



# miguilim

revista eletrônica do netlli

volume 11, número 1, jan.-abr. 2022

## O SERTÃO NA LITERATURA E NO CINEMA CONTEMPORÂNEOS: NOVOS CAMINHOS



## THE BACKLANDS IN CONTEMPORARY LITERATURE AND CINEMA: NEW WAYS

Francisco Heitor Pimenta PATRÍCIO  
Universidade Regional do Cariri, Brasil

Ana Carolina Negrão Berli de ANDRADE  
Universidade Regional do Cariri, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | OS AUTORES  
RECEBIDO EM 06/09/2021 • APROVADO EM 29/03/2022

---

### Resumo

---

O presente trabalho busca analisar criticamente como a figura do Sertão foi representada na literatura nacional e no cinema, partindo do pressuposto que este é um elemento recorrente em nossas artes desde as primeiras manifestações literárias nacionais. Objetiva-se, principalmente, analisar como se dá a ressignificação da representação do sertão, o qual, na literatura e no cinema contemporâneos, ganham uma nova roupagem, muitas vezes livres dos estereótipos comuns ao regionalismo. Esse sertão ressignificado pode ser percebido a partir do corpus do presente trabalho, no qual visamos analisar os contos da obra *Faca e Livro dos Homens* (2017), de Ronaldo Correia de Brito, e o filme *Viajo porque preciso, volto por te amo* (2009) de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz. Para tal

proposta, utilizaremos teóricos como Santini (2009, 2014, 2017), Galvão (2000), Moraes (2009), Arrigucci Jr. (2000), entre outros.

---

## Abstract

---

This work intends to assess critically how the backlands' image was represented in national cinema and literature. The initial argument is that this theme is a recurrent element in Brazilian arts since its first national literature manifestations. The objective is, mainly, to analyze how the backlands' representation resignification occurs, having in mind that the backlands receive new outlines in contemporary cinema and literature, frequently free from regionalism common stereotypes. This resignified backlands may be perceived in this work's corpus, in which it is studied Ronaldo Correia de Brito's tales from *Faca e o Livro dos Homens* (2017), as well as Marcelo Gomes and Karim Aïnouz's movie *Viajo porque preciso, volto por te amo* (2009). To accomplish this, the works of theoreticians such as Santini (2009, 2014, 2017), Galvão (2000), Moraes (2009), Arrigucci Jr. (2000), among others are essential.

---

## Entradas para indexação

---

**Palavras-chave:** Literatura e Cinema. Literatura Contemporânea. Ronaldo Correia de Brito. Regionalismo. Marcelo Gomes e Karim Aïnouz. Sertão.

**Keywords:** Cinema and Literature. Contemporary Brazilian Literature. Ronaldo Correia de Brito. Regionalism. Marcelo Gomez and Karim Ainouz. Backlands.

---

## Texto integral

---

### Introdução

É notória a presença do sertão na cultura brasileira e sua representação na literatura e no cinema nacionais. Assim como é notório que essa representação vem sofrendo mudanças se compararmos a sua representação no começo do século passado com as obras analisadas neste trabalho, sendo ressignificada e aberta para novas interpretações além dos estereótipos que representam o sertão como um lugar atrasado, miserável, entre outros preconceitos incrustados no discurso literário por tanto tempo.

Essa nova representação busca desconstruir preceitos e preconceitos a partir da descrição da figura do sertão, buscando construir retratos do cotidiano que ressaltam, principalmente, duas faces: aquele sertão no limiar entre a tradição e o "progresso", e um outro, tido como um lugar imaginário, onírico e irreal que estão em constante embate e diálogo. Nesse ponto, é válido ressaltar também a relação entre o sertão geográfico e os estereótipos que seguem essa tradição, que relacionaram as regiões mais afastadas, com as figuras da fome e do sofrimento, construídas no imaginário popular advindos de preconceitos e estereótipos e assimiladas ao regionalismo.

Nesse contexto, o presente trabalho se propõe a analisar como esta nova forma de representação acontece na literatura e no cinema brasileiros, em particular a partir de Eufrásia Menezes e Cravinho, contos do livro *Faca e Livro dos Homens* (2017) de Ronaldo Correia de Brito e no filme *Viajo porque preciso, volto*

*porque te amo* (2009), de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, que são grandes exemplos dessa nova forma de trabalhar com a imagem do sertão. Nesse sentido, iremos direcionar nossa pesquisa à análise da figura do sertão como objeto central das narrativas, bem como sua relação com as características regionais presentes nas obras.

Com isso, pretendemos fazer um estudo a respeito da representação do sertão ao longo dos anos e de quais os estereótipos ela carrega para que, depois, possamos traçar características contundentes de como o sertão vem sendo representado na atualidade. Utilizaremos, para isso, de alguns teóricos como Santini (2009, 2014, 2017), Galvão (2000) e Arrigucci Júnior (2000), os quais serão usados para traçar um estudo sobre a construção da imagem discursiva do sertão ao longo do século passado, sob influência do regionalismo e de outros movimentos, como o Naturalismo. Os mesmos autores serão utilizados para o entendimento das representações do sertão na contemporaneidade. Além desses, utilizaremos também Moraes (2009) para basear nossa discussão sobre a falta de uma definição geográfica empírica de sertão.

## O Sertão e o Regionalismo na Literatura

Desde as primeiras obras publicadas no Brasil, os aspectos locais foram enfatizados. Esses aspectos locais eram, na maioria das vezes, transformados em traços pictóricos e caricatos (GALVÃO, 2000, p. 45). Data-se do romantismo, por exemplo, as obras indianistas de José de Alencar e de Gonçalves Dias, que faziam uso da figura do nativo brasileiro, formulado de forma a se encaixar nos padrões europeus-medievais do que seriam os heróis, figuras altamente valorizadas como forma de engrandecer o homem.

Os autores buscavam, principalmente no período romântico, fazer uma descrição completa das características nacionais (GALVÃO, 2000, p. 45) e isso incluía todas as regiões. Não à toa, Alencar escreve romances ambientados tanto no Nordeste como no interior sulista, justamente tentando montar um “caleidoscópio” da identidade nacional brasileira tão valorizada no romantismo. Nesse intento surge, então, o que se pode denominar de *Sertanismo* (GALVÃO, 2000, p. 47), que consiste, na verdade, em um primeiro Regionalismo envolto nas ideologias românticas cujo foco é construir uma identidade nacional.

O foco nas características regionais permeia também os autores do naturalismo. Segundo Galvão (2000, p. 49), “os tipos humanos das diferentes regiões e províncias, a cor local, a notação pitoresca” eram temas recorrentes na prosa desse período. Entretanto, nessa fase, as características regionais eram interpretadas com base no puro descritivismo, preocupando-se com a ciência e o determinismo em sua representação.

