve a transformação da IOCS (Inspetoria de Obras Contra as Secas), criada em 1909, em IFOCS (Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas), em cujo documento de criação aparece o termo “nordeste”, embora apenas como referência geográfica que designa o espaço entre o norte e o leste (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012).

Os significados em torno da designação “nordeste”, porém, só vão preenchê-la da década de 1920 em diante, através das mais diversas produções discursivas que repetem e sedimentam um imaginário cuja força estereotípica ainda perdura em nossos dias, apesar dos discursos que vão na direção contrária daquilo que fomos acostumados a esperar quando falamos de Nordeste. A produção cultural articulada por jornalistas, políticos, pintores, historiadores, escritores, sociólogos etc. acerca da ideia de Nordeste são responsáveis por tornar a região um espaço visível e dizível, criando um conjunto de símbolos e narrativas em torno dela (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012).

A ideia de Nordeste e de nordestino/a, portanto, é fruto das elites, tendo sido colocado, pelo movimento artístico-cultural do país, como lugar da tradição, do apego a um passado glorioso, aristocrático, e da rejeição ao moderno, enquanto ao sul, sobretudo São Paulo, eram reservadas as características de ser moderno, desenvolvido, antenado com o tempo atual, a urbanidade, a industrialização (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012). Um lugar reservado, portanto, à moda, pois esta também obedece à lógica e ao ritmo do mundo moderno (SANTOS, 2021), diferente do Nordeste e do sertão, cujo tempo é, por sua vez, vagaroso.

Uma outra imagem que marca o Nordeste é a folclorização de nossa cultura em torno de um passado ligado à casa-grande, às festas e rituais que marcavam essa sociedade mestiça, multirracial, aristocrática, católica, rural, que, por meio de suas manifestações culturais, era responsável por congregar os mais diversos grupos sociais, não só na casa-grande, mas nas ruas das cidades e das vilas e no pátio das igrejas (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012).

A representação da nordestinidade, levando em conta esse contexto, utiliza-se de elementos que ligam a região a um momento artesanal da sociedade, um momento que a modernidade e a indústria ainda não haviam alcançado, nem podem ainda alcançar, pois essa relação entre Nordeste e modernidade é tomada como uma ameaça às características essenciais da região, à sua pureza, originalidade e autenticidade, quando, na realidade, serve apenas como uma forma de defender a própria dominação nas relações de poder com as hegemonias políticas e sociais das outras regiões (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012).

Albuquerque Júnior (2012) reflete ainda sobre uma concepção diversa, mas complementar à anteriormente citada, de Nordeste a partir do livro *O outro Nordeste*, de Djacir Menezes e publicado em 1937. O escritor pensa o Nordeste em sua obra partindo do espaço do sertão e em torno das temáticas da seca, do coronelismo, do cangaço e do fanatismo religioso (messianismo). Tais temáticas retomam enunciados e imagens produzidas em torno da seca, do sertão e do sertanejo durante o século XIX início do XX, sendo adicionadas à ideia de Nordeste.

Durante o século XX, o discurso da seca é utilizado para justificar os problemas enfrentados na região. A migração dos/as nordestinos/as, tomados/as como flagelados/as, retirantes, é atribuída à seca também, desconsiderando outros fatores, como as más condições de trabalho, além da concentração de terra na mão de poucos. À seca também é atribuído o fenômeno do cangaço, cujo origem teria sido a seca de 1877 e cujos atores seriam homens pobres – jagunços – que, sob as ordens dos coronéis, entravam em disputas violentas as mais diversas, como brigas em torno de terras e cargos públicos, por exemplo, passando, depois, a atuar de modo mais independente. A imagem do cangaceiro no Nordeste passou a ser símbolo de força, heroísmo e valentia. No entanto, para as outras regiões, ligou a figura do/a nordestino/a a uma aura de barbaridade, de agressividade e de violência, reforçada através da figura do coronel, que encarna poder e autoridade, obedecendo a nada mais que suas próprias leis. A figura do coronel, no entanto, perderia força a partir dos anos 1930. Essa forma política seria vista como algo ultrapassado e o coronel como uma figura atrasada, violenta, rude, sem visão política consistente, caricata (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012).

Essas características não se restringem à figura do coronel, mas se estendem à figura do nordestino de um modo geral, sobretudo os pobres, e a elas se soma também a questão da religiosidade popular e do fanatismo religioso, associados ao nordestino, tomado como um sujeito muito crédulo, reativo, conservador e, portanto, distante mais um estágio da sociedade sulista, burguesa (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012).

Há uma série de denominações/figuras (nortista, brejeiro, praieiro, sertanejo, cangaceiro, jagunço, coronel, favelado, retirante, beato, romeiro) que, antes do começo da elaboração da figura do nordestino a partir da década de 1920, já seriam responsáveis pela construção de um estereótipo no qual elas estivessem unificadas em prol de uma imagem incompleta, caricata e negativa do sujeito nordestino. E aqui utilizo o termo “nordestino” e “sujeito nordestino” por compreender, junto com Albuquerque Júnior (2012), que essas figuras estereotípicas eram/são associadas apenas à figura masculina, como se não pudesse haver lugar para características relacionadas à figura da mulher e, portanto, “o nordestino” só

pudesse ser pensado, genericamente, como homem.

Nesse contexto, as elites do Nordeste elaboram a suposta identidade nordestina a partir dos anos 1920. Segundo Albuquerque Júnior (2011), nessa década houve uma emergência de um novo regionalismo, que foi a formação discursiva nacional-popular que dava corpo à generalização de uma consciência regional que, através do dispositivo das nacionalidades – um conjunto de regras ocidentais que gerou a necessidade de pertencer/se vincular a uma nação –, foi colocada numa posição de subordinação à nação.

Esse *boom* dos discursos regionalistas fez surgirem estratégias de cunho político e ideológico, com interesses ligados às relações de poder, que foram responsáveis por instituir as regiões através de elementos definidores, a uma série de “verdades” fixadas pela repetição. No caso do Nordeste, por exemplo, essas “verdades” eram o messianismo, o cangaço, o coronelismo, temas que preencheriam também a literatura da época através de personagens-tipo como o cangaceiro, o retirante, o flagelado (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012).

Tais discursos regionalistas não partem de sujeitos individuais, mas de um coletivo de sujeitos em diferentes espaços e responsáveis por dispersar e articular uma série de imagens, enunciados, temas e conceitos que cristalizam a ideia de Nordeste sob uma visão regionalista (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

Um exemplo desses discursos é a literatura regionalista que já se manifesta desde meados do século XIX, ganhando força com o modernismo no século seguinte, sobretudo na década de 1930, que foi prolífica em se tratando de literatura, contando com obras de autores como Raquel de Queiroz, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e José Américo de Almeida. As obras literárias dessa segunda fase do modernismo, a chamada Geração de 30 ou Romance de 30, usaram e abusaram dos temas regionalistas, tendo o Nordeste quase como personagem principal de seus enredos e servindo como fonte de conhecimento sobre a região para as pessoas que moravam em outros lugares do país e que, ao lerem as obras, se deparavam com a reafirmação dos temas da seca, do cangaço, do coronelismo e do messianismo. Além disso, foi justamente ao longo da década de 30 (e de 40) que a ideia de Nordeste e de nordestino começou a se popularizar (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012).

Ainda segundo Albuquerque Júnior (1997), esse discurso literário da década de 30 era obcecado pelas imagens que evocavam a morte, a decomposição, a decrepitude, a secura da terra, a realidade do povo da região reduzida ao aspecto de cadáver. Tal obsessão também constitui as elites intelectuais da época, influenciadas pelas teorias social-darwinistas, evolucionistas e raciais. O caráter regional dos estudos raciais em nossa região gerou pesquisas sobre o homem do Nordeste na tentativa de definir o tipo e, por extensão, corporificar a região,

constatando os males sofridos por ela e buscando, na medida do possível, outra configuração para ela.

Discutindo a obra *A morfologia do homem do Nordeste*, de Álvaro Ferraz e Andrade Lima Júnior, lançada em 1939 na coleção Documentos Brasileiros, dirigida por Gilberto Freyre, Albuquerque Júnior (1997) observa a questão da morfologia do nordestino, cujo corpo é pensado como viril, forte e resistente, resultado de um processo hereditário e de miscigenação ocorrido ao longo do tempo. Trata-se de saberes da biotipologia como tentativa de solucionar o problema regional. O historiador questiona sobre até que ponto as ciências sociais no Nordeste estariam presas às imagens repetitivas (estereotipadas) do corpo nordestino enquanto revestido de conceitos como a miséria, o flagelo, a degeneração, a incapacidade intelectual.

Em relação a outras artes além da literatura, na década de 1940, Portinari e Aldemir Martins pintam a região Nordeste e o sujeito nordestino sob essa mesma visão da qual o cinema e a televisão também se apropriariam nas décadas posteriores (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012).

Enquanto região brasileira, o Nordeste é reconhecido oficialmente pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) em 1941. A denominação Sudeste é feita pelo IBGE apenas em 1971 – antes tudo era Sul. No entanto, o Sudeste, ao contrário do Nordeste, não sofreu com a elaboração histórica de um preconceito sobre si. Na verdade, enquanto o Nordeste era envolvido por essa visão unilateral e unívoca, o Sudeste ganhava prestígio, pois tinha mais poder político e econômico no contexto nacional (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012).

No final da década de 1950, as elites políticas da região a transformaram num problema ainda relacionado à questão das secas. O espaço passou por transformações desde os anos 1970, mas as imagens referentes ao Nordeste ainda não conseguiram se desvencilhar completamente dos velhos símbolos do cacto, da seca, do cangaço, do retirante (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012).

3.2 Relação Nordeste/sertão/semiárido

Ao pensar em Nordeste, não é incomum ligarmos a região à ideia de sertão e de semiaridez. Quando pensamos em sertão, não o remetemos a nenhuma outra região a não ser o Nordeste. E, quando pensamos em semiárido, logo o relacionamos a sertão e a Nordeste. Esses conceitos, portanto, dialogam entre si, funcionando quase como sinônimos, embora não

signifiquem a mesma coisa.

Albuquerque Júnior (2021) traz uma discussão interessante sobre o conceito de sertão que pode nos ajudar a iniciar essa discussão sobre a relação existente entre Nordeste, semiárido e sertão. Segundo o autor, “sertão” é uma palavra exclusiva do português que serve sempre para designar o outro: o outro em relação à cidade, à civilização, ao espaço conhecido e dominado. Nesse sentido colonial, portanto, o sertão passa a ser o espaço selvagem, não domesticado, não povoado. Era o interior do país, que ainda não havia sido explorado, dominado. No entanto, o discurso regionalista do Nordeste, assim como ocorreu com a categoria seca, se apropriou dessa categoria, que passou a estar relacionada apenas à região nordestina.

Essa relação íntima entre Nordeste, sertão e semiárido que se consolidou no século XX e surgiu vinculada às secas, tornando-se uma relação quase sinonímica, ocorreu em meio a discursos generalistas e estereotipados, com interesses políticos e ideológicos em jogo, construindo um imaginário que unifica esses três conceitos em torno, mais ou menos, das mesmas ideias: seca, pobreza, sofrimento. A apropriação do conceito de sertão em relação ao Nordeste foi tão grande que o IBGE chegou a reconhecê-lo oficialmente, em 1969, como uma sub-região nordestina (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012).

O sertão, nessa conjuntura, assim como o Nordeste, é não contemporâneo, não faz parte do presente, sempre está no passado, é pensado como parte de um passado do qual se sente saudade – um passado patriarcal, senhorial, escravista, romantizado pelo afeto da saudade. “É a saudade de um território, de um domínio territorial que está ameaçado” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2021, p. 321).

Esse domínio territorial, esse espaço geográfico, viria a ser pensado/referido, com o tempo, apenas por essa nomeação genérica de Nordeste, como se ela fosse suficiente para apresentar ou representar tal espaço geográfico. A característica climática predominante da região, a semiaridez, também costuma se confundir com a ideia de Nordeste, bem como o bioma predominante, a caatinga, e o sertão, que é uma das quatro sub-regiões que compõem o Nordeste junto com o Meio-Norte, o Agreste e a Zona da Mata. Assim, o que está para o Nordeste, no imaginário sobre ele construído, é o semiárido, a caatinga, o sertão. Nesse sentido, a imagem ligada a esse espaço geográfico é a de um lugar muito seco, homogeneizado e unificado de forma determinista sob os signos do vazio, da ausência de vida, da secura, da pobreza, do exótico (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012).

Essa simplificação e redução das características do Nordeste e essa relação direta entre ele, o sertão e o semiárido pode ser explicada pela estratégia da estereotipização, que é

utilizada por vários discursos/vozes/imagens acerca do Nordeste. Segundo Albuquerque Júnior (2011), o discurso da estereotipia é afirmativo e repetitivo; nele não há crítica, mas a segurança, a autossuficiência e a arrogância de definir, em poucas palavras, o outro, caracterizando-o grosseiramente, apagando as diferenças e multiplicidades individuais e focando naquilo que é mais superficial.