Os naturalistas - Aluísio de Azevedo (*O Mulato, 1881, O Cortiço, 1890*), Adolfo Caminha (*Bom-Crioulo, 1895*), Raul Pompéia (*O Ateneu, 1888*) - rejeitavam firmemente as características românticas de construir e enobrecer um ideal nacional, eles estavam preocupados em usar o “dado real” para, a partir deste, construir as suas narrativas descritivistas, muitas vezes tão “impessoais” que se assemelhavam a trabalhos científicos.

Em sua maioria, os autores dos períodos citados não vivenciavam a experiência do sertão, o que eles tinham eram dados escassos retirados dos romances e ensaios publicados anteriormente e, principalmente, a noção problemática de que cabe à capital, aos grandes centros, à terra “civilizada”, colonizar, educar e salvar os bárbaros das regiões não desenvolvidas, distantes dos centros culturais e econômicos, justamente pela denúncia das mazelas que, segundo esses autores, assolavam as regiões mais distantes dos centros urbanos, causando assim um atraso no desenvolvimento do país.

Em parte, a obra *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, contribuiu para essa visão sobre o sertão, pois, segundo Galvão (2000, p. 49), exerceu grande influência nas narrativas e no pensamento social da época, mostrando a existência de grandes abismos sociais. A narrativa de Euclides da Cunha, que carrega marcas tanto românticas, quanto simbolistas e naturalistas, viria a influenciar as gerações precedentes dos escritores que iriam se debruçar sobre o sertão, incluindo o Romance de Trinta.

Entretanto, apesar dos Naturalistas bradarem que eram contra os preceitos românticos, a visão deles do sertão era extremamente próxima, a começar pela noção de que é sertão tudo aquilo que é distante, remoto, e que é sertanejo todos aqueles que não fazem parte dos ciclos culturais da cidade.

Candido (1971, p. 212-213) afirma que essas narrativas tendem “a anular o aspecto humano em benefício do pitoresco que se estende também a fala e ao gesto, tratando o homem como peça da paisagem, envolvendo ambos no mesmo tom de exotismo”. Assim, o regionalismo naturalista tende a anular a humanidade do sertanejo, transformando os personagens em meros objetos em uma narrativa focada, primordialmente, no espaço. Essa ênfase no espaço não alçava as obras a um grande patamar estético, porque, na maioria das vezes, o tom altamente descritivista e científico, sem mencionar o pitoresco, dava às obras um caráter caricato. Contudo, essa visão apontada por Candido permeia a literatura brasileira se enfraquecendo apenas a partir do Romance de Trinta.

Tendo se dissipado um pouco a tendência Naturalista surgem algumas obras com o pré-modernismo, como é o caso de *Urupês* (1918) de Monteiro Lobato, que também faz uso do sertanejo e do sertão, neste ponto, dando certa continuidade à denúncia social ainda jovem que se iniciara com *Os Sertões* (1902), de Euclides. Ambas as denúncias sociais eram, na verdade, vazias, visto que se limitavam em expor as “mazelas” das áreas mais afastadas dos grandes centros urbanos sem se preocuparem com a necessidade de uma mudança na estrutura social que propiciava esse tipo de desigualdade (LAFETÁ, 2000, p. 27).

Entretanto, essas influências logo são dissipadas pelos Modernistas que, segundo Galvão:

no seu afã de desprovincializar-se e alçar-se ao patamar das vanguardas europeias, apesar de todo o seu nacionalismo renegara o regionalismo e o decretara de má qualidade estética, bem como inteiramente equivocado quanto aos propósitos de conhecer o Brasil. (GALVÃO, 2000, p. 50).

É sabido que o projeto da primeira leva de modernistas era, acima de tudo, a destruição dos padrões estéticos vigentes na literatura até então. O foco deles era

a experimentação da linguagem, a liberdade de sua forma, como também a ruptura com o tradicional. Além disso, os modernistas primeiros também tinham como projeto ideológico a necessidade de buscar uma identidade e uma expressão artística nacional. O projeto estético do modernismo foi, sem dúvidas, bem executado no que se propunha, entretanto, o seu projeto ideológico perde-se ao ignorar a estética regionalista vigente até então.

A revolução causada (ou almejada) pelos primeiros modernistas, excluindo regionalistas e condenando a escrita bacharelesca dos naturalistas e parnasianos, abriu caminhos para que, em trinta, fosse possível a elaboração da literatura da seca, acompanhando as transformações econômicas e sociais que ocorriam no Brasil nesse período (LAFETÁ, 2000, p. 21).

Entretanto, é interessante pensar qual a nacionalidade que essa primeira fase do movimento Modernista buscava construir e valorizar, visto que além de seguir padrões estéticos puramente europeus, excluía a abordagem e a estética regionalista, a mais resistente característica da literatura nacional até então, do seu leque de possibilidades. Mais que isso, os Modernistas deixaram de lado as outras regiões do Brasil e se concentram principalmente no eixo Rio-São Paulo discursando sobre modernização e progresso.

No entanto, mesmo com os esforços dos Modernistas, o Romance de Trinta somando a denúncia e a atenção aos problemas sociais com o requinte e o cuidado com a forma, trouxe, mais uma vez, o regionalismo para o centro da nossa literatura, tornando-se, segundo Arrigucci Júnior (2000, p. 110), uma de nossas manifestações literárias mais originais, mesmo que usando da temática do sertão, já tão retomado na nossa literatura. Alcançando a equivalência entre seu projeto estético e ideológico, feito que os modernistas da primeira fase não tinham conseguido de forma concreta (LAFETÁ, 2000, p. 31).

Assim, o uso do sertão e das características regionais nas artes se intensificou, passando a ser tema recorrente nas obras do século XX, fortalecendo todo um discurso estereotipado sobre o sertão. Criou-se no imaginário popular a imagem de um sertão unicamente rural e inóspito à mudança e ao progresso (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 22), ao mesmo tempo esse discurso também remetia à um outro sertão, um lugar no limiar entre a realidade e o abstrato que não possui características objetivas.

No Romance de Trinta o regionalismo é parcialmente refeito, nesse processo, é atribuído um sujeito as narrativas do sertão. Arrigucci Júnior (2000), em artigo escrito sobre *O Quinze* (1930), de Rachel de Queiroz, ressalta algumas características presentes na autora que acabariam por influenciar toda a geração de 30. Segundo o autor:

Esse processo mais amplo se exprime pela novidade formal do romance, cujo modo de ser inclui a dimensão problemática da experiência a que ela dá forma, permitindo, ironicamente, por sua expressão rica e contraditória, uma visão crítica do próprio processo histórico que de algum modo o condiciona. (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2000, p. 111).

O sertão, nesse caso, preferência dos regionalistas da época, passa a ser mais do que o local da procura pela nacionalidade dos românticos e mais que um



ambiente de estudos científicos dos naturalistas, a exemplo de *A Fome: Cenas de Seca no Ceará* (1890), de Rodolfo Teófilo, e de *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olímpio. Isso porque o sertão passa a ser representado como um espaço além do geográfico, sendo construído, ao mesmo tempo, tematicamente e estruturalmente. Rachel de Queiróz, por exemplo, constrói *O Quinze* (1930) de forma que o sertão se manifesta na narrativa como espaço visto e sentido pela personagem, mas também como uma influência direta da própria estrutura narrativa, construindo uma homologia estrutural (LESSING, 2011), dessa vez entre tema e estrutura. Essa abordagem seria seguida por outros escritores que seguiram ao lançamento do livro em 1930, como Graciliano, Rego e, ainda mais posteriormente, por Guimarães.

O que se percebe, portanto, é que o movimento regionalista trouxe o sertão e suas figuras para o eixo das artes da capital, com uma linguagem, ao menos na segunda fase do modernismo, objetiva e analítica, quase um estudo de campo, herança do modernismo, perceptível no caso da obra *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha. É a partir do Romance de Trinta que escritores como Raquel de Queiroz e Graciliano Ramos começam a trazer uma visão menos descritiva e objetiva do sertão, trazendo para a discussão a denúncia social e buscando fazer uma representação estético-formal do sertão. Chama também a atenção nesse período a linguagem seca e áspera que muitos autores utilizavam e que remetiam à própria aridez do sertão.

De forma sucinta, Santini afirma que:

As últimas décadas do século XIX e mesmo as primeiras do século XX assistiram, ao lado da ficção e da poesia, ao desenvolvimento da ficção regionalista que, desvinculando-se ora mais, ora menos do projeto ideológico romântico, fará do conto sertanejo seu principal espaço de trabalho. (SANTINI, 2014, p. 117).

A forma como o sertão e as características regionais foram abordados nesse período, entre o final do XIX e o início do século XX, prepararam o terreno para a nova abordagem do sertão em nossa literatura.

Chega-se, portanto, à narrativa Rosiana em *Grande Sertão: Veredas* (1956) que faria parte, segundo Candido (1989, p.161-162) de um *super-regionalismo*, visto que, segundo o autor, a abordagem do dado real que fez do Romance de Trinta único, acabou-se por se tornar uma regra, algo desgastado e, portanto, a ser superado. Dessa forma, é Guimarães que inaugura uma nova forma de trabalhar o sertão que, inclusive, não é o sertão nordestino. Existe, entretanto, conforme nos aponta Santini, uma heterogeneidade entre os críticos que abordam a questão do dado real em Rosa, visto que muitos apontam que o autor nunca deixou de usá-lo na medida em que as relações humanas são, em suas obras, definidas pelo “sertão e sua economia simbólica” (SANTINI 2014, p. 121), por outro lado, a crítica define, a partir de Rosa, a morte do regionalismo, assim como da valorização dos elementos regionais.

Entretanto, o que se percebe é que o regionalismo, longe de ter sido “morto” após a produção rosiana, passou certamente por um período de reclusão na literatura brasileira, reaparecendo no Cinema Novo e, logo depois, no Cinema de Retomada, apesar de já figurar a bastante tempo na cinegrafia nacional. O sertão e

as características regionais passam, mais uma vez, a figurar nas artes brasileiras. Dessa vez, buscando ressignificar-se na contemporaneidade, construindo uma nova imagem simbólica em torno na figura do sertão, fugindo das questões referidas até então.

### Uma Terra Chamada Sertão

A definição de sertão, geograficamente, passa por alguns princípios norteadores. Entretanto, mesmo para a geografia, definir o sertão é um problema. Quando entra para o campo das artes, então, os caminhos para definir o sertão tornam-se ainda mais tortuosos, justamente pela falta de concreção em sua definição. Esse tópico irá abordar e problematizar, justamente, o conceito de sertão.

Sobre a literatura regionalista, em artigo publicado na revista *Literatura e Sociedade* (2000), Walnice Nogueira Galvão atenta ao fato de a crítica ter denominado como Regionalista obras de contextos tão diferentes como *O Sertanejo* (1875), de Alencar, e *Grande Sertão* (1956), de Guimarães, assim como tantas outras, diferentes em tantos aspectos, mas que são unificadas sob a alcunha de regionalista por estarem fora do eixo das grandes capitais e por retratarem um tema específico: o sertão.

Segundo o geógrafo Antônio Carlos Robert Moraes:

O sertão não se qualifica, do ponto de vista clássico da geografia, como um tipo empírico de lugar, isto é, ele não se define por características intrínsecas de sua composição ou do arranjo de seus elementos numa paisagem típica. Não são as características do meio natural que lhe conferem originalidade, como o clima, o relevo, ou as formações vegetais. (MORAES, 2003, p. 3).

O autor ainda afirma que:

O sertão não é, portanto, uma obra da natureza. Não há um espaço peculiar, cuja naturalidade própria, permita uma tipologização consistente da localização sertaneja. Se bem que a prevalência de elementos naturais na composição paisagística apareça, amiúde, como um atributo associado à sua identificação: o sertão como um lugar onde predomina o ritmo dado pela dinâmica da natureza, onde o elemento humano é submetido às forças do mundo natural. (MORAES, 2003, p. 3).

Assim, não se poderia caracterizar o sertão como um tipo específico de fauna e flora, de clima ou de características apenas culturais, pois, sendo considerado sertão tanto áreas que fazem parte do Nordeste, como de São Paulo ou Amazônia, não é possível a criação de um “padrão” do sertão, salvo a distância das zonas metropolitanas e um conseqüente e suposto atraso econômico. Logo, por se afastar das zonas metropolitanas – modernizadas, progressistas – as áreas tidas como sertanejas obedeceriam ao ritmo da natureza, seguindo em uma espécie de tempo e espaço aquém da rotina comum daquilo que não é sertão.

Assim, não sendo um lugar específico, o sertão pode ser considerado uma condição atribuída aos mais diversos lugares que ainda possuem algumas características em comum, como a falta de urbanização. Visto dessa forma, o sertão se apresenta como “um símbolo imposto – em certos contextos históricos – a determinadas condições locacionais, que acaba por atuar como um qualificativo local básico no processo de sua valoração” (MORAES, 2003, p. 2). Sertão seria, nesse contexto, uma imagem atribuída a determinadas regiões relacionadas a características culturais, geralmente percebidas como negativas ou, no mínimo, “inferiores” em relação à cultura urbana.

Importante lembrar que essa qualificação valorativa é geralmente atribuída por um olhar que está fora desse ambiente, como já afirmamos anteriormente, é carregado pelos interesses do outro, agindo como uma forma de “apropriação simbólica de um dado lugar” (MORAES, 2003, p.2). A definição de sertão também é oposta à de lugar, ambiente, habitat ou região, pois essas se constroem a partir da ideia de marcação territorial, delimitação e características objetivas que não podem ser aplicadas à questão simbólica e discursiva relativas à noção de sertão, herança da concepção rosariana de que “o sertão está em toda parte” (ROSA, 2015, p. 19).