O historiador defende a necessidade de não aceitarmos o lugar de derrotados ou vítimas onde esse discursos da estereotipia nos querem colocar, como se, ao questionar o imaginário criado e apresentado por tais discursos, estivéssemos contribuindo com a trama que os sustentam ao, pretensamente, querermos mostrar ou sugerir uma realidade apenas contrária, pois não há Nordeste verdadeiro – não pode haver (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

Para Albuquerque Júnior (2011), o Nordeste é uma identidade espacial que foi construída nas primeiras décadas do século 20. Segundo o pesquisador, as linguagens, os espaços, não são transparentes: diversas camadas de práticas sociais e discursivas constituem as espacialidades, a história e a linguagem.

O discurso regionalista, por exemplo, é que produz a região, encena-a. O Nordeste é uma invenção porque determinados enunciados sobre ele se repetem regularmente nos discursos. Enunciados que pretendem “mostrar” uma realidade, ser a verdade sobre a região, quando na verdade a constroem, a inventam. “Não tomamos os discursos como documentos de uma verdade sobre a região, mas como monumentos de sua construção” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 35).

De acordo com Albuquerque Júnior (2021), o sertanejo é visto como a encarnação do próprio sertão, na medida em que este é tomado como lugar inculto, no sentido econômico, intelectual e também em relação à agricultura. Uma terra sem lei. O sertanejo seria, da mesma forma, o homem não cultivado, primitivo, rústico, cabra macho.

Albuquerque Júnior (2021) não nega a existência de discursos concorrentes em relação a esse discurso hegemônico que cria e mantém estereótipos relacionados à região e a relacionam a características negativas, mas o fato é que este ainda é o mais forte e o mais explorado cultural e politicamente, dentro e fora do Nordeste.

É por esse motivo que, na tentativa de lançar luz sobre discursos não hegemônicos, mas de resistência, que no tópico seguinte falo um pouco sobre outros Nordestes e outros sertões, cujas imagens se distanciam dos estereótipos responsáveis por cristalizar uma visão unidimensional (um imaginário social constituído nos discursos) sobre esta região e seus/suas habitantes.

3.3 Outros Nordeste, outros sertões...

Como todo discurso hegemônico, o discurso sobre o Nordeste está profundamente enraizado no imaginário social. Nesse discurso, o Nordeste é reduzido a poucos e repetitivos elementos. É um Nordeste caricato, estereotipado, repleto de caracteres negativos e imagetivamente monótono.

Assim, torna-se necessário “[...] questionar o olhar reducionista e, muitas vezes, mal-intencionado que só consegue ver o mesmo, o repetitivo, o lugar-comum, quando se trata de dizer e de fazer ver o Nordeste e o nordestino” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012, p. 124). O Nordeste visto por essa perspectiva é referência para muitas pessoas, mesmo para quem mora na própria região, porque a mídia nos enche dessas imagens e símbolos.

Conforme aprendemos com Albuquerque Júnior (2011), o enraizamento dessa ideia de Nordeste em nosso imaginário ocorre porque a região passou por um processo histórico de construção e invenção endossado por uma série de fatores que discuti ao longo deste capítulo. É por conta desses fatores que é difícil construir uma história diferente.

No entanto, de acordo com Albuquerque Júnior (2011), há elementos que, mesmo na história da literatura, acenam para um outro Nordeste, um outro sertão, como acontece na obra de José de Alencar, ainda no século XIX, pouco antes dos acontecimentos históricos que foram responsáveis por inventar a região Nordeste e sua identidade regional.

Hoje, ao mesmo tempo que temos diversas práticas discursivas ancoradas no discurso hegemônico que interessa a determinado sujeitos, temos outras práticas falando de um sertão contemporâneo. São os discursos concorrentes em relação ao discurso hegemônico da elite sobre o Nordeste (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2021), e ambos convivem entre si, embora não com a mesma força ou visibilidade.

Em relação a produções culturais/artísticas contemporâneas que propõem novas imagens sobre Nordeste e sertão e que se configuram, dessa forma, como discursos concorrentes, Albuquerque Júnior (2021) cita o filme (já mencionado por mim na *Introdução* deste trabalho) “Boi Neon”, de Gabriel Mascaro, além dos longa-metragens “Um Som ao Redor”, de Kléber Mendonça Filho, “Tatuagem”, de Hilton Lacerda, e “Amarelo Manga”, de Cláudio Assis. Em relação à literatura, Albuquerque Júnior (2021) cita os romances do escritor Marcelino Freire e, no que concerne ao campo musical, os trabalhos de Fagner, Zé Ramalho, Belchior, Djavan, Alceu Valença etc.

Em outro texto, e considerando o espaço temporal entre a última década do século XX e as duas primeiras do século XXI, Albuquerque Júnior (2016) cita a produção

cinematográfica de Lívio Ferreira e Paulo Caldas, representada pelo filme “Baile perfumado”, as obras literárias de Xico Sá (crônicas publicadas no site “O Carapuceiro”) e as fotografias de Fred Jordão (reunidas no livro “Sertão Verde: Paisagens”) como produtos artísticos responsáveis pela construção de outros panoramas nordestinos.

Albuquerque Júnior (2021) também menciona o impacto das produções acadêmicas que questionam a identidade regional do Nordeste, com discursos acerca da região e do sertão que não partem mais das elites políticas ou intelectuais, mas de pesquisadores empenhados na construção de outras narrativas.

Meu trabalho, nesse contexto, bem como outros trabalhos do GELASAL, se configura como prática de resistência e uma tentativa de criar condições para a emergência de outras formas de ver e de dizer o Nordeste, propiciando outras visibilidades e dizibilidades (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011), ou seja, novas formas de criar ou de inventar a região. Busco esse objetivo através da análise da forma como o *fashion film* “Lamento sertanejo” participa da produção de sentidos acerca da região supracitada.

Além disso, a meu ver, pensar sertão e moda juntos é pensar de uma forma que contradiz as verdades criadas e estabelecidas pelo discurso hegemônico acerca da região Nordeste. Pensar sertão e moda juntos é considerar outras paisagens nordestinas, como diz Albuquerque Júnior (2016). É, também, pensar uma região que se desvincula, pouco a pouco, dos sentidos canonizados pelo discurso hegemônico, o que me leva a fazer um link com o *fashion film* da Vogue, o qual analiso no próximo capítulo.

CAPÍTULO 04

ANÁLISE ENUNCIATIVO-DISCURSIVA E *QUEER* DO *FASHION FILM* “LAMENTO SERTANEJO”, DA REVISTA VOGUE

Este capítulo é dedicado à continuidade das reflexões feitas nos capítulos anteriores, considerando, no entanto, uma prática discursiva específica acerca do sertão, que é um *fashion film*, ou filme de moda, produzido pela revista Vogue de Portugal e postado no canal da revista na plataforma de compartilhamento de vídeos YouTube.

Considero, para a análise desse objeto de estudo, os conhecimentos construídos ao longo do trabalho acerca da LA indisciplinar, que direciona meu olhar para um objeto de estudo complexo, multifacetado, uma prática discursiva cuja linguagem é composta não apenas por palavras escritas e oralizadas, mas também por imagens, pela linguagem cinematográfica e seus recursos (MARTIN, 2005), além da própria performance dos/as modelos no vídeo.

Também considero os conhecimentos sobre a Linguística *Queer* como um campo de estudos que, por seu caráter de insurgência, é capaz de fornecer uma visão mais ampla e crítica acerca da pesquisa em linguística que leve em conta questões de gênero e sexualidade, as quais têm grande relevância em se tratando da construção do Nordeste e do/a nordestino/a.

Meu aporte teórico-metodológico, assim, é focado no agenciamento de saberes de várias áreas do conhecimento, como a própria linguística, a história, a sociologia, a moda, o cinema e os estudos sobre gênero e sexualidade, por meio de um caminho de leitura definido pela perspectiva bakhtiniana da enunciação e pelos estudos *queer*.

Considero o *fashion film*, na análise, como um objeto cuja leitura não é neutra. Na verdade, mobilizo conhecimentos de várias áreas do saber na tentativa de tecer uma narrativa acerca do complexo objeto de estudo, um objeto que está em rede, está conectado a sujeitos, contextos e práticas (SIGNORINI, 1998). É um objeto considerado como enunciado, apenas um elo que constitui a corrente de enunciados que lhe antecederam e que lhe sucederão. É um objeto que possui relação com a vida (BAKHTIN, 2016).

Tal narrativa que construí não busca revelar uma essência ou uma verdade acerca do Nordeste ou do sertão, posto que a realidade da região não existe e a própria região em si é uma construção ou invenção (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008; 2011). Meu intuito é apenas criar outra visibilidade, outra dizibilidade, um discurso concorrente em relação ao discurso hegemônico com o qual a todo momento nos confrontamos (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011; 2021).

Considerando todos esses pontos, meu objetivo é fazer uma análise enunciativo-discursiva e *queer* do *fashion film* “Lamento sertanejo”, da revista Vogue, visando compreender de que forma esse vídeo constrói o Nordeste e o/a nordestino/a e se há, nesse texto, uma atualização ou retomada de estereótipos ou uma leitura da região sob uma nova forma de pensá-la, vê-la e dizê-la.

Nesse sentido, o capítulo segue uma proposta de análise enunciativo-discursiva e *queer* na qual faço, primeiro, discussões acerca do gênero discursivo *fashion film* e das esferas nas quais ele está inserido, que são as esferas da mídia e da moda; em seguida, faço uma contextualização do *fashion film* “Lamento sertanejo” e da revista Vogue enquanto produtora desse filme de moda; depois, passo para a descrição do *fashion film* take a take, através da sintaxe imagética, de modo a observar as minúcias de construção de cada enquadramento, o que serve para a compreensão dos recursos e técnicas utilizados na produção do filme de moda e para a construção de sua posterior análise, que leva em conta vários aspectos, como a relação do filme de moda com os discursos acerca de Nordeste, sertão e sertanejo/a e a forma como as questões de gênero e sexualidade são nele retratadas.

4.1 Moda e mídia: o gênero discursivo *fashion film*

Antes de adentrar a análise do nosso objeto de estudo, o *fashion film* “Lamento sertanejo”, da revista Vogue de Portugal, ou a iniciando, é necessário discutir um pouco sobre as esferas nas quais nasce um *fashion film* e quais as características que compõem esse gênero discursivo.

Conforme venho discutindo ao longo deste trabalho, o mundo da moda está ligado, semanticamente, às ideias de inconstância, transformação, mudança (SANTOS, 2021). Está ligado também à contemporaneidade e à criatividade em torno do vestuário. As palavras de ordem da moda são a novidade e a mudança.

Enquanto conceito, a moda nasce no Ocidente pós-Idade Média, no contexto da luta de classes entre a nobreza e a burguesia, com esta rompendo com as diferenças sociais, principalmente através do vestuário (SANTOS, 2021). Segundo Costa (2022), a revolução industrial, até o final do século XIX, tornou as roupas bens acessíveis às várias classes sociais e um item de consumo de baixo custo. Essa nova configuração transformou a moda num sistema de marcas em meados do século XX.

Tal contexto fez com que a moda se revestisse dessas características de mutabilidade e capacidade de renovação/reinvenção pelas quais ela é amplamente conhecida. Desse modo,

a moda se tornou um mercado, servindo à ideologia capitalista, tendo perdido *status* econômico (pois podia ser consumida por quaisquer pessoas, independentemente de sua classe social), mas não *status* simbólico (COSTA, 2022).

No entanto, mais do que servir ao capitalismo, a moda, ao se tornar acessível em termos financeiros, se tornou uma linguagem e uma forma de se expressar com a qual muitas pessoas se identificam. É o que afirma Costa (2022) ao dizer que as vestimentas são uma forma de se comunicar. “Diariamente escolhemos peças de roupas que comunicam nosso humor, posição e identidade social na passarela urbana que vivemos diariamente” (COSTA, 2022, p. 17). Essa “passarela urbana” é utilizada pelo pesquisador como uma metáfora da própria vida e dos espaços sociais que frequentamos todos os dias.

Aliada ao consumo, a moda, segundo Costa (2022), constrói identidades e identificações sociais, tornando-se algo simbólico, ou seja, o ato social de consumir moda comunica certos valores ou culturas compartilhadas por determinados grupos, como, por exemplo, jovens que vestem camisetas de uma mesma banda de *rock* e que comunicam, através dessas roupas, a admiração por tal banda, ou ainda, num sentido mais amplo, a utilização da burca por mulheres árabes, o que indica as normas sociais de moda da cultura de um determinado espaço geográfico, estando imbricadas aí também questões de gênero. As indumentárias, assim, produzem significados culturais, sociais, simbólicos.

No que se refere à relação entre marca e consumidor, a moda se utiliza desses significados e desse imaginário social e cultural para criar um vínculo de consumo no qual as marcas, através da comunicação publicitária, persuadem os sujeitos a consumi-las por meio da identificação, e nesse contexto estão em diálogo os valores da marca e os valores do próprio consumidor, que não necessariamente aceita de modo passivo o que as marcas oferecem (COSTA, 2022).

Em relação ao papel social da moda, Costa (2022) afirma que ela delimita identidades, mas também modifica identidades já construídas. “O consumidor se utiliza de vários artefatos de vestuário na composição de sua identidade social a qual ele deseja que seja interpretada de acordo com o que anseia comunicar” (COSTA, 2022, p. 33).

O surgimento das novas mídias e tecnologias possibilitou à moda encontrar outras formas de divulgação e apreciação que também concorrem para a construção dessas identidades por parte dos consumidores. É o caso do *fashion film*, que é um gênero discursivo audiovisual da esfera da moda. Esse gênero, em geral, é composto por diversas semioses, como imagem, música, legenda etc. É uma produção ideológica nascida dentro do campo da moda, que obedece a uma lógica de produção e consumo (GAMA, 2013; COSTA, 2022).