Sertão é, pois, um discurso construído com base em uma cultura valorativa e de exclusão, que o percebe como algo a se “converter” em civilização, moderno e, assim, humano. De acordo com Moraes (2003), a ideia de sertão esteve relacionada com a ideia de expansão desde os primeiros reinados, já que as terras desconhecidas eram vistas como uma possibilidade de conquista e poder. Aliás, pensar que a ideia de colonização permeia toda a imagem construída do sertão facilita nosso entendimento deste espaço a partir da concepção de que o sertão só existe em contrapartida ao outro que dele difere. Logo, para existir o sertão é preciso que haja regiões contrárias a ele, visto que a imagem de sertão foi construída a partir de um olhar externo, constantemente curioso e disposto a desbravar esse “universo”, daí ele comumente aparecer em uma situação dualista: *sertão x mar, sertão x capital, sertão x progresso, etc.*

Por isso é comum em nossa literatura e no cinema uma representação do sertão não como região, mas como algo desconhecido a ser descoberto e visto. As narrativas de viagem, por exemplo, de personagens que adentram o sertão em uma busca filosófica e acabam por construir uma imagem do sertão, fator comum desde o cinema novo (SANTINI, 2007), são um exemplo disso.

Também se criou no imaginário popular a ideia de que o sertão é um lugar de povos exóticos, diferentes, que são os “outros”. Não existe uma identificação enquanto raça ou, de forma mais radical, enquanto espécie, entre o sertanejo e aqueles que estão fora do sertão. Essa não identificação faz parte de uma ideologia que permeou por muito tempo o imaginário das regiões mais desenvolvidas e que relacionava de maneira direta o ser humano com o progresso.

Portanto, o sertanejo podia ser tudo, menos um ser racional e inteligente, pertencente à civilização. Por exemplo, para Euclides em *Os Sertões* (1902, p. 94) o “sertanejo é, antes de tudo, um forte”. Pensando nessa citação, o que se percebe é uma fala que diminui o sertanejo a um ser que se transforma e se adapta tanto a ponto de não morrer, ou seja, um bicho movido a instintos.



Por muito tempo, inclusive, os povos do sertão eram vistos como povos selvagens. Schwarcz (1993, *apud* MORAES, 2003, p.4), por exemplo, afirma que “tratam-se nesses discursos de localidades povoadas por seres identificados como saídos de uma outra época ou descendentes de uma outra origem que aquela que tipifica a formação da nacionalidade”. Ora, nada mais típico para as classes média e alta brasileiras, rejeitada por não ser europeia, mas vivendo em um eterno delírio de que o é, que considerar quem estava fora do nicho urbano e civilizado como pertencentes a outra espécie. A esse respeito, Lima afirma que:

Mesmo quando identificado como um nacional, o sertanejo é definido como um segmento diferente, um tipo exótico ou arcaico dotado ou não de alguma positividade (conforme o discurso considerado). Depositário dos males inerentes à mistura das raças para alguns; produto positivo dessa miscigenação adaptado às condições adversas do meio, para outros; portador dos valores autênticos do caráter nacional; fruto da degeneração advinda do isolamento e do abandono; enfim, são múltiplas as faces desse personagem desenhadas pela intelectualidade brasileira. (LIMA, 1999, p. 60).

Esse pensamento mantém uma constante relação com o pensamento naturalista, que se apoiava em teses como o determinismo de Taine, o positivismo de Comte e as leis evolutivas que Darwin – principalmente no que concerne a interpretação do sertanejo como um ser humano “à parte”, determinado e influenciado pelo espaço e por sua raça – que também foi um dos responsáveis pela construção da imagem do sertanejo e do sertão. Essa herança naturalista influi diretamente na perspectiva regionalista de enxergar o sertão e o sertanejo, tratando-os, como já citado, como “os outros”. Ironicamente, à maneira do índio no romantismo, o sertanejo é tido como o protetor da tradição e dos costumes, como um representante da identidade nacional.

Atualmente, a literatura retomou o sertão buscando ressignificá-lo. Dessa forma, os aspectos destacados nessas novas obras não delimitam o sertão em classificações estanques, descrições objetivas ou metafísicas e filosóficas, como era, de certa forma, o sertão de Guimarães. O sertão passa a ser representado simultaneamente como uma *junção* entre a tradição e a modernidade, o real e o abstrato, além do caráter metafísico. De forma semelhante, como nos fala Santini (2017), houve uma retomada do sertão como temática, dessa vez no cinema. Dialogando com a proposta do Cinema Novo, o Cinema de Retomada, como ficaram conhecidos os filmes produzidos a partir da década de noventa, se debruçou sobre o sertão e suas possibilidades figurativas. Apesar da matriz regionalista ser praticamente inseparável da ideia de sertão, a nova produção traz uma representação do sertão não apenas como um “lugar” esquecido pelo resto do mundo, berço do homem selvagem, relacionado à seca e ao sofrimento, mas, ao contrário, constrói imagens do sertão baseadas em elementos modernos e tradicionais, buscando construir a figura de um sertão dualista, onde modernidade e passado coexistem. Santini (2009, p. 81) afirma que:

Os velhos paradigmas em relação ao sertão foram superados, como, por exemplo, a contraposição com o urbano ou com o litoral, a qual não é mais um argumento presente nas novas obras, sendo, pelo contrário, marcas dessa literatura regionalista contemporânea a globalização de costumes e o conseqüente hibridismo de culturas que influenciam invariavelmente também a linguagem.

As novas produções nos apresentam um sertão que sempre existiu, mas que não era apresentado como válido ou sequer verossímil, por ser geralmente construído partindo da visão daqueles que vem de fora, os que olham para o sertão com o olhar curioso do desbravador. Assim, essa nova produção regionalista é autocrítica, podendo desenvolver em suas próprias narrativas um sertão plurissígnico: o sertão da tradição e da modernidade coexistindo – o sertão com marcas de globalização – e o sertão idealizado que é profundo, intocado e misterioso que é, por causa desses fatores, metafísico. Dessa forma, a produção contemporânea sobre o sertão explora seus próprios métodos de construção a partir do momento que opta por utilizar de um referencial já muito conhecido, como a matriz regionalista. Em outras palavras, os autores contemporâneos fazem uso dos símbolos construídos pelos regionalistas a respeito do sertão e usam esses símbolos em novas configurações narrativas, beneficiando-se de um repertório já construído para a criação de um novo.

Assim, de acordo com Andrade (2016, p. 17),

Ao reassumir valores precedentes, a literatura regionalista contemporânea estabelece uma postura crítica e uma autonomia criativa ao abordar temas possivelmente considerados ultrapassados e mesmo banalizados, sem potencialidades artísticas, dado o enorme número de obras que deles fizeram uso e o vínculo com modelos de representação do passado.

Desse modo, o sertão continua sendo operado como aquele “lugar” que é construído a partir de narrativas já fecundadas no imaginário popular. Não obstante, ganha novos contornos na contemporaneidade, como as figuras humanas que não estão em favor do espaço, ou a presença de elementos modernos. Nesse contexto, o sertão é representado também como uma característica estético-formal, que faz uso da tradição para refletir sobre si mesma. Para além disso, ainda existe enraizada no imaginário comum a ideia de um sertão intocado, oferecendo possibilidades de ser explorado em suas camadas de expressividade e abstração, ou seja, nessas obras, a ideia de sertão “intocado” permanece, entretanto, sendo utilizada com conotações metafísicas e expressivas. Ou seja, o sertão acaba por se transfigurar em um espaço dinâmico e plurissignificativo.

### **Retratos do Sertão**

*Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009) é o que podemos chamar de uma narrativa de viagem, visto que acompanhamos a história do personagem principal, que não é identificado, enquanto viaja a trabalho pelo sertão. O espaço

no longa torna-se protagonista juntamente com as pessoas que são capturadas pelo olhar subjetivo da *Super 8* que realiza a filmagem. A câmera age, nesse filme, como o próprio olhar do personagem. O sertão é encarado, na obra, como um lugar de passagem, um espaço para o personagem vivenciar sua dor e transformá-la

Nas imagens do sertão que são criadas nos contos do livro *Faca e Livro dos Homens* (2017), de Ronaldo Correia de Brito, e no filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, percebe-se o embate entre o novo e o antigo, o abstrato e o concreto, trazendo à tona aspectos de um sertão que vão no caminho oposto do que foi produzido na literatura brasileira até o século XX. O que essas obras criaram foi uma forma de construir retratos de um sertão em seu cotidiano, explorando aspectos da vida corrente e, com isso, desfazendo a aura mística de sofrimento e barbarismo que foi atribuída ao sertão, preservando, entretanto, o caráter subjetivo do sertão, construído a partir da relação entre personagens *versus* espaço. As obras nos apresentam, por um lado, um sertão objetivo onde a tradição é entrecortada pelas nuances da modernidade e, por outro lado, um sertão subjetivo construído a partir da visão e a vivência do personagem naquele espaço.

Dessa forma, entende-se que esse sertão subjetivo na contemporaneidade ganha contornos metafísicos por meio olhar do personagem, que percebe o espaço circundante como figurativização de questões existenciais, ao contrário da tradição, na qual o caráter metafísico do sertão era atribuído pela falta de marcas historicizantes a esse espaço. Isso acontece em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009) de forma mais abstrata e onírica visto que as técnicas estilísticas usadas na construção do filme revelam uma tendência à expressividade, já que o filme é marcado por técnicas estilísticas que criam uma atmosfera predominantemente subjetiva em relação à experiência do personagem central em relação ao espaço. Já, em Ronaldo Correia de Brito (2017), essa dualidade na representação do sertão acontece de forma mais objetiva, já que cada conto do autor oferece a representação de um sertão específico que, de certa forma, corresponde analogamente às várias localidades pelas quais o personagem do filme passa em sua viagem. Assim, cada recorte, seja a oferecida pelas sequências fílmicas, seja pelos contos, é a focalização de uma dada faceta do sertão, à qual é atribuída a percepção dos próprios personagens.

Para além disso, os contos se propõem a representar o sertão não apenas tematicamente, mas também estruturalmente, por isso a escrita sem muitas modulações e ornamentos, mantendo os recortes paisagísticos que tanto o filme como os contos se dispõem a fazer. Importante ressaltar que a objetividade, neste caso, refere-se à linguagem empregada nos contos, e não às imagens e símbolos que o conto constrói. Esses recortes criados nas obras citadas são, em sua natureza, metafóricos, por que figurativizam a imagem do sertão, de modo que este não representa apenas um espaço denotativo, mas serve de escopo para a construção de debates universais, questionamentos filosóficos, ressignificação de ideias referentes à própria construção do espaço sertanejo e à relação dos personagens com esse espaço.

No caso do filme, esse aponta para a existência de dois espaços distintos coexistindo na narrativa. Percebe-se a presença do espaço natural, como por exemplo as paisagens grandiosas, as estradas infinitas, o céu e o descampado se

encontrando vastos no horizonte, entretanto, esse espaço coexiste com o espaço social, visto a partir dos grandes caminhões na estrada, dos postos de gasolina, das pessoas, das feiras regionais, e é justamente essa coexistência desses dois espaços distintos que, capturados pelo olhar da câmera, fazem retratos do cotidiano sertanejo, com seus espaços, pessoas, sujeitos. A narrativa transita, nesse caso, “entre realidades”, entre os sertões que são construídos durante a narrativa, dando igual ênfase às relações humanas, nesse ponto, não ditadas exclusivamente pelo espaço, mas construídas junto dele, o que é contrário à representação tradicional do sertão no qual os personagens são apenas parte do cenário, não são, necessariamente, sujeitos.

Percebemos isso, por exemplo, no início do longa, que nos apresenta uma tomada extensa e estática, na qual a câmera foca uma estrada durante à noite, iluminada apenas pelos faróis do carro. No rádio, toca “Sonhos”, de Peninha, e a estrada está deserta. A pouca iluminação, o completo silêncio – salvo a música no rádio – e a alienação ao mundo exterior reforçam, nesse contexto, o contraponto entre o interior e o exterior, entre o real e o imaginário, entre o sertão real e o sertão do personagem.

Outro ponto importante na representação do sertão nesse filme é a forma como ele foi construído por meio de imagens objetivas, como retratos propriamente ditos, do espaço do sertão e de seus componentes. Isso porque o filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009) foi criado a partir de imagens registradas durante a filmagem do documentário *Sertão Acrílico, Azul Piscina* (2003-2004) dos mesmos diretores do filme, por isso a referência às imagens objetivas. Entretanto, apesar das imagens mais objetivas, primeiramente utilizadas no documentário supracitado, o filme ganha contornos expressivos por meio da figura central do narrador e da montagem. Ou seja, o que o filme faz é, justamente, adicionar um sujeito ao espaço do sertão. Esse acréscimo da voz do narrador, suas angústias, desejos e opiniões, juntamente com o trabalho de montagem em cima das imagens “objetivas”, transformam o filme em uma narrativa extremamente subjetiva, dando vazão aos sentimentos e angústias do personagem.

Dessa forma, as imagens que o filme constrói são recortes, ou seja, uma delimitação de imagens que buscam representar momentos do espaço no cotidiano. Assim, o casal de idosos no começo do filme, filmados perto da parede dedicada aos santos, a entrada de um banheiro em um posto de gasolina, uma fábrica caseira de colchões de chita, quartos de motéis e bares, são imagens recortadas da realidade objetiva que, quando lançadas ao filme, atribuem um recorte humanizante à figura do sertão e do sertanejo, processo que é típico da representação do sertão na contemporaneidade. Esses recortes expõem marcas de globalização misturadas a marcas do sertão “arcaico”, fugindo, portanto, da representação do sertão apenas como um lugar árido e atrasado. Os santos na parede, entretanto, remetem a imagem de um sertão “tradicional”, representante de uma suposta cultura e costumes autênticos e imiscíveis.

Além disso, essas imagens do cotidiano acabam por complementar a viagem do narrador, nesse caso, a viagem literal que ele faz a trabalho, mas também a sua viagem existencial, que acaba figurativizando a sua psicologia a partir dos cenários que vê.