De acordo com Saloaga e Guerrero (2016), os *fashion films* são reconhecidos, na indústria da moda, como projetos audiovisuais criativos produzidos por marcas de moda como forma de comunicação e construção de suas próprias imagens. A consolidação de plataformas de vídeo como Vimeo e YouTube, segundo as autoras, é uma das causas que têm mudado a maneira como tais marcas se conectam com seus consumidores.

Segundo Ribeiro (2016), o gênero discursivo *fashion film* é um gênero audiovisual de curta duração cujos protagonistas são as roupas e a estética visual. Os *fashion films* não têm uma definição exata, de acordo com o pesquisador, pois flutuam entre uma abordagem mais comercial, como a dos filmes publicitários, e características mais técnicas e experimentais do mundo do cinema, podendo ser tratados também, a depender da perspectiva, por um viés artístico.

A perspectiva adotada por Saloaga e Guerrero (2016) é a de que os *fashion films* não têm como objetivo principal persuadir os consumidores das marcas de moda a comprar suas roupas, mas construir uma imagem para as marcas por meio de uma experiência envolvente, sedutora e colaborativa, ou seja, aqui o produto não é o foco em si dos filmes de moda. Nos *fashion films*, não há simplesmente o objeto de um anúncio que busca a todo custo levar as pessoas ao seu consumo, mas um processo de construção positiva da marca capaz de construir uma conexão mais profunda com o público.

Como gênero discursivo, portanto, o *fashion film* não obedece unicamente a uma ideologia capitalista do consumo/venda de produtos, como acontece, por exemplo, com os comerciais, mas leva em conta o aspecto estético como centro de sua produção, adotando uma abordagem audiovisual que se relaciona com uma dimensão artística que dialoga com a linguagem cinematográfica, considerada, segundo Martin (2005), como uma forma de arte desde que surgiu.

O *fashion film*, portanto, vai além da ideologia de consumo e das relações comerciais, se relacionando também à experimentação artística, à experiência estética e à linguagem, conduzindo narrativas e veiculando ideias (MARTIN, 2005). Nesse sentido, tal gênero discursivo, como recurso audiovisual, explora a forma como a moda se comunica em outros suportes, nem sempre estando ligado às marcas de moda ou à venda de seus produtos (RIBEIRO, 2016).

“Histoire d’Eau”, de Jacques de Bascher, foi o primeiro *fashion film* da história. Produzido em 1977, tem duração de mais de 20 minutos (BEAUHARNAIS, 2020). A popularização dos *fashion films*, no entanto, só veio a acontecer de fato já no século XXI, como uma ferramenta poderosa utilizada por marcas de luxo na comunicação e conexão com

seus públicos (SALOAGA; GUERRERO, 2016; RIBEIRO, 2016).

Os tempos atuais tornaram os *fashion films* cada vez mais curtos, com vídeos de um a cinco minutos (RIBEIRO, 2016), chegando a existir *fashion films* de apenas alguns segundos, como o “#FootPorn”, que, assim como “Lamento sertanejo”, também é uma produção da revista Vogue e possui apenas 22 segundos de duração (VOGUE PORTUGAL, 2019).

Em relação à função social, sabe-se que o *fashion film* está inserido na esfera da moda. Tem caráter midiático/publicitário, pois se trata de uma forma de divulgação por parte das marcas de moda, mas também tem um caráter artístico/estético que surge do diálogo desse gênero com a linguagem do cinema.

4.2 O *fashion film* “Lamento sertanejo”, da revista Vogue

“Lamento sertanejo” é um *fashion film* da revista Vogue de Portugal lançado no ano de 2020 junto a um editorial de moda de mesmo nome. Tendo duração de 1 (um) minuto e 4 (quatro) segundos, essa obra audiovisual aborda o tema do sertão e do sertanejo por meio da perspectiva artística e cinematográfica usual do gênero, através de recursos imagéticos e linguísticos. Em relação aos interlocutores que fazem parte dessa situação enunciativa, estão a revista Vogue, de um lado, e as pessoas interessadas em moda, do outro, podendo atrair um público que se interesse também pela relação da moda com o cinema e com a arte de um modo geral.

É importante mencionar que a Vogue não é uma marca, mas uma revista de moda e estilo de vida, possuindo diferentes edições em diferentes países. No entanto, a revista é um veículo de divulgação de marcas, que é o que acontece no *fashion film* “Lamento sertanejo”, assim como no editorial, que deixa mais evidente esse aspecto publicitário.

“Lamento sertanejo” foi produzido pela revista Vogue em conjunto com o estúdio de fotografia Lalaland Studios no Porto, em Portugal. O editorial, inspirado na peça teatral “O Auto da Compadecida”, de Ariano Suassuna, está disponível no site do estúdio³. Nesse editorial, a Vogue disponibilizou um QR Code para acesso ao *fashion film*.

Vemos aqui um diálogo entre dois gêneros que fazem parte da mesma esfera ideológica ou, nas palavras de Bakhtin (2016), do mesmo campo de utilização da língua: o editorial e o *fashion film*, que fazem parte das esferas da moda e da mídia e são produzidos com um

³ Link do editorial: <<https://www.lalalandstudios.com/news/2020/9/21/vogue-pt-lamento-sertanejo>>. Acesso em: 19 nov. 2022.

objetivo artístico – utilizando-se das linguagens da fotografia e do cinema –, mas também, e predominantemente, produzidos com um objetivo publicitário.

O editorial e o *fashion film* produzidos pela revista Vogue de Portugal estão carregados dessa ideologia capitalista de consumo, imediatismo e velocidade que constitui o mundo da moda. Tais gêneros textuais, enquanto enunciados concretos, pretendem apresentar, divulgar e vender as marcas das roupas que os/as seus/suas modelos utilizam, pois cada peça é descrita minuciosamente nas legendas das fotos que compõem o editorial e são acompanhadas pelos nomes das marcas a que pertencem.

É interessante mencionar novamente o diálogo entre os gêneros e a ponte estabelecida entre eles através de uma simples leitura de QR Code, e que nos desloca do editorial (um gênero composto de texto escrito e fotografias, podendo ser impresso ou digital), para um filme de moda no qual as “fotos” ganham vida e movimento, passam de imagens estáticas a imagens dinâmicas através dos recursos cinematográficos e outros, como gestos, música etc., utilizados na produção do *fashion film*, o que nos remete aos vários recursos semióticos que constituem o processo de enunciação e configuram a multimodalidade (SANTOS FILHO, 2016). Para Nascimento (2016), a comunicação em si tem um caráter multimodal.

Tal relação entre o filme de moda e o editorial o remete também ao hipertexto, que é capaz de reunir diversas mídias, tais como imagem, escrita, som, como um texto em rede que pode ser lido de diversas formas (NASCIMENTO, 2016). No caso de “Lamento sertanejo”, esse *fashion film* se constitui como uma espécie de extensão do editorial homônimo no qual está disponível o QR Code que lhe dá acesso, o que não quer dizer que essa é a única via de acesso ao *fashion film*, uma vez que ele está hospedado na plataforma de compartilhamento de vídeos YouTube.

Essa hospedagem do vídeo no YouTube implica a existência de outras informações a que devemos prestar atenção, e essas informações ficam na descrição do vídeo, como o título (“Lamento Sertanejo | Vogue Fashion Film”), o canal em que o vídeo foi postado (Vogue Portugal), a quantidade de likes (103 até o momento da escrita deste trabalho), a quantidade de visualizações (5.104 até agora), a data de postagem (3 de set. 2020) e um texto adicional. Além disso, na descrição do vídeo há também referência aos profissionais envolvidos na produção do *fashion film* e os links das redes sociais (Facebook, Instagrame Twitter) da revista Vogue, além da transcrição do vídeo em português, gerada automaticamente.

Antes de adentrar o *fashion film* em si, e com o intuito de iniciar uma reflexão sobre os sentidos e as leituras possíveis do *fashion film* considerando a própria visão e ideologia da revista Vogue, que é a locutora nessa situação enunciativa (BAKHTIN, 2016; BRAIT, MELO,

2005), tomei a liberdade de transcrever abaixo, e integralmente, o texto presente na descrição do vídeo no YouTube e que é o mesmo texto que serve de introdução ao editorial homônimo da mesma revista.

“O otimista é um tolo. O pessimista, um chato. Bom mesmo é ser um realista esperançoso.”

Foi Ariano Suassuna o autor desta frase, curiosamente o mesmo responsável pela peça *O Auto da Compadecida*, que serve de inspiração para as páginas que se seguem. Retratando, de forma leve e com humor, o drama vivido pelo povo do Nordeste brasileiro, atormentado pelo medo da fome e em constante luta contra a miséria, a sátira quer representar os jogos de poder, mas também as desigualdades de classes, veiculando o essencial do povo sertanejo, que usa a inteligência e o otimismo para sobreviver. É nestes vocábulos positivos que vive esta história que serve de tributo ao Nordeste, berço de muitos dos grandes artistas do Brasil, da música à literatura. Aqui, onde moram e se exportam grandes referências culturais e de identidade do Brasil, homenageiam-se os talentos, mas acima de tudo, a esperança de uma população que, contra todas as probabilidades e no meio de todas as intempéries e percalços, consegue fazer da alegria um cartão de visita (VOGUE PORTUGAL, 2020).

A revista assume sua inspiração em “*O Auto da Compadecida*” para a construção de “*Lamento sertanejo*”, e menciona, em referência à peça de Ariano Suassuna, “o drama vivido pelo povo do Nordeste brasileiro” por causa da fome e da miséria, afirmando que o objetivo da sátira é “representar os jogos de poder, mas também as desigualdades de classes”. Esse espaço do Nordeste brasileiro, visto enquanto região, é um lugar onde existem disputas políticas (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008) e diferentes classes sociais, mas a sobrevivência, segundo a Vogue no texto de descrição do vídeo, fica a cargo apenas do “povo sertanejo”, como se esse sintagma nomeasse o lado mais fraco da luta social. O lado do “povo sertanejo” não é o lado que vence ou vive plenamente: é o lado que sobrevive e, para isso, “usa a inteligência e otimismo”, pois são as únicas estratégias que lhe restam.

A revista menciona ainda, e com ênfase (“acima de tudo”), a esperança e a alegria da “população” do Nordeste. A região e seus/suas habitantes são generalizados através de expressões (“povo do Nordeste”, “povo sertanejo”, “população”) que designam certa semelhança ou identidade entre as pessoas que compõem o conjunto. Essa semelhança é marcada, além das expressões “medo da fome” e “constante luta contra a miséria”, e os mecanismos de sobrevivência “inteligência” e “otimismo”, também pelos vocábulos “esperança” e “alegria”, que também figuram como mecanismos de sobrevivência “contra todas as probabilidades e no meio de todas as intempéries e percalços”. Aqui os problemas enfrentados pelo “povo do Nordeste” são designados apenas como “probabilidades” (algo que pode acontecer, ou seja, um sentido vago), “intempéries” (que podem remeter à condição climática da seca) e “percalços” (que remete ao sentido mais geral de obstáculos ou situação

que apresenta dificuldade para ser resolvida).

O “povo do Nordeste” é um povo, segundo a Vogue (aderindo ao discurso de Suassuna sobre um certo realismo esperançoso), que, para sobreviver, usa seu otimismo e sua inteligência, que são o seu “essencial”. É interessante observar o emprego desse adjetivo substantivado nesse contexto, pois sugere que a revista Vogue acredita que “o povo do Nordeste brasileiro” tem uma essência, algo que lhe pertence, como uma identidade, como algo fixo com o qual já nascem: o otimismo e a inteligência.

Esses “vocábulos positivos”, como a própria Vogue nomeia, se distanciam do estereótipo do sertanejo burro (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011; 2012), ressaltando a intelectualidade nordestina, que por outro lado, no entanto, historicamente, teve uma grande parcela de responsabilidade na produção e difusão dos discursos que consolidaram o imaginário acerca do Nordeste e que, ironicamente, popularizaram um determinado modo de ver e de dizer o Nordeste que gerou preconceitos geográficos e sociais que ainda permanecem firmemente enraizados na sociedade, mesmo entre aqueles que nasceram na própria região, pois eles também internalizam o estereótipo e, por consequência, o preconceito (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011; 2021).

O texto de descrição do *fashion film* “Lamento sertanejo”, desse modo, coloca o Nordeste, de forma generalizada, como um lugar cujo povo sofre a “fome” e a “miséria”, passando por “intempéries e percalços”, propondo sentidos negativos sobre esses sujeitos e esse território, como se a miséria fosse algo intrínseco ao sertão e conseqüentemente ao/a sertanejo/a.

O próprio título do *fashion film*, “Lamento sertanejo”, deixa em evidência, através do substantivo “lamento”, esses sentidos de sofrimento e tristeza comumente relacionados ao Nordeste, ao Sertão e à figura do/a sertanejo/a. A análise desses fatores sugere que o *fashion film* da revista Vogue adere à mesma proposta de sentidos sobre Nordeste, Sertão e sertanejo/a. No entanto, só uma análise do filme em si pode dar uma resposta convincente acerca dessa hipótese.