No contexto literário, temos como exemplo dois contos de Ronaldo Correia de Brito (2017), nos quais podemos salientar as características citadas acima. Tomemos como exemplo, primeiramente, o conto *Eufrásia Meneses*, no qual a personagem principal, que dá nome ao conto, vive sozinha na antiga fazenda da família, salvo a companhia do filho pequeno, pois o marido viaja constantemente a trabalho. No conto, Eufrásia fala sobre sua vida e suas angústias ao longo dos anos vivendo no povoado de *Sulidão*.

A partir da descrição da personagem percebemos uma oposição entre a ausência de vida do espaço que a rodeia e os questionamentos feitos por ela. Isso porque o ambiente inóspito do sertão, na tradição literária regionalista, por muito tempo, tirou a qualidade humana de seus personagens, fazendo deles partes do cenário pictórico que era o sertão. Dessa forma, o ponto de vista adotado pelo conto, ressaltando a forma como a personagem se via no mundo e como vivenciava aquele espaço, corrobora para nos dar uma dimensão espacial do sertão que compreende a grandeza do espaço que circunda a personagem como também sua própria mente. Assim como em *Viajo porque preciso*, Eufrásia vivencia o espaço do sertão exterior e interiormente.

Percebemos isso, por exemplo, quando a personagem afirma habitar um “universo de ausências” (BRITO, 2017, p. 106), ou pela descrição da grande casa onde mora, que nas palavras da narradora é fechada e “[...] lacra a alegria dos seus antigos donos, seus retratos nas paredes, selas gastas, metais azinhavrados, talhado alto que a pucumã vestiu” (BRITO, 2017, p. 106). Dessa forma, a casa age como elemento figurativo das angústias da própria narradora, o espaço grande e vazio da casa refletindo o espaço grande e vazio do sertão que a circunda, aumentando a sensação de solidão e angústia existencial.

Dessa forma, as questões levantadas nesse conto são universais e inerentes aos seres humanos, portanto, globais. Assim, mesmo a história acontecendo em um local remoto, desconhecido e longe da civilização, as questões humanas são ressaltadas, como a própria solidão, a angústia existencial e a dúvida do porvir, questões essas que podem ser debatidas e sentidas independentemente do lugar onde o personagem esteja, o que, segundo o próprio autor, é uma característica de sua escrita:

[...] o meu sertão é a paisagem através da qual eu interpreto o mundo, o de hoje, o globalizado, o que rompeu com as tradições. Interessa-me a decadência, a dissolução. Meus personagens migram, sofrem o embate com as outras culturas. Tenho sido vítima de preconceitos pela escolha dessa paisagem. Depois do romance de 30, criou-se uma cartilha única para a leitura do que escrevemos, mesmo passados tantos anos. Uma verdadeira condenação para os artistas posteriores a esse ciclo regionalista, que não abriram mão da sua geografia como cenário. Se você elabora uma personagem complexamente neurótica, feminista, com todos os anseios urbanos, e se você senta esta mulher numa cadeira de couro, olhando uma paisagem desolada do sertão, há quem enxergue apenas o cenário, e três ou quatro substantivos locais. Embora essa mulher fale da mesma dor e da mesma solidão de uma negra americana do Harlem. (BRITO, 2005, s./p.).



O conto ressalta também a figura do sertão como entidade independente que cerca e dá contornos a existência dos personagens:

Abarcada pelo calçadão alto, onde me sento e olho a eterna paisagem: o curral, as lajes do riacho, a curta estrada, a capoeira, os roçados, as casas dos moradores. Envolvendo tudo um silêncio e um céu azul sem nuvens, que o vento nem toca. E longe, onde não enxergo, a terra de onde vim. (BRITO, 2017, p. 106).

A imagem do sertão vai se construindo nessa paisagem gradualmente em grandeza e solidão, acompanhando as nuances da descrição de Eufrásia. Desse modo, ela se firma em sua realidade, na calçada de sua casa, e de lá observa a grandeza da paisagem eterna que se configura por elementos tipicamente regionais como o curral ou os roçados, e esses elementos se aninham entre o horizonte distante e o azul do céu alto. A paisagem, segundo a personagem, é eterna, o que denota a imobilidade do cenário. Entretanto, mais uma vez, ocorre uma plurissignificação na representação do sertão.

Enquanto o sertão aparece, nesse conto, figurativizado como um reflexo da própria personagem central, reforçando sua aspereza e secura, mas também se abrindo em grandiosidade e possibilidades, ele também aparece como contraponto à mudança a qual Eufrásia se propõe, pois ela reflete sobre sua vida e sobre como ela mudou desde que ali chegou. Dessa forma, o sertão tradicional e imutável se configura como um espaço, para a personagem, de mudança e transição, tornando-se, desse modo, metafísico, visto que o espaço se transfigura a partir de sua percepção da realidade e se relaciona com os seus próprios questionamentos internos.

Nota-se também que a seca, tão comumente relacionada à figura do sertão aparece no conto, mas não como motivo de crítica ou denúncia social, mas como elemento construtivo, percebido na forma seca e áspera do conto, que é característica da escrita britiana.

Entretanto, é em *Cravinho* que percebemos o contraste entre a modernidade e a tradição de forma mais substancial. O conto narra a preparação de um grupo de pessoas para a festa de *Reizados*, comemoração típica do interior nordestino. Enquanto as pessoas orbitam aqueles preparativos, vão tocando suas vidas.

O conto tem início de forma a fazer contrastar os elementos tradicionais e globalizados. Logo, quando o narrador diz que “o ventilador de teto fazia um barulho tão forte que mal dava para prestar atenção na afinação da rabeca” (BRITO, 2017, p. 165) ele já está construindo a atmosfera do conto que irá se resumir, como já citado, na dualidade, dado que, tradicionalmente, o sertão seria representado como um lugar sem a presença de elementos modernos, como seria a figura do ventilador. Mais adiante, ainda no mesmo parágrafo o narrador diz que “ouviam apenas o som alto da televisão transmitindo uma corrida de carros” (BRITO, 2017, p. 165) enquanto outros sangravam um porco no quintal para a festa que logo começaria. Nesse trecho, o narrador ainda ressalta o alheamento dos que estão dentro de casa com a televisão e o ventilador, e os que estão fora com a afinação da rabeca e o porco sendo morto. Entretanto, esses personagens coabitam o mesmo espaço em uma aparente sintonia.

Ainda, no conto, existe uma ansiedade entre os personagens que fazem parte da apresentação do *Reizado* para saberem se estão em conformidade com as grandes orquestras e teatros ao redor do mundo. Nesses trechos percebemos referências diretas ao mundo globalizado, como corridas de carro em Mônaco, orquestras italianas e atores da cultura chinesa. Entretanto, enquanto conversam sobre esses pontos outros personagens escaldam “o couro [do porco] com água quente, raspam os cabelos pretos e duros e separam a pele num fogo a lenha” (BRITO, 2017, p. 165), isso tudo regados a cachaça e música da pequena orquestra do *Reizado*, com uma rabeca, um pandeiro e um reco-reco. Dessa forma, se desfaz a imagem de um sertão atrasado e longe da civilização para nascer, aqui, pela junção desses retratos, um sertão com marcas de globalização e da tradição.