4.2.1 Descrição dos takes do *fashion film* “Lamento sertanejo”

Neste subtópico, faço a descrição dos 29 takes que compõem “Lamento sertanejo” e, dessa forma, utilizo na prática os conhecimentos acerca da sintaxe imagética, discutidos no tópico 2.4 do segundo capítulo, na tentativa de compreender a construção cinematográfica do *fashion film* e, assim, posteriormente, analisá-lo à luz dos conhecimentos em LA e LQ.

Figura 04: *Printscreen* do take 1 de “Lamento sertanejo”



Fonte: Vogue Portugal (2020)

O take 1 abre o *fashion film* com um quadro que valoriza aspectos minimalistas, com a silhueta de uma vegetação rala, rasteira, em primeiro plano, na parte inferior do quadro, e um fundo laranja-amarronzado, enevoado, com um ponto circular (o sol) que irradia uma luz branca, leitosa, que se esfuma junto ao tom alaranjado do restante do quadro, que apresenta o recorte de um céu crepuscular. Os tons quentes e escuros ganham contraste com o destaque do título do *fashion film* (centralizado no quadro e escrito em caixa alta numa fonte também minimalista, levemente amarelada, combinando com os tons do plano secundário) e o ponto de luz que é o sol e que foi enquadrado no lado direito do plano, atrás da palavra “sertanejo”, dando destaque, portanto, a esse vocábulo.

Figura 05: *Printscreen* do take 2 de “Lamento sertanejo”



Fonte: Vogue Portugal (2020)

O segundo take retoma alguns elementos do primeiro, dispostos aqui de forma diferente, e acrescentando outros. No quadro, são focalizadas duas mulheres negras e magras

que caminham lado a lado, de frente para a câmera, através de uma estrada vicinal. Ambas têm semblantes felizes e olham para baixo enquanto caminham. No lado esquerdo delas (a partir do ponto de vista do espectador), podemos ver um recorte de vegetação rasteira cor de palha, como se estivesse seca. Do lado direito há uma vegetação um pouco mais alta e com tons de palha, mas também de verde-escuro. Acima dessa vegetação há uma luminosidade amarelada e um ponto, no limite da silhueta da vegetação e quase no limite direito do quadro, marcado por tons quentes mais fortes de laranja e vermelho, que marcam o momento em que o sol está prestes a sumir na linha do horizonte. No restante do céu há um tom único de cor, leitoso, amarelado e ligeiramente azulado, que contrasta com as serras recortadas no horizonte por trás da figura das mulheres. Há uma legenda em inglês escrita numa fonte pequena de cor amarela vibrante: “Give me your hand”, a versão em inglês para o primeiro verso (“Dá-me tua mão”) de um poema que começa a ser narrado por uma voz feminina ao fundo e que acompanhará o vídeo inteiro junto a uma trilha sonora que surgirá um pouco adiante.

Figura 06: *Printscreen* do take 3 de “Lamento sertanejo”



Fonte: Vogue Portugal (2020)

Neste quadro, mais fechado, o foco é uma mulher negra, uma das mulheres do take anterior (sabemos por causa dos traços físicos), de costas, em primeiro plano. A modelo⁴ caminha para a frente. A blusa que usa agora, uma blusa de crochê branca e azul vazada com alça de um ombro só, deixa nua boa parte de suas costas. O segundo plano é dividido em duas

⁴ Ao utilizar a palavra “modelo” (que faz parte do vocabulário da moda) e não “personagem” (que é um elemento das narrativas, sejam elas literárias, teatrais, cinematográficas etc.) na descrição, junto a conceitos do campo do cinema, estou reconhecendo o imbricamento dessas duas esferas (moda e cinema) na estrutura composicional do gênero discursivo *fashion film*.

partes por uma linha vertical, com o lado direito preenchido pelo que parece ser uma parede pintada de branco e o lado esquerdo por vegetação rasteira seca e um recorte do que parece ser uma casa, na parte inferior. Na parte superior, o destaque é o recorte da fronde de uma árvore contra um céu azul-claro que, assim como a parede branca no lado direito, combina com a blusa da modelo. A legenda em inglês do segundo verso do poema aparece aqui também: “I’m going to tell you now” (“Vou agora te contar”).

Figura 07: *Printscreen* do take 4 de “Lamento sertanejo”



Fonte: Vogue Portugal (2020)

O take 4 focaliza as duas modelos do take 2 da cintura para cima. O ângulo da câmera é ligeiramente vertical, focalizando as modelos de baixo para cima. Elas vestem as mesmas roupas do take 2. A modelo 1 está com a cabeça inclinada sobre um dos ombros da modelo 2. Ela está com os olhos fechados. A modelo 2 está com uma das mãos no bolso do macacão, tem um olhar distante, voltado para o canto superior direito do quadro para, em seguida, olhar para a direção diametralmente oposta: o canto inferior esquerdo do quadro. Ao fundo, vê-se um céu azul-claro sem nuvens e, no canto superior direito do quadro, um pequeno semicírculo esbranquiçado, quase transparente: a lua. A legenda presente nesse take (“how I entered the expressionless”) apresenta o terceiro verso (“como entrei no inexpressivo”) do poema.

Figura 08: *Printscreen* do take 5 de “Lamento sertanejo”



Fonte: Vogue Portugal (2020)

A mesma legenda presente no take 4 adentra o take 5, que é o close do rosto da modelo 2, que utiliza um acessório de cabeça feito de miçangas brancas e transparentes que cobre quase toda a sua face. No plano de fundo desfocado, é possível ver o que parecem ser galhos de árvores recortados contra o mesmo céu azul-claro. A modelo tem o rosto virado para a esquerda, depois o move para a frente, fechando o olho e em seguida o abrindo novamente. No mesmo take surge a legenda “that has always been my blind and secret search” (“que sempre foi minha busca cega e secreta”).

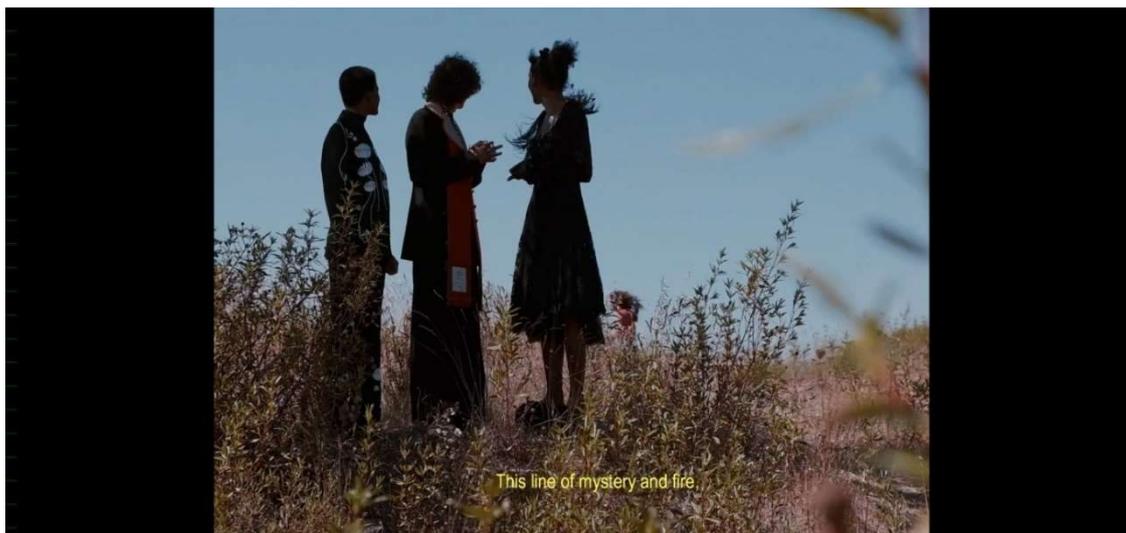
Figura 09: *Printscreen* do take 6 de “Lamento sertanejo”



Fonte: Vogue Portugal (2020)

O take 6 apresenta as modelos 1 e 2 em primeiro plano, focalizadas do peito para cima. A modelo 2 está de frente para a câmera e no lado esquerdo do quadro, braços cruzados, olhos fechados, a cabeça levemente inclinada para baixo. A modelo 1 está de perfil, olhos fechados também, a mão no ombro da modelo 2. Num movimento sutil, ambas abrem os olhos, fixando-os numa direção à frente com expressões tristes.

Figura 10: *Printscreen* do take 7 de “Lamento sertanejo”



Fonte: Vogue Portugal (2020)

O take 7 apresenta um (novo) modelo, que está entre a modelo 1 e a modelo 2. É um homem loiro, branco, magro, cabelo cacheado e volumoso. Os três, focalizados de corpo inteiro pela câmera, ocupam a parte esquerda do quadro, mas uma sombra está lançada sobre eles, de modo que se tornam só silhuetas. Estão em pé em meio a uma vegetação rasteira de cor verde-escura, usam trajes longos e escuros e olham para trás, para alguém que passa ao fundo rapidamente de bicicleta, mas logo some. A legenda, “This line of mystery and fire” (“Esta linha de mistério e fogo”), atravessa os planos 7 e 8.

Figura 11: *Printscreen* do take 8 de “Lamento sertanejo”



Fonte: Vogue Portugal (2020)

O take 8 apresenta os/as modelos no mesmo cenário, mas agora voltados para a frente da câmera, que aqui é mais aberta, mais distanciada, com os/as modelos centralizados no quadro, uma pequena estrada de terra à direita e uma árvore à esquerda, da qual só dá para ver o tronco e parte dos galhos e das folhagens. Os/As modelos estão à sombra da árvore. O modelo 3, ainda ladeado pelas modelos 1 e 2, tem as mãos erguidas acima da cabeça, que está levemente inclinada para cima. A expressão em seu rosto é dura e séria. A modelo 1 tem as mãos nos bolsos, olha para baixo na direção dos pés do modelo 3, enquanto a modelo 2 está de lado, voltada para o modelo 3, uma das mãos na testa, denotando ainda uma expressão de tristeza e melancolia que a modelo 1 também demonstra em sua linguagem corporal.

Figura 12: *Printscreen* do take 9 de “Lamento sertanejo”



Fonte: Vogue Portugal (2020)

A legenda que aparece no finalzinho do take 8 (“that is the breath of the world”/“que

é a respiração do mundo”) adentra o take 9, que apresenta um quadro assimétrico focalizado na modelo 1, enquadrada do quadril para cima à direita do quadro. A modelo tem as mãos erguidas do lado do corpo, a cabeça erguida inclinada para a esquerda, olhos fechados. Usa um vestido tomara que caia de estampa vermelha e preta e mangas bufantes muito volumosas. No plano secundário há o recorte oblíquo da fachada de uma igreja antiga, pintada de branco, com algumas janelas emolduradas na cor azul e com uma pequena cruz no topo, lembrando as construções coloniais. Há um recorte de céu azul sem nuvens acima da igreja.

Figura 13: *Printscreen* do take 10 de “Lamento sertanejo”



Fonte: Vogue Portugal (2020)

O take 10 apresenta os/as três modelos, dispostos em diferentes espaços na tela. Ocupando o primeiro plano e o lado esquerdo do quadro, o modelo 3 é focalizado pela câmera do joelho para cima. Sua pose é despreocupada, sua face é séria. Ele olha direto para a câmera e está coberto por sombras, seu braço esquerdo baixado, o direito levantado, como se estivesse se apoiando em alguma coisa, talvez o tronco de uma árvore, o que explicaria ele estar sombreado. As duas modelos estão do lado direito do quadro, mas ocupam menos espaço. A modelo 2 está à frente, meio virada de lado, e faz uma pose estranha com os braços erguidos e as mãos entrelaçadas num ângulo que encobre seu rosto, escondendo sua expressão através da sombra. A modelo 1, mais atrás, está em pé, de frente para a câmera, os braços retraídos, as mãos unidas em frente ao corpo. Por trás dos/as modelos/as se ergue outra construção branca com uma janela dupla no topo, também emoldurada na cor azul – talvez a mesma igreja do take anterior. O mesmo recorte da câmera evidencia a assimetria da cena, como se o foco aqui devesse recair na cena como um todo e não apenas em determinado elemento evidente. A moldura azul que também acompanha o formato triangular da parte superior da parede da

construção mostrada parece se confundir com o azul do céu ao fundo. Algumas frondes de árvores aparecem também no canto esquerdo inferior do quadro. A legenda: “and the continuous breath of the world / is what we hear” (“é a respiração contínua do mundo / é aquilo que ouvimos”). Esse take parece dialogar com o take 3, cujo plano secundário do enquadramento se divide em uma parede branca e um céu azul com uma árvore. Inclusive, a modelo 1 está usando a mesma roupa em ambos os takes. A parte da legenda “is what we hear” aparece também no take 11, junto a “and call it silence” (“e chamamos de silêncio”).

Figura 14: *Printscreen* do take 11 de “Lamento sertanejo”



Fonte: Vogue Portugal (2020)

O take 11, por sua vez, é um close no rosto da modelo 1, que sustenta uma expressão séria. Ao fundo, a mesma parede branca.

Figura 15: *Printscreen* do take 12 de “Lamento sertanejo”



Fonte: Vogue Portugal (2020)

O take 12 apresenta a modelo 1 trajando um vestido branco estampado com flores vermelhas e uma espécie de faixa de tecido vermelho envolvendo a parte superior do seu corpo

e se movendo enquanto ela dança girando sobre si mesma, graciosa e sorridente. A câmera a focaliza de baixo para cima, mostrando a modelo quase de corpo inteiro. Ao fundo, o mesmo céu azul sem nuvens, um pouco de vegetação e uma cerca de arame na parte inferior do quadro, metade da fronde e dos galhos de uma árvore na parte inferior esquerda do quadro.

Figura 16: *Printscreen* do take 13 de “Lamento sertanejo”



Fonte: Vogue Portugal (2020)

O take 13 é continuidade do anterior, mostra a modelo 1 ainda girando, um sorriso no rosto iluminado pela luz do sol, mas a câmera a focaliza do peito para cima, de modo mais próximo e reto, mostrando mais de perto a cerca de arame diante da qual a modelo dança e, ao fundo, a folhagem verde-escura das árvores contrastando com a secura da vegetação rasteira e do céu azul limpo.

Figura 17: *Printscreen* do take 14 de “Lamento sertanejo”



Fonte: Vogue Portugal (2020)

No take 14 o foco são as modelos 1 e 2. Eles vestem roupas de tons escuros, terrosos,

olham para baixo e sorriem, dançando de um lado para outro, como se estivessem batendo os pés no compasso de uma música que toca ao fundo e cujo ritmo é marcado pelo som de palmas. Ao fundo, o quadro é composto pelas folhagens das árvores e um recorte de céu azul-claro.

Figura 18: *Printscreen* do take 15 de “Lamento sertanejo”



Fonte: Vogue Portugal (2020)

O take 15 apresenta os mesmos elementos numa focalização mais aberta. O modelo 3 agora está junto das outras duas modelos e toca uma gaita, participando da folia. Ele usa uma bermuda e camisa de botões, mostrando o peito nu. A sombra das árvores os encobre e encobre a vegetação seca ao fundo, cortando diagonalmente o quadro. O restante do quadro é composto por cactos, algumas frondes esverdeadas de árvores e recortes de um céu azul no horizonte.

Figura 19: *Printscreen* do take 16 de “Lamento sertanejo”



Fonte: Vogue Portugal (2020)

O take 16 focaliza o modelo 3, que está sentado à sombra das árvores e sorrindo

enquanto olha para um cachorro que está em seus braços. Por trás dele é possível ver uma cerca e a vegetação rasteira seca, além das frondes das árvores ao fundo, que encobrem quase todo o céu, deixando entrever apenas uns poucos pedaços.

Figura 20: *Printscreen* do take 17 de “Lamento sertanejo”



Fonte: Vogue Portugal (2020)

O take 17 mostra as modelos 1 e 2 correndo e sorrindo, enquadradas da cintura para cima e meio de lado. A modelo 1 segura nos braços o mesmo cachorrinho do take anterior, enquanto a modelo 2 tem as mãos sobre os ombros da modelo 1. Na parte esquerda do quadro é possível ver as folhagens das árvores e, ao fundo, um céu azul pálido.

Figura 21: *Printscreen* do take 18 de “Lamento sertanejo”



Fonte: Vogue Portugal (2020)

O take 18 tem os mesmos elementos do take anterior, mas focaliza as modelos 1 e 2 e o cachorrinho de um outro ângulo, frontal e mais próximo de seus rostos. As modelos sorriem olhando para o cachorro, que olha em direção à câmera, a língua para fora.

Figura 22: *Printscreen* do take 19 de “Lamento sertanejo”



Fonte: Vogue Portugal (2020)

O take 19 apresenta os mesmos elementos do take 9, mas muda o ângulo, focalizando a modelo 1 mais de perto, enquadrando-a do busto para cima. Por trás da modelo ainda é possível ver duas das janelas da igreja, agora um pouco recortadas pelo ângulo e pela distância da câmera. Ao contrário do take 9, a modelo agora dança do mesmo modo como faz nos takes 12 e 13 e exibe um sorriso aberto.

Figura 23: *Printscreen* do take 20 de “Lamento sertanejo”



Fonte: Vogue Portugal (2020)

O take 20 exibe os/as três modelos dispostos de lado, um do lado do outro, em formato de escada no quadro e, portanto, preenchem o quadro diagonalmente, do ponto inferior esquerdo ao ponto superior direito da tela, começando pela modelo 1, que sorri olhando para a direita, passando pela modelo 2, que tem o rosto voltado mais para a frente enquanto seu olhar está voltado para o lado e para baixo. Ela sorri enquanto apoia o braço direito do ombro da modelo 1 e, com a mão esquerda, mexe no cabelo. O modelo 3, mais distante, usa uma

camisa de mangas longas aberta, mostrando o tronco. Com a mão esquerda ele segura algo parecido com um arame, enquanto, com a mão direita, mexe em algo no ombro. Ao fundo é possível ver uma touceira de cactos preenchendo quase todo o segundo plano, com exceção de pequenos recortes do céu e de uma construção, que parece ser a mesma do take 10.

Figura 24: *Printscreen* do take 21 de “Lamento sertanejo”



Fonte: Vogue Portugal (2020)

No take 21, o enquadramento focaliza as modelos 1 e 2 num banco centralizado no quadro. A modelo 2 está sentada à direita no banco, olhando para a modelo 1, enquanto a modelo 1 está de pernas cruzadas, deitada com a cabeça sobre a perna da modelo 2 e olhando em direção à câmera. O cenário onde elas estão é uma espécie de terreiro coberto por mato seco e, ao fundo, algumas árvores. No horizonte o sol se põe, e o céu tem uma coloração branca.

Figura 25: *Printscreen* do take 22 de “Lamento sertanejo”



Fonte: Vogue Portugal (2020)

Esse take apresenta uma variação do take anterior. Focaliza o peito e o rosto da modelo

1, que continua olhando para a câmera com uma expressão séria. Aqui é possível ver apenas algumas partes do corpo da modelo 2 e do banco.

Figura 26: *Printscreen* do take 23 de “Lamento sertanejo”



Fonte: Vogue Portugal (2020)

Como o anterior, o take 23 faz um recorte dos elementos do take 21, desta vez focalizando a modelo 2 dos ombros para cima. A modelo olha diretamente para a câmera com uma expressão também séria. Ao fundo, desfocado, é possível ver o sol se pondo, a silhueta da vegetação e o céu claro.

Figura 27: *Printscreen* do take 24 de “Lamento sertanejo”



Fonte: Vogue Portugal (2020)

O take 24 focaliza o modelo 3 do peito para cima. Ele está centralizado no quadro e olha diretamente para a câmera enquanto toca gaita. Seu olhar é misterioso e se desvia da câmera num movimento lento em direção à esquerda do quadro. O modelo está sob a sombra (provavelmente de uma árvore), uma nesga de sol ilumina parte do lado esquerdo do modelo

e, no segundo plano, fica evidenciada a vegetação seca, cor de palha, em quase todo o quadro, com exceção da parte inferior, que deixa entrever o que parece ser uma parte de terra nua quase da mesma cor da vegetação.

Figura 28: *Printscreen* do take 25 de “Lamento sertanejo”



Fonte: Vogue Portugal (2020)

O take 25 mostra os/as modelos 2 e 3 focalizados da coxa para cima no lado esquerdo do quadro. A modelo 2 usa um vestido rosa e segura um buquê de flores junto a si enquanto apoia a cabeça no ombro do modelo 3, que está com a mão esquerda no bolso e uma camisa de manga longa branca com os botões abertos, deixando à mostra parte de seu peito e barriga. Ambos têm expressões pensativas no rosto, de certa forma tristes. A legenda, que retorna neste take, diz: “But there is life” (“Mas há vida”).

Figura 29: *Printscreen* do take 26 de “Lamento sertanejo”



Fonte: Vogue Portugal (2020)

No take 26, o modelo 3, que ocupa o lado direito do quadro, exibe um sorriso aberto. Ao fundo e por trás dele é possível ver um recorte de céu claro e folhagens desfocadas. A modelo 2 preenche o lado esquerdo do quadro. Seu rosto está coberto pelo mesmo acessório de cabeça que aparece no take 5, mas é possível ver que ela está de olho fechado. A legenda diz “that is meant to be intensely lived.” (“que deve ser intensamente vivida.”).

Figura 30: *Printscreen* do take 27 de “Lamento sertanejo”



Fonte: Vogue Portugal (2020)

No take 27, que focaliza os/as mesmos/as modelos num plano mais aberto, do ombro para cima, meio de lado, a modelo 2 aparece de olhos fechados também. Desta vez, no entanto, o modelo 3 tem uma expressão mais séria no rosto. O cenário é mais iluminado. É possível ver que o modelo 3 também usa um acessório de cabeça, uma tiara de flores vermelhas e brancas com uma joia no centro. Em segundo plano há uma igreja, diferente daquela mostrada do take 9, mas também exibe parede branca com detalhes em azul na moldura e uma cruz no topo. O céu está com um azul bem claro, quase branco, por causa do sol que ainda está alto. A legenda diz: “there is love” (“há o amor”).

Figura 31: *Printscreen* do take 28 de “Lamento sertanejo”



Fonte: Vogue Portugal (2020)

O take 28 exhibe os/as modelos 2 e 3 lado a lado e de corpo inteiro. O enquadramento valoriza o cenário através de um plano geral, ou seja, amplo, no qual a câmera focaliza um grande recorte espacial, no qual é possível ver, em primeiro plano, os/as modelos de braços dados sobre uma parte de vegetação seca. A luz do sol atinge suas costas e lança para a frente as suas sombras, parte das quais podemos ver na parte inferior central do quadro. Em segundo plano há um terreiro e a mesma igreja do take anterior, que agora pode ser vista de uma forma mais geral, além de outras duas construções menos imponentes por trás dela e que também são pintadas de branco e azul. Por trás dessas construções é possível ver as frondes verde-escuras das árvores e o céu, que exhibe o mesmo tom claro, quase branco, do take anterior.

Figura 32: *Printscreen* do take 29 de “Lamento sertanejo”



Fonte: Vogue Portugal (2020)

O take 29 é o último do *fashion film* e aponta os créditos do vídeo, que aparecem dispostos no lado esquerdo da tela numa fonte pequena e estreita. Na parte inferior direita aparece o logo da Vogue em letras grandes e o nome “PORTUGAL” em letras bem miúdas no interior da letra “O” da palavra “VOGUE”, indicando qual a versão da Vogue que produziu o *fashion film*, que é a Vogue Portugal, que, como já vimos, tem também um canal próprio no YouTube e que é onde está hospedado o vídeo. No enquadramento, é possível ver partes do que parece ser uma espada-de-são-jorge ou alguma planta parecida contra o pôr do sol. As mesmas cores do primeiro take aparecem aqui: o céu está laranja-amarronzado, e é possível ver claramente um círculo branco e grande (o sol) à direita no quadro e prestes a sumir na linha do horizonte. A imagem dá lugar a um fundo preto, mas o logo da revista permanece, assim como os créditos, escritos em inglês.

Toda essa construção audiovisual que descrevi anteriormente pode ser apreciada em sua totalidade e de forma mais conveniente no próprio *fashion film*, disponível no link do vídeo (<<https://www.youtube.com/watch?v=9WUBDPsAHo0>>, acesso em 08 de julho de

2022). No entanto, meu intuito ao fazer essa descrição detalhada do filme de moda da Vogue foi ressaltar a construção da sintaxe imagética do filme, que é de fundamental importância no momento de análise, no próximo subtópico.

4.2.2 Análise

O *fashion film* que analisamos é um texto audiovisual, composto, portanto, de diversos recursos semióticos. Por sistemas semióticos, Santos Filho (2016) entende os recursos que podem constituir o discurso, como imagem, gesto, som, cor ou fonte, por exemplo.

Além disso, é interessante mencionar que o *fashion film* é um gênero secundário, ou seja, surge em condições mais complexas e organizadas e não na vida cotidiana (BAKHTIN, 2016). E, embora o *fashion film* da Vogue apresente o elemento sonoro/narrativo, através da oralização de um poema, não se trata da representação de uma interação oral cotidiana, como se pode observar, por exemplo, no diálogo de uma cena de telenovela analisada por Santos Filho (2016). “Dessa relação com o escrito, podemos dizer que muitos outros textos são materializados na fala, apenas oralizados, pois sua constituição é escrita, apresentando, por isso, características também da escrita” (SANTOS FILHO, 2016, p. 23).

É o caso do poema oralizado no *fashion film*, e cujo título é “Dá-me a tua mão”. O poema é de autoria de Clarice Lispector, e tomei a liberdade de transcrever o trecho que foi utilizado no vídeo em análise:

Dá-me a tua mão:
Vou agora te contar
Como entrei no inexpressivo
Que sempre foi a minha busca cega e secreta.[...]

Essa linha de mistério e fogo
Que é a respiração do mundo,
E a respiração contínua do mundo
É aquilo que ouvimos
E chamamos de silêncio.

Mas há vida,
Que é para ser intensamente vivida.
Há o amor,
Que tem que ser vivido até a última gota.
Sem nenhum medo.
Não mata (VOGUE PORTUGAL, 2020).

Como visto na descrição dos takes do vídeo, o poema oralizado acompanha legendas de sua versão em inglês, o que indica que a Vogue busca alcançar um público não apenas de língua portuguesa, mas também de língua inglesa, e esse aspecto pode ter relação com o fato de a Vogue ser uma revista de apelo internacional.