Outra dualidade que aparece no conto, dessa vez desfeita, é a da delicadeza e da brutalidade. No conto acompanhamos o Cravinho, um homem “comum que trabalhava num engenho de rapadura” (BRITO, 2017, p. 167), mas que quando estava no palco se transformava em artista. Esse personagem é responsável pela quebra da imagem do homem sertanejo macho, moldado pela dureza do sertão, como o forte a que Euclides se refere ou o herói do romance romântico. Aqui o Cravinho é louvado pela sua delicadeza ao dançar e atuar e pela sua capacidade de se assemelhar a uma mulher. Desse modo, as características relacionadas ao feminino, como leveza, beleza e delicadeza, impensáveis de serem relacionadas ao homem do sertão, são atribuídas a Cravinho de forma edificante.

Assim, todos admiram Cravinho, um homem sertanejo, por ser tão delicado a ponto de se assemelhar a uma mulher. Esse trecho remete também a *Galileia* (2008), também de Ronaldo Correia de Brito, que ressalta o mesmo aspecto relacionado à quebra do mito do “sertanejo forte<sup>1</sup>” O conto termina construindo uma imagem que sintetiza a atmosfera do conto:

A Ferrari venceu. Um avião passou baixo e durante um minuto ninguém escutou o que se falava. Duas vizinhas chegaram de mototáxi. Eram cantadeira de coco, com passagem pela Bélgica, França e Holanda. A cachaça rolou novamente. (BRITO, 2017, p. 169).

As frases curtas dessa citação remetem a retratos propriamente ditos que, quando juntos, formam uma imagem totalizante que acaba por ressaltar o caráter imagístico do conto. Assim, o avião que passa voando baixo, o mototáxi e as cantadeiras de coco que viajavam o mundo fazem parte de uma imagem total de um sertão globalizado, no qual as tradições são, de certo modo, transfiguradas às novas realidades.

Portanto, os recortes do sertão formam um léxico imagístico que, quando unificados em um único conjunto, ressaltam, como já citado, o contraste entre a globalização e a tradição. Essa construção de uma imagem total vai ao encontro da teoria de montagem de Eisenstein (2002), para a qual as imagens são manipuladas

---

<sup>1</sup> A quebra da figura do “sertanejo forte” é explícita logo no começo do livro: “Mulher em motocicleta carrega uma velha na garupa e tange três vacas magras. Dois mitos se desfazem diante dos meus olhos, num só instante: o vaqueiro macho, encourado, e o cavalo das histórias de heróis, quando se puxavam boi pelo rabo” (BRITO, 2009, p. 8).

e sobrepostas a fim de construírem uma imagem geral tendo como base a relação entre as duas imagens, como também o valor de cada uma separadamente. Para Einsenstein (2002), somente a montagem pode atribuir sentido às imagens que compõem o filme, ou seja, é a organização dessas imagens que determina a percepção que teremos do filme.

No caso das obras analisadas, a montagem nos ajuda a compreender, de início, o filme, no qual o narrador percorre vários lugares, caracterizando-os e se relacionando com eles, mas que, quando essas imagens são justapostas na totalidade da obra, surge uma imagem de um sertão simultaneamente tradicional e moderno, além do caráter metafísico que a narrativa desenvolve, visto que o narrador interpreta o sertão por meio de sua vivência. Ainda, os vários lugares pelos quais o narrador viaja são construídos de forma autônoma, sem necessariamente se relacionarem uns com os outros. Essa independência também ressalta os recortes já citados anteriormente, que buscam representar não apenas uma visão do sertão, mas sim, várias. O que a montagem faz é justamente unificar essas imagens em um todo significativo que busca, por um lado, fazer uma representação geral do sertão, incluindo suas várias faces, e de outro, construir um sertão metafísico que é figurativizado a partir da relação subjetiva entre personagem/espço.

O mesmo ocorre nos contos de Ronaldo Correia de Brito que separadamente possuem imagens e retratos do sertão, mas que quando sobrepostos criam a imagem de um sertão global totalizante em vários aspectos, como a presença de elementos tradicionais sertanejos, como a vida no campo propriamente dita ou manifestações culturais tidas como tradicionais, mas que se complementam com imagens que remetem a um mundo globalizado que, por muito tempo, foi atribuído como sendo o oposto do sertão.

Esses recortes, tanto na literatura quanto no filme, também abrem espaço para a experiência do estético no cotidiano, visto que esses recortes são, justamente, de elementos banais, mas que recortados do seu contexto, são ressaltados, porque assumem um valor expressivo maior, visto que são enfatizados. Além disso, a forma como as obras são estruturadas remetem para uma nova forma de abordar a figura do sertão, livrando-o de preconceitos e assumindo as suas várias formas e possibilidades de interpretação.

## **Resultados e Discussões**

Para Leonel e Segatto (2010, p. 100):

Se por um lado, a literatura regionalista é, de fato, um fenômeno histórico-cultural concreto, por outro, é também reconhecidamente uma construção de cunho programático e ideológico, perpassada por concepções as mais diversas, como, entre outras, o localismo, o provincianismo, o nacionalismo. O problema é, reiteramos, a homogeneização de obras e autores com valores e qualidades estético-literárias muito distintas, por toda obra literária, produzida fora do Rio de Janeiro no século XIX ou do eixo Rio - São Paulo no século XX, tendo como objeto narrativo o mundo rural, tem sido caracterizada como regionalista.

Percebemos, então, que o regionalismo acaba tendo valores diversos ao longo da história literária brasileira, mas que, entretanto, sempre esteve permeado por projetos ideológicos. Seja pelo apelo nacionalista do romantismo ou pelas teses científicas do naturalismo, o regionalismo sempre serviu como apoio para os mais diversos ideais. Esses fatores tornam difícil um possível juízo de valor sobre o caráter regionalista da literatura brasileira, mas deixam claro, entretanto, que nossa literatura sempre retorna às características regionais. Dessa forma, a literatura brasileira sempre trouxe os elementos regionais com uma carga fortíssima de preconceitos e estereótipos que foram se construindo e se desenvolvendo ao longo do tempo. De povo selvagem a representante nacional, de raça adaptável a povo selvagem novamente, as pessoas que constituíam o contingente denominado sertão dificilmente foram, em nossa literatura, legitimados como pertencentes à nação. Outro problema pontual na literatura regionalista é o fato dessa “região” ser, simplesmente, tudo aquilo fora do eixo Rio – São Paulo, tidos como o grande centro econômico do país.