No vídeo, o poema oralizado, que parece ajudar no aspecto artístico do *fashion film*, é acompanhado também por trilha sonora (com instrumentos como sanfona e gaita, que remetem a ritmos musicais como o forró, fortemente presentes no Nordeste). O poema constitui, junto com o aspecto da composição imagética do vídeo, o exemplar do gênero *fashion film* que é “Lamento sertanejo”, da Vogue.

No *fashion film*, por exemplo, a oralização do poema de Lispector e a música ao fundo, em simultaneidade e diálogo com as imagens, compõe também a sintaxe imagética (SANTOS FILHO, 2019), pois todos os elementos têm importância na construção desse gênero audiovisual.

Como vimos anteriormente, a descrição do vídeo em si também afeta a forma como o espectador interage com o texto, porque são informações adicionais que, embora não façam parte estritamente do *fashion film* enquanto um filme de moda, são ditas pela revista Vogue, portanto se tornam responsáveis por propor determinados sentidos, orientar/sugerir certa leitura sobre o vídeo – uma leitura que compactua com o discurso hegemônico responsável por inventar o Nordeste a partir dos recortes característicos da estereotopia: a miséria, a secura, a pobreza (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

O *fashion film* “Lamento sertanejo – Vogue Fashion Film” (VOGUE PORTUGAL, 2020) tem um objetivo antes de tudo publicitário (de divulgação de marcas de roupas), mas também artístico (utiliza as técnicas e a linguagem do cinema). Faz parte da esfera da moda, é uma produção ideológica que sofre coerção no domínio cultural em que é produzido, refratando a realidade de um modo particular (GRILLO, 2006). Obedece às ideologias da esfera da moda e, conseqüentemente, sofre a coerção dessa esfera, sendo responsável por apresentar/criar novas tendências de mercado (GAMA, 2013).

O filme de moda da Vogue traz como tema o sertão. Trata, portanto, de um tema que nem sempre esteve “na moda”, conforme o que diz Santos (2021, p. 16), pois moda e sertão, historicamente, estiveram imbricados ou costurados a ideias contrárias. A moda geralmente se relaciona à ideia do presente, da renovação, da reelaboração, da efemeridade e da pressa do mundo moderno, enquanto ao sertão cabem a ideia do passado, da ausência de progresso, da vagarosidade, do arcaísmo, da tradição e da permanência.

Desse modo, é necessário questionar se o *fashion film* em análise constrói imagens equivalentes acerca do sertão. É interessante perceber que esse gênero discursivo nem sempre utiliza elementos linguísticos em sua composição, posto que a linguagem da moda é eminentemente visual (SANTOS, 2021). De qualquer modo, a revista Vogue utiliza estratégias linguísticas/discursivas e também não-linguísticas para produzir sentido(s) acerca do sertão e

dos/as sertanejos/as, mesmo que seu objetivo principal seja a divulgação de marcas de moda.

Ao longo do *fashion film* são apresentadas algumas pessoas (duas modelos negras e um modelo branco) interagindo entre si. De modo geral, os ângulos e enquadramentos escolhidos pela produção do vídeo apontam para a secura da paisagem, terreiros, estradinhas de terra, igrejas, um céu azul e sem nuvens e o pôr do sol, conforme foi possível perceber através da descrição dos takes no tópico anterior.

A Vogue, ao trazer como tema o sertão através do *fashion film* “Lamento sertanejo”, o faz através do diálogo com a peça teatral “O Auto da Compadecida”, de Ariano Suassuna. Desse modo, esse discurso construído pela revista Vogue é atravessado por enunciados anteriores na cadeia discursiva, sobretudo a obra literária que a revista assume como sendo a inspiração para a criação do seu filme de moda.

Albuquerque Júnior (2017) cita Ariano Suassuna como um dos grandes intelectuais que contribuíram, com seu talento para a composição de imagens por meio da palavra, para a construção do imaginário de Nordeste que povoa a cultura, a sociedade, os enunciados.

O auto escrito por Ariano Suassuna segue as normas do gênero teatral cuja origem remonta à Idade Média, pois trata de temas ligados à religião e apresenta uma linguagem popular. O texto foi escrito na década de 1950, tendo sido adaptado para televisão como minissérie no ano de 1999 e lançado como filme no ano seguinte, tal o sucesso que obteve junto ao público (ALVES; AGUIAR; ARAUJO, 2022).

A peça, de tom irônico e bem humorado, acompanha as peripécias de dois nordestinos pobres (João Grilo e Chicó) que vivem de enganar o povo de um viralejo no sertão da Paraíba. O próprio Suassuna afirma que sua obra se baseia nas histórias populares do Nordeste, trazendo para a cena personagens como o cangaceiro, o sertanejo pobre, além de figuras da religião cristã, como o bispo, o padre, o frade, o sacristão, o próprio Jesus Cristo, o Diabo e, também, Nossa Senhora, a Compadecida que dá título à peça (SUASSUNA, 2013).

Alves, Aguiar e Araujo (2022) analisam a forma como o nordestino é retratado no filme “O Auto da Compadecida”, atentando para como essa construção acontece no vestuário dos personagens. Essa análise é interessante, pois estamos refletindo sobre um filme de moda no qual o vestuário tem destaque. Os autores (ALVES; AGUIAR; ARAUJO, 2022) afirmam que a performance e os vestuários dos personagens no filme “O Auto da Compadecida” são responsáveis por reforçar estereótipos acerca do povo nordestino na visão dos espectadores e do público em geral, que, ao consumir a obra filmica, tomam-na como uma verdade e esta passa a constituir o imaginário acerca da região Nordeste.

Um exemplo dessa afirmação dos autores pode ser visto ao considerar o vestuário dos

sertanejos (Chicó e João Grilo), os principais personagens da trama, como é possível constatar no *print* de uma das cenas do filme.

Figura 33: *Printscreen* de cena do filme “O Auto da Compadecida”



Fonte: Auto (2000)

Na cena, e ao longo de todo o filme, as personagens usam vestes de tecido simples, surradas, desgastadas e sujas, as quais exemplificam sua pobreza, a posição social que ocupam e o arquétipo que encarnam. As cores de tons terrosos e secos de suas vestes aludem ao semiárido, à rispidez do lugar ou mesmo à seca (ALVES; AGUIAR; ARAUJO, 2022).

Fazendo um paralelo com as considerações de Alves, Aguiar e Araujo (2022), o *fashion film* também utiliza estratégias semelhantes para sua composição. Essa semelhança está relacionada não apenas à inspiração no auto de Ariano Suassuna, mas também às relações com o espaço e o imaginário acerca do Nordeste do qual o livro e o filme se apropriam para a sua própria construção.

A retomada/diálogo com certos sentidos fixados/enraizados no imaginário popular acerca da região Nordeste, considerando, neste momento, não apenas a parte do vestuário, acessórios e maquiagem dos/as modelos, mas também o diálogo que tais itens tecem também com o cenário e outros elementos que compõem os planos e enquadramentos, se dá por meio do uso de determinadas cores e formas, como os tons pastéis das roupas utilizadas pelos/as modelos 1 e 2 nos takes 2, 4, 21, 22 e 23, cujos tons de bege, lilás, salmão, têm pouco contraste com o resto do quadro, e na verdade é como se se misturassem a ele, se camuflassem no cenário crepuscular, no céu pálido, no chão seco e nu de terra, na vegetação cor de palha. Tudo tem mais ou menos as mesmas cores, compondo a harmonia geral dos takes, que sugere algo seco, sem vida, tanto em relação ao sol que se põe e à luz que minguia, neutralizando e tornando pálidas as cores do mundo, quanto em relação à parte da vegetação que já está seca/morta, provavelmente pela ação do sol escaldante/sufocante destacado no take inicial do vídeo.

O take 1 do vídeo, nesse sentido, pode remeter aos sentidos enraizados/canonizados acerca das secas no sertão, uma vez que a ausência de nuvens no céu (o que, na descrição dos takes, vimos que se repete várias vezes durante o vídeo inteiro) sugere a ausência, portanto, da própria (possibilidade de) chuva, um sentido que pode ser construído também ao levar em conta a vegetação morta e o terreno seco/deserto/árido dos takes 2, 3, 7, 8, 14, 15, 16, 21, 22, 24 e 28.

No take 3 também ocorre a mesma harmonia de cores no quadro. A blusa da modelo 1 combina com o céu (azul-claro) e a parede branca da construção no lado direito do quadro, enquanto sua saia de um marrom muito claro combina com a cor da vegetação seca na parte inferior esquerda do quadro.

Nos takes 7 e 8 as modelos femininas e o modelo masculino utilizam peças pretas que cobrem seus corpos por inteiro e adicionam um ar obscuro e dramático ao cenário, somado à sombra da árvore sob a qual estão postados. As expressões corporais dos/as modelos sugerem tristeza e as peças que usam podem sugerir luto. Os braços do modelo 3 erguidos ao céu podem ser tomados, nesse contexto, como um gesto de súplica a Deus. Relacionando essa cena a “O Auto da Compadecida”, o modelo 3 pode estar desempenhando aqui o papel de uma das personagens religiosas da peça, como o padre ou o bispo, de acordo com cena presente no filme.

Figura 34: *Printscreen* de cena do filme “O Auto da Compadecida”



Fonte: Auto (2000)

Assim, essa leitura comparativa entre as cenas de “Lamento sertanejo” e de “O Auto da Compadecida” é possível não só pelo gesto feito pelo modelo no take 8 do *fashion film*, mas também pela vestimenta que usa: um casaco e uma saia pretos com uma faixa vermelha caindo dos ombros, imitando a batina e a estola, vestes tradicionais dos padres.

A figura do padre pode remeter também à questão do messianismo e dos/as nordestinos/as como pessoas consideradas de fé, pessoas religiosas e que depositam suas

esperanças na resolução dos problemas da vida nas figuras do Messias ou de Deus (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

Diversos outros símbolos religiosos também fazem parte do *fashion film*, como a igreja católica que aparece como cenário nos takes 9 e 19 do vídeo, além das vestimentas e acessórios da modelo 2 nos takes 5, 26, 27 e 28 do filme e que remetem às religiões de matriz africana, apontando para a diversidade religiosa no Nordeste e mesmo a um possível sincretismo religioso (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012).

A presença desse aspecto religioso no *fashion film*, além de dar continuidade ao diálogo intertextual com “O Auto da Compadecida”, marca o interesse seletivo e repetitivo pela temática religiosa quando se trata de Nordeste, fortalecendo o estereótipo acerca da região e do/a nordestino/a.

Dando prosseguindo à análise, nos takes 9 e 19, as cores do vestido usado pela modelo 1 um também são vermelho e preto, como nos takes 7 e 8. O vermelho, uma cor quente, aqui se destaca. A maquiagem usada pelo modelo dá destaque a um delineado dourado, com linhas que podem remeter tanto ao próprio desenho dos cílios superiores e inferiores, quanto aos raios do sol, que é um elemento que aparece em diversos momentos no vídeo e, pela claridade do céu no take 9 e em diversos outros, sugere que ele lança seus raios sobre o mundo plenamente, e essa luz natural é aproveitada no filme para destacar ou esconder (através da sombra que projeta contra as árvores), certos elementos.

O uso das cores quentes se dá nas roupas utilizadas pelos/as modelos nos takes 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18 e 26, também com tons de vermelho, amarelo e laranja, pendendo para a terracota e para o marrom, que, na gradação de cores, é como se fosse a continuidade do laranja, uma mistura das cores primárias (vermelho, amarelo e azul).

Tais cores quentes remetem, de acordo com os sentidos socialmente reconhecidos, ao calor, ao fogo, à luz. Seu uso, no entanto, no contexto de produção do *fashion film*, pode ter relação com a construção/proposição de sentidos do imaginário social sobre o Nordeste como um lugar de sol escaldante, de clima extremamente quente, de calor excessivo. As cores bege e marrom e os tons mais neutros podem remeter, como já explicitado na análise de seu enquadramento nos takes do vídeo, à vegetação morta, à terra nua, desértica, a um solo descoberto, seco, sem vida, cujo drama se estende à própria vida dos/as sertanejos/as performatizados/as pelos/as modelos, desde as suas expressões tristes até, em determinados momentos, o uso de roupas de cor preta, remetendo ao luto, à morte, à própria ausência de luz que origina essa cor e que, metaforicamente, no contexto do vídeo, pode estar relacionada à própria ausência do bem-estar das pessoas que vivem na região, de acordo com o discurso

hegemônico (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011; 2021). Conforme Albuquerque Júnior (1997, p. 95): “A vida, nesta região, parece estar sempre em perigo e ela própria parece participar desse processo de decomposição.” No entanto, apesar de tudo isso, da miséria que o rodeia e do drama em que vive, o/a sertanejo/a, segundo a Vogue (2020), está sempre feliz, o que justifica os/as modelos estarem brincando e sorrindo em alguns takes do vídeo.

Os takes 26 e 27, em relação à obra de Suassuna, remetem ao casamento de Chicó.

Figura 35: *Printscreen* de cena do filme “O Auto da Compadecida”



Fonte: Auto (2000)

Na cena do filme, da direita para a esquerda, é retratado o personagem Chicó, sertanejo pobre, Rosinha, a filha do major Antônio Moraes – que é contrário ao matrimônio da filha com o rapaz por ele não ser um homem de classe social abastada –, e João Grilo, que é a dupla inseparável de Chicó.

Por sua vez, a cachorrinha que aparece nos takes 16, 17 e 18 remete ao famoso episódio da morte da cachorra, que na obra de Suassuna pertence à personagem Dorinha, esposa do padeiro.

Figura 36: *Printscreen* de cena do filme “O Auto da Compadecida”



Fonte: Auto (2000)

Outro elemento da obra de Suassuna retomado em “Lamento sertanejo” é a gaita com a qual João Grilo “ressuscita” Chicó em determinado momento da narrativa.

Figura 37: *Printscreen* de cena do filme “O Auto da Compadecida”



Fonte: Auto (2000)

No *fashion film*, a gaita aparece nos take 24, tocada pelo modelo 3.

Em relação ao modelo masculino que aparece no vídeo, sua figura não corresponde àquela típica do caipira ou do jagunço, pois suas roupas são limpas e, em alguns momentos, pomposas. Devemos considerar, porém, que na ideologia da esfera da moda existe um padrão de beleza quase ditador e um caráter normativo no qual predominam a magreza, a juventude, os corpos jovens e esbeltos, os rostos bonitos, a pele aveludada, toda a produção de uma imagem (e, por extensão, de uma pessoa) perfeita (PINTO, 2019), o que pode justificar o cuidado com a estética no vídeo da Vogue, além do fato de que se tratam das peças das marcas divulgadas.

As vestes dos/as modelos, portanto, não carregam os mesmos traços de deterioração, precariedade e sujeira que as de João Grilo, por exemplo, como vimos na análise de Alves, Aguiar e Araujo (2022). Na verdade, as roupas são muito asseadas, até glamourosas, afastando-se das características ressaltadas em “O Auto da Compadecida” em relação à figura do/a sertanejo/a. Nesse aspecto, o *fashion film* obedece às normas da moda como espaço de consumo, de exibição das peças para o público consumidor, quase como uma vitrine de loja, onde as peças vestem os manequins, ou nos desfiles de moda (e acrescentamos: nos *fashion films*), onde as peças vestem os/as modelos (COSTA, 2022).

A estaticidade dos/as modelos em alguns takes remete à própria estaticidade das fotografias do editorial homônimo da Vogue – e ao próprio protagonismo das roupas nos *fashion films*, segundo Ribeiro (2016). Assim, é quase como se os/as modelos, em certos momentos, fossem reduzidos/as a manequins, por causa de sua imobilidade. Essa imobilidade

é proposital, para que nosso olhar se direcione às roupas e à estética visual dos quadros como um todo, pois as cores das roupas conversam também com os cenários. Essa característica do *fashion film* analisado pode se justificar pelo fato de os *fashion films* terem surgido como forma de divulgação de coleções ou marcas de moda, estratégia que antes se concretizava através de vias mais tradicionais, como as revistas físicas, por exemplo, ou os desfiles de moda (RECSTORY, 2019; BEAURNAIS, 2021; DIGITALE TÊXTIL, 2021; COSTA, 2022).

Desse modo, é como se a produção do *fashion film* devesse servir primeiramente ao objetivo de composição de um editorial, constituído de imagens estáticas – fotografias –, considerando aqui a estaticidade da própria câmera em si, focada quase sempre em compor quadros perfeitos em torno de momentos que parecem congelados diante da lente, deixando em segundo plano a natureza fílmica que lhe dá origem e que se constitui de imagens em movimento – vídeo –, o que não deixa de acontecer no *fashion film*, mas de modo menos evidente.

Além disso, outra leitura possível para essa estaticidade de alguns takes pode estar relacionada ao próprio sentido de tristeza proposto pelos olhares e expressões dos personagens em alguns takes. Nestes, os corpos dos/as modelos permanecem parados em certas poses que parecem refletir o estado de espírito retratado em seus próprios semblantes. Por outro lado, nos takes em que aparecem alegres e se divertindo, seus corpos ganham movimento: correm, dançam. A câmera os filma em tempo real, sem nenhum efeito que torne a imagem lenta. Seus sorrisos se abrem e a câmera também se move para acompanhar esse movimento.

Em relação a um olhar *queer*, é possível pensar os conceitos de gênero e sexualidade ao tratar da figura de sertanejo/a performatizada no vídeo da Vogue. Essa performatização dos corpos nos espaços e relações dentro da sociedade, segundo Butler (2003), cria ideias de masculino e feminino, construções culturais de gênero que, em nossa sociedade, têm grande força, principalmente se pensarmos no Nordeste, que foi historicamente marcado pelo machismo de forma muito mais forte que em outras regiões do país. Segundo Albuquerque Júnior (2012), quando se pensa em nordestino, se pensa logo na figura masculina, no cabra macho ou cabra da peste que corporifica a rudez e a violência, como se fosse o reflexo da terra árida da qual parece brotar tal qual um cacto cheio de espinhos.

O *fashion film* não deixa de trazer a figura do homem, através do modelo 3, mas traz também a figura da mulher, através das modelos 1 e 2, que são mulheres negras. Essa negritude pode remeter ao discurso e à ideia de que os sulistas seriam considerados “[...] superiores por serem pretensamente brancos, enquanto os nordestinos seriam negros ou mestiços” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012, p. 117). Então, apesar de o *fashion film* trazer a presença

dessas mulheres negras, essa presença pode estar relacionada a um preconceito não apenas geográfico, mas também racial.

Outra leitura possível pode ser concebida pela observação de que “O Auto da Compadecida” apresenta, como um de seus personagens, um Jesus negro. Pode ser que a Vogue Portugal tenha querido estender essa representatividade levando em conta não apenas o aspecto racial, mas o gênero também, através da figura das duas modelos negras que aparecem no filme.

Esse aspecto do gênero se estende, no *fashion film*, aos takes 26 e 27, que retratam o casamento entre um homem (Chicó) e uma mulher (Rosinha), apontando para as estruturas binárias defendidas pelo discurso cultural hegemônico e que são responsáveis por delimitar os espaços pelos quais os sujeitos devem se aventurar (BUTLER, 2003).

Essas estruturas binárias, que definem modos de ser homem e modos de ser mulher, socialmente, normatizam também a sexualidade, e o matrimônio retratado no *fashion film* é um ritual sagrado e de origem cristã que legitima a sexualidade vista como “normal”: a heterossexualidade. Essa coerência entre papéis de gênero e desejos sexuais (homens atraídos sexualmente por mulheres e vice-versa) compõe o chamado gênero inteligível (SANTOS FILHO, 2020), e é endossada pela construção/performatização do/a nordestino/a no *fashion film* “Lamento sertanejo”. A leitura *queer* sobre o *fashion film* aponta, portanto, para uma construção de gênero e sexualidade voltada à heteronormatividade, à heterossexualidade e ao esquema de gênero inteligível.

Creio que a revista Vogue e os realizadores do *fashion film* “Lamento sertanejo” acreditem que fugir desse discurso, distanciar-se da paleta de cores escolhida, da heteronormatividade e de todos os outros símbolos que pretensamente são colocados e vistos como do Nordeste e que contribuem com a construção semântica e imagética da região, seria fugir de um possível “sentido verdadeiro” sobre ela (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012). Essas imagens e símbolos abundam nas descrições dos romances regionalistas da década de 30 do último século e foram transpostos para a televisão e também para o cinema.

O *fashion film* “Lamento sertanejo”, como parte do cinema também, mas desse cinema da moda, vai construir da mesma forma a sua própria paisagem nordestina, sua ideia de corpo nordestino, através dos símbolos e imagens, sem esquecer que toma como base uma obra já consagrada no imaginário popular sobre uma ideia de Nordeste e escolhe ir pelo mesmo caminho, sem arriscar muito.

“Lamento sertanejo”, assim, se soma a tantas outras obras artísticas já produzidas sobre o Nordeste e o sertão, sejam elas os romances de 30 ou, mais recentemente, os filmes e as novelas que querem “retratar” uma realidade que, não raras vezes, parte de velhos estereótipos,

de imagens construídas, engessadas e perpetuadas sobre essa região a partir de outras produções artísticas e intelectuais sobre ela.

Nesse sentido, acredito que o vídeo analisado segue os passos de estilistas que, segundo Santos (2021), promoveram a (re)criação da temática do sertão, além de estilizarem, personalizarem e publicizarem um conjunto de imagens, enunciados e sentidos gerados ao longo da história, tornando-os produtos de moda e os inserindo “no mercado para serem consumidas como mercadoria e discurso, como vestuário e conceito” (SANTOS, 2021, p. 47).

Dessa forma, portanto, o *fashion film* “Lamento sertanejo” propõe sentidos já estabilizados socialmente acerca do Nordeste, como a ligação com o rural, através dos cenários compostos por estradas de terra, terreiros, pequenas construções e paisagens com vegetação seca, árvores e cactos.

Enquanto discurso regionalista que toma a região como natural, um objeto fixo e um dado prévio da realidade (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008), a obra de Ariano Suassuna é referenciada pela revista Vogue, servindo como fonte (certamente não a única) para o *fashion film*, que, na cadeia de enunciados de que se compõem os discursos (BAKHTIN, 2016) e nas relações interdiscursivas e intertextuais (GRILLO, 2006), retoma e atualiza o discurso hegemônico acerca do Nordeste, um discurso de folclorização e estereotipia (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011; 2021).

Embora ao *fashion film* deva ser dado o crédito de colocar o Nordeste e o/a nordestino/a como lugar e como sujeitos que podem estar ligados à moda e podem se relacionar com a moda e *ser* moda, o faz pela mesma perspectiva que erigiu a ideia de Nordeste pelo discurso hegemônico, utilizando os mesmos símbolos que reduziram a região ao estereótipo que embasa as produções culturais/imagéticas/discursivas em torno dela.

O *fashion film* liga o Nordeste à moda; no entanto, não é capaz de desvinculá-lo do aspecto de tradição, de apego ao passado, de atraso, de pobreza, de “quentura”, sol, seca, todos os símbolos e atributos repetidos de modo arrogante e através da caracterização indiscriminada e grosseira do outro (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

Essa caracterização superficial que constitui o estereótipo foi responsável por produzir, historicamente, certas “verdades” por meio de um sistema de poder, o qual reduz a poucas partes aquilo que é múltiplo e impossível de ser revelado ou capturado sem que se incorra no erro de reduzi-lo novamente a qualquer outra pretensa verdade ou realidade. Na verdade, não há uma realidade preexistente ao discurso, pois este é que constrói ou inventa a região Nordeste como a conhecemos (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011). Percebe-se a generalização de uma parte por um todo, num processo metonímico que tem a ver com a

ideologia da revista Vogue e de seus idealizadores.

O *fashion film* elabora, portanto, uma regionalidade (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008). A repetição, no vídeo, de todos os elementos responsáveis por elaborar essa regionalidade se relaciona de modo semelhante, quase ilustrativo, à própria repetição que marca o discurso da estereotipia (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011). O *fashion film*, através da posição ideológica da revista Vogue Portugal enquanto produtora desse enunciado, sintetiza, em poucos e estratégicos elementos, uma imagem de Nordeste, de sertão, de sertanejo/sertaneja, de semiárido que não se redime pela inserção dessa região no mapa da moda, mas se apropria do imaginário cultural acerca do Nordeste apenas para fortalecê-lo, na medida em que compactua/comunga com o discurso regionalista e folclorista de Ariano Suassuna na obra supracitada e, através das indumentárias, glamouriza figuras que ela mesma toma como vítimas da fome e da miséria, das intempéries e dos percalços.

CAPÍTULO 05 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho de conclusão de curso teve como objetivo fazer uma análise enunciativo-discursiva do *fashion film* “Lamento sertanejo”, da revista Vogue. Através dessa leitura, percebemos a maneira como o vídeo, através de diversos recursos semióticos, constrói o Nordeste, o sertão e o/a sertanejo/a, atualizando estereótipos que formam uma visão ultrapassada sobre essa região e seus/suas habitantes e se filiando a uma perspectiva heteronormativa.

Para a tessitura desse percurso, recorri à Linguística Aplicada como área de estudos indisciplinar e à Linguística *Queer* como campo de estudos subversivos, num diálogo capaz de fornecer uma visão crítica acerca da pesquisa em linguística, utilizando um aporte teórico-metodológico focado no agenciamento de saberes de várias áreas do conhecimento, como a linguística, a história, a sociologia, a moda, o cinema e os estudos *queer*, por meio de um caminho de leitura definido pela perspectiva bakhtiniana da enunciação e pelos estudos de gênero e sexualidade.

Inicialmente, fiz um apanhado teórico-metodológico da LA e da LQ, dando ênfase à discussão acerca dos conceitos mais relevantes para a pesquisa, sobretudo os conceitos bakhtinianos, a partir dos quais foi possível perceber o *fashion film* enquanto enunciado e enquanto um gênero discursivo, o veículo de circulação desse gênero, sua função, o contexto histórico e as escolhas linguístico-discursivas/semióticas utilizadas para a sua produção.

Vimos que a LA costuma tecer um diálogo entre vários campos do saber na tentativa de dar conta da complexidade da língua(gem), vista como opaca e não transparente, além de assumir seu papel político-ideológico e impacto social na transformação do mundo, pensando os fenômenos sociais com uma visão ampla, levando em conta uma diversidade de fatores implicados na construção dos sentidos, através de percursos não lineares de investigação. A LQ também segue essa perspectiva de uma metodologia pensada a partir do *corpus* analisado.