Todos esses fatores problemáticos da literatura regionalista fazem com que a crítica especializada, a partir de meados do século XX, comece a pregar a necessidade de abdicar das características regionais e apostar em uma literatura mais “universal”, ou mesmo voltada para os centros urbanos, no intento de livrar a literatura nacional do fantasma regionalista. Além disso, o país passa, por volta da década de 50, por um processo de urbanização e industrialização que, conseqüentemente, acaba por interferir na forma como as pessoas representam a realidade nacional na literatura. Entretanto, o hiato das características regionais logo acaba e a partir da década de oitenta voltam ao eixo da literatura regional em obras como *Essa Terra* (1987) de Antônio Torres e *Madona dos Páramos* (1982) de Guilherme Dicke. O que diferenciava essa nova literatura, entretanto, era a experiência do espaço por parte dos personagens das narrativas que fugiam dos estereótipos típicos da literatura regionalista.

Essa reinvenção das características regionais ganhou força também com o advento do Cinema Novo e do Cinema de Retomada que partiram da figura do sertão para desenvolver suas narrativas. Cabe informar que a figura do sertão, vista sempre como um lugar não específico, quase a materialização daquilo que é mais regional, passou por um processo de ressignificação nesse período, abrindo possibilidades para se pensar além dos preceitos regionalistas.

O que percebemos nas obras contemporâneas que fazem uso das características regionais, especialmente o sertão, como é o exemplo das obras analisadas neste trabalho, é que elas desempenham um papel duplo, pois ao mesmo tempo que narram, também refletem sobre a própria representação do sertão e do regionalismo. Nesse sentido, percebe-se a possibilidade de recriação e ressignificação das características regionais e da figura do sertão.

O trabalho realizado em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009) e em *Faca e Livros dos Homens* (2017) se aproxima do que Santini (2019, p. 127) afirma sobre *Galileia* (2008), também de Ronaldo Correia de Brito, que, segundo a autora:

incorpora em sua tessitura uma discussão metaliterária em torno da prosa regionalista brasileira e de sua permanência – ou não – na literatura contemporânea, o que acontece ao longo de todo o romance, seja pela relação dos personagens com o espaço do sertão, seja pela figura do livro que está sendo escrito por Adonias. (SANTINI, 2019, p. 127).

Nesse sentido, a figura do sertão se faz presente pelo espaço, ou seja, as narrativas que se desenvolvem nesse espaço, mas também pela discussão sobre sua própria representação, sobre os elementos que o compõem, e qual o efeito desses na narrativa. O que se percebe é uma preocupação da literatura contemporânea em problematizar a representação das características regionais e do sertão a fim de, por um lado, desmistificar as várias nuances preconceituosas preconizadas pela nossa literatura por tanto tempo e, por outro, refletir sobre a criação literária a partir das figuras regionais universalizadas, globalizadas e plurais.

O que a literatura contemporânea faz é acrescentar um sujeito em relação direta com o espaço, mas que não é totalmente moldado por ele, subjugado pelo sertão. O personagem, sujeito da literatura contemporânea é crítico em relação às características regionais, ao sertão e à realidade que o circunda, transpondo os limites que a tradição literária por tanto tempo impôs.

Acreditamos, que no caso do conjunto da obra de Ronaldo Correio de Brito se utiliza da figurativização do espaço para desenvolver o caráter metafísico dos seus contos. No entanto, os dois contos analisados não são capazes de abarcar toda a complexidade da questão metafísica na obra do autor. Os contos utilizados na análise foram escolhidos de modo a abarcar o contraste entre tradição e globalização, que foi a ideia inicial do trabalho. O aspecto metafísico da obra do autor será, portanto, desenvolvido futuramente em novos trabalhos.

---

## Referências

---

ARRIGUCCI, JR. D. O sertão em Surdina. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 5, n. 5, p. 108-118, 2000.

ANDRADE, Ana Carolina Negrão Berli de. *Do árido, a estética: a representação temática e formal da seca em Galileia*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara. 2016.

BRITO, Ronaldo Correia de. *Faca; Livro dos Homens*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2017.

BRITO, Ronaldo Correia de. *Galileia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

CANDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CANDIDO, Antônio. *A Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1971.

DICKE, Guilherme. *Madona dos Páramos*. Boa Vista: Cathedral Publicações, 2008.



GALVÃO, W. G. Anotações a margem do regionalismo. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 5, n. 5, p. 44-55, 2000.

EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do filme*; apresentação, notas revisão, temática. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

LAFETÁ, J. L. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

LEONEL, M. C., SEGATTO, J. A. O regional e o universal na representação das relações sociais. *Revista Cerrados*, Brasília, v. 18, n. 28, p. 97-129, 2010.

MORAES, A.C. R. O Sertão: um outro geográfico. *Terra Brasilis*, Niterói, v. 4, n. 5, p. 1-8, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. São Paulo: Editora Ática, 1991.

SANTINI, J. Narrativas de estrada e o sertão na literatura e no cinema brasileiros contemporâneos. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, Coimbra, n. 28, p. 5-18, 2017.

SANTINI, J. Entre a memória e a invenção: a tradição na narrativa brasileira contemporânea. *Revista Cerrados*, Brasília, v. 18, n. 27, p. 251-270, 2009.

SANTINI, Juliana. Realidade e representação no romance regionalista brasileiro: tradição e atualidade. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 23, n. 1, 2014.

TEÓFILO, Rodolfo. *A fome: cenas da seca do Ceará*. Rio de Janeiro: Imprensa Inglesa, 1922.

TORRES, Antônio. *Essa Terra*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

VIAJO porque preciso, volto porque te amo. Direção de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz. Brasil: Espaço Filmes. 2010. DVD. "75 min", Cor.

---

### Para citar este artigo

---

PATRÍCIO, Francisco Heitor Pimenta; ANDRADE, Ana Carolina Negrão Berlini de. O sertão na literatura e no cinema contemporâneos: novos caminhos. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 11, n. 1, p. 245-264, jan.-abr. 2022.

---

### Os autores

---

**Francisco Heitor Pimenta Patrício** é graduado em Letras pela Universidade Regional do Cariri (URCA) e mestrando pela mesma instituição, na qual desenvolve estudos voltados para a literatura e suas inter-relações com o cinema e outras mídias. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6774-2349>.

**Ana Carolina Negrão Berlini de Andrade** possui graduação em Letras Português/Italiano pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

(UNESP), Campus de Assis (2007), mestrado em Letras/Teoria da Literatura pela UNESP, Campus de São José do Rio Preto (2010), onde desenvolveu a dissertação *Trans-formações (a)temporais em Il Decameron: de Pasolini a Boccaccio*. Em 2016, obteve o título de Doutora pelo programa de pós-graduação em Letras/Estudos literários da UNESP, Campus de Araraquara, com a tese: *Do árido, a estética*, cujo objetivo foi estudar a representação temática e formal da aridez no romance *Galileia* (2009), de Ronaldo Correia de Brito. Desde fevereiro de 2017, leciona na Universidade Regional do Cariri (URCA) como professora temporária de Teoria da Literatura. Atua principalmente nos seguintes temas: Literatura, Teoria Literária, Cinema e Diálogos intersemióticos. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5848-3314>.

**Apoio e financiamento:** PIBIC/URCA/FECOP.