Abordei o fenômeno social da construção do Nordeste e do/a nordestino/a a partir de uma narrativa sobre aspectos históricos e geográficos acerca da região Nordeste a partir da geohistória do pesquisador Durval Muniz Albuquerque Júnior. Apresentei, portanto, uma narrativa construída a partir da própria narrativa desse historiador pautada na discussão sobre a região Nordeste ser uma construção ou invenção que se deu na história (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008; 2011).

Através da análise enunciativo-discursiva e *queer* do *fashion film* “Lamento sertanejo”, compreendi a construção que a revista Vogue, através desse vídeo, faz do Nordeste e do/a nordestino/a. Meu intuito era saber se havia novidade em relação ao discurso sobre a região ou apenas uma retomada de estereótipos acerca dela.

Através da proposta de análise enunciativo-discursiva e *queer* na qual fiz, primeiro, discussões acerca do gênero discursivo *fashion film* e das esferas nas quais ele está inserido, depois uma contextualização do *fashion film* “Lamento sertanejo” e da revista Vogue enquanto produtora desse filme de moda, passando, em seguida, para a descrição do *fashion film* take a take, através da sintaxe imagética, a análise me levou a observar vários aspectos, como a relação do filme de moda com os discursos acerca de Nordeste, sertão e sertanejo/a e a forma como as questões de gênero e sexualidade são nele retratadas.

Concluí que o *fashion film* “Lamento sertanejo” reelabora o sertão esteticamente, obedecendo àquilo que se espera de uma obra audiovisual desse gênero, embora os símbolos utilizados nessa reelaboração não escapem àqueles responsáveis pela folclorização do Nordeste (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012).

Inspirado na peça teatral de Ariano Suassuna, “O Auto da Compadecida”, o *fashion film* dialoga com outros discursos na cadeia discursiva de sentidos produzidos/inventados/criados acerca do Nordeste. Como foi possível perceber na análise de “Lamento sertanejo”, apesar de sua atualidade temporal (o *fashion film* foi lançado em 2020), a obra audiovisual produzida pela revista Vogue ainda rememora e atualiza discursos que reduzem o Nordeste/sertão a poucos elementos, assim como ocorre na obra de Ariano Suassuna.

A construção/performatização do/a nordestino/a no *fashion film* “Lamento sertanejo”, sob uma perspectiva *queer* de análise, por sua vez, aponta para uma construção de gênero e sexualidade voltada à heteronormatividade, à heterossexualidade e, portanto, ao esquema de gênero inteligível, no qual os papéis de gênero são desempenhados conforme a expectativa social.

A revista Vogue, nesse sentido, parece não querer se esforçar na direção da construção de outros discursos sobre Nordeste e sertão. O filme de moda repete sentidos já enraizados no imaginário social e em ideologias de dominação e poder sobre a imagem do Nordeste e de seus/suas habitantes, apresentando um sertão folclórico, imagético e caricato que não consegue pensar o novo, o moderno (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011; 2012).

Essa repetição de sentidos ocorre desde as cores das roupas utilizadas pelos/as modelos no filme de moda, seus acessórios e maquiagem, até a organização sintática das imagens que

compõem o vídeo e cujos enquadramentos insistem em focalizar o céu sem nuvens, o sol escaldante, a vegetação seca, os cactos, as estradas de terra, os terreiros, as construções antigas, tudo remetendo ao passado, ao campo, à pobreza, à semiaridez etc.

Por uma viés da moda, o sertão parece outro, mais glamourizado, como se tentasse ser encaixado na perspectiva de pertencimento a um tempo presente, nas ideias de novidade e mudança que formam o cerne da moda. Todavia, essa tentativa falha ao insistir em não deslocar (ou mesmo *descolar*) o sertão de uma imagem rural, arcaica, tradicional, permanente e atemporal (SANTOS, 2021). A ideologia da esfera da moda não consegue romper o invólucro da imagem de um Nordeste sofredor, miserável e em estado permanente de decadência e decomposição (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1997; 2012).

Os resultados, desse modo, apontaram para uma manutenção de imagens e símbolos estereotipados acerca do Nordeste, se somando a uma série de outros textos/enunciados responsáveis por alimentar o discurso hegemônico sobre a região e seus/suas habitantes.

Enquanto professora-pesquisadora nordestina, sei que o percurso percorrido com a escrita deste trabalho me proporcionou um arcabouço de discussões muito relevantes capazes de me tornar veículo da transformação social que a LA indisciplinar busca, bem como da insurgência que constitui a LQ. Falar de língua(gem), moda, Nordeste e tecer discursos que vão contra a hegemonia é uma forma de resistir na defesa pela emergência de novos saberes, de novas narrativas, e o espaço da sala de aula, o espaço de formação das futuras gerações, sobretudo as gerações que pertencem a este lugar e vão falar *deste* lugar (o sertão, o Nordeste), é o mais valioso.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Breve, lento, mas compensador: a construção do sujeito nordestino no discurso sócio-antropológico e biotipológico da década de trinta. **Afro-Ásia**, v. 19, n. 20, 1997, pp. 95-107.
- _____. O objeto em fuga: algumas reflexões em torno do conceito de região. **Fronteiras**, Dourados, MS, v. 10, n. 17, jan./jun. 2008, pp. 55-67.
- _____. **A invenção do nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.
- _____. **Preconceito contra a origem geográfica de lugar: as fronteiras da discórdia**. 3.ed. São Paulo: MMM Edições, 2012.
- _____. Pedagogias da saudade: a formação histórica de consciências e sensibilidades saudosistas. A vida e o trabalho do poeta e professor português António Corrêa d'Oliveira. **História Hoje**, v. 2, n. 4, 2013, pp. 149-174. Disponível em: <<https://rhhj.anpuh.org/RHHJ/article/view/95/75>>. Acesso em: 12 dez. 2022.
- _____. *Vede sertão, verdes sertões*: cinema, fotografia e literatura na construção de outras paisagens nordestinas. **Revista de História e Estudos Culturais**, v. 13, ano XIII, n. 1, jan./jun. 2016.
- _____. “O Nordeste é uma invenção das elites agrárias”. **Instituto Humanitas Unisinos**, 2017. Disponível em: <<https://www.ihu.unisinos.br/categorias/573122-o-nordeste-e-uma-invencao-das-elites-agrarias>>. Acesso em: 12 dez. 2022.
- _____. “O sertão é uma palavra que designa sempre o outro”: entrevista com Durval Muniz de Albuquerque Júnior. **Historiar**, v. 13, n. 24, jan./jun. 2021, pp. 308-327.
- ALVES, Clara Daniella Martins; AGUIAR, Maria Gabriela Salvador; ARAUJO, Robson Martins Ferreira de. A “nordestinidade” representada em figurinos do filme O Auto da Campadecida. **Crises**, Caruaru-PE, v. 2, n. 1, abr. 2022, pp. 14-38.
- AUTO da Campadecida, O. Direção: Guel Arraes. **Produções Globo Filmes**. São Paulo – SP, 2000. 157 min. DVD vídeo, Português estéreo, Colorido, Formato: 17 mm. 1.
- BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. pp. 261-306.
- BEAUHARNAIS, Guilherme de. Os bastidores de Histoire d’Eau, o primeiro fashion film da história. **ELLE Brasil**, 2020. Disponível em: <<https://www.google.com/amp/s/elle.com.br/amp/kim-jones-2653130866>>. Acesso em: 10 jul. 2022.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- NEON, Boi. Direção: Gabriel Mascaro. **Imovision**. 2015. Duração: 105 min., colorido.
- BORTONI-RICARDO, Stella Maris. **O professor pesquisador: introdução à pesquisa qualitativa**. São Paulo: Parábola, 2008.
- BRAIT, Beth; MELO, Rosineide de. Enunciado/enunciado concreto/enunciação. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005, pp. 61-78.

COSTA, Filipe de Oliveira. **Desfiles de moda: performances para consumo(s) na cidade-mídia**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022.

CROQUI. In: **DICIO**, Dicionário Online de Português. Porto: 7graus, 2023. Disponível em: <dicio.com.br/croqui/>. Acesso 12 jan. 2023.

DIGITALE TÊXTIL. **Qual o papel dos fashion films na comunicação das marcas?** 03 fev. 2021. Disponível em: <<https://www.digitaletextil.com.br/blog/fashion-films/>>. Acesso em 14 nov. 2022.

FABRÍCIO, Branca Falabella. Linguística aplicada como espaço de “desaprendizagem”: redescrições em curso. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo da (org.). **Por uma linguística aplicada INdisciplinar**. São Paulo: Parábola, 2006, pp. 45-66.

GAMA, Maria. A ideologia do consumo na moda: uma visão dicrónica. **Comunicação e Sociedade**, v. 24, 2013, pp. 210-220.

GRILLO, Sheila V. de Camargo. Esfera e campo. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006, pp. 133-160.

LEITE, Andrea Limberto. O traçado da luz: um estudo da sintaxe em reportagens televisivas. **XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, UnB, set. 2006, pp. 1-15.

LEWIS, Elizabeth Sara. Práticas situadas e vidas vivíveis: diálogos entre a Linguística Queer e a Linguística Aplicada. **Seminários Linguísticos**, SELIN UFC, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/GGH_Vv9S6kc?feature=share>. Acesso em: 01 mar. 2023.

LOURO, Guacira Lopes. O “estranhamento queer”. **Estudos feministas**, jan./jun. 2007, pp. 1-6. Disponível em: <<https://www.labrys.net.br/labrys11/libre/guacira.htm>>. Acesso em: 07 mar. 2023.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MIOTELLO, Valdemir. Ideologia. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005, pp. 167-176.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. Introdução. _____ (org.). **Por uma linguística aplicada INdisciplinar**. São Paulo: Parábola, 2006, pp. 13-44.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da; FABRÍCIO, Branca Falabella. Por uma “proximidade crítica” nos estudos em Linguística Aplicada. **Calidoscópico**, v. 17, n. 4., dez. 2019, pp. 711-723.

NASCIMENTO, Marcela Regina Vasconcelos da Silva. Multimodalidade e hipertexto: uma análise do site Hora do ENEM. **Entrepalavras**, Fortaleza, v. 6, jan./jun. 2016, pp. 434-448.

PINTO, Naiara Moura. Corpos na moda: mídia e padrão de beleza. **XV ENECULT – encontro de estudos multidisciplinares em cultura**. Salvador, 01 a 03 de agosto de 2019.

RECSTORY. **O que é um Fashion Film** – Produtora de vídeo Recstory. 11 abr. 2019. Disponível em: <<https://www.google.com/amp/s/www.recstory.com.br/amp/o-que-e-um-fashion-film-produtora-de-video-recstory>>. Acesso em 14 nov. 2022.

RIBEIRO, Diego da Silva. **Fashion Film: Aproximações entre Cinema e Moda**. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Arte e Design, 2016. 54 f.

SALOAGA, Paloma Díaz; GUERRERO, Leticia García. Fashion film as a new

communication format to build fashion brands. **Communication & Society**, v. 29, n. 2, 2016, pp. 45-61.

SANTOS, Marcelino Gomes. **Dos “Confins do Brasil” às passarelas: os sertões em/namoda**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Caicó, 2021. 266 f.

SANTOS FILHO, Ismar Inácio dos. O que é uma leitura enunciativo-discursiva. In: _____. **Do dialogismo bakhtiniano: interdiscurso e intertextualidade**. Arapiraca:UNEAL, 2012a, pp. 32-38.

SANTOS FILHO, Ismar Inácio dos. A crítica ao estruturalismo e ao formalismo, a enunciação concreta: Bakhtin/Volochinov. In: _____. **Fundamentos da Linguística II**. Maceió: UAB – Universidade Aberta do Brasil, 2012b, pp. 40-54.

_____. **Leitura e produção de texto IV**. 1. ed. Natal: EDUFRN, 2016.

_____. O corpo em cenas iniciais de (re)construção da sexualidade entre homens: uma perspectiva *queer* de leitura. **Revista X**, Curitiba, v. 14, n. 14, 2019, pp. 158-183.

_____. **Linguística Queer**. Recife/PE: Pipa Comunicação, 2020.

SIGNORINI, Inês. Do residual ao múltiplo e ao complexo: o objeto da pesquisa em linguística aplicada. In: SIGNORINI, Inês; CAVALCANTI, Marilda (orgs.). **Linguística aplicada e transdisciplinaridade: questões e perspectivas**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1998, pp. 99-110.

SOUSA, Adriano de Alcântara Oliveira; ANDRADE, Júlia Maria Muniz. Linguística Aplicada: um percurso histórico. **Revista Ininga**, Teresina-PI, v. 3, n. 1, jan./jun. 2016, pp. 3-12.

SUASSUNA, Ariano. **O auto da compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 2013.

VOGUE PORTUGAL. #FootPorn. Fotografia: Branislav Simoncick. Produção: Nelly Gonçalves. **YouTube**, 06 maio 2019. Disponível em: <https://youtu.be/_AuUUExz61c>. Acesso em: 02 ago. 2022.

VOGUE PORTUGAL. Lamento Sertanejo – Vogue Fashion Film. Direção: Catarina Almeida. **YouTube**, 03 set. 2020. Disponível em: <<https://youtu.be/9WUBDPsAHo0>>. Acesso em: 08 jul. 2022.

ZANOTTI. **Glossário de moda: termos mais usados e seus significados**. Produtora de vídeo Recstory. 11 jun. 2021. Disponível em: <<https://zanotti.com.br/blog/pequeno-glossario-de-moda/>>. Acesso em 14 nov. 2022.