

**ESPAÇOS EM TRANSIÇÃO NO SERTÃO CONTEMPORÂNEO:
UMA ANÁLISE DO CONTO *MENTIRAS DE AMOR* (2017) E DO
FILME *VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO* (2009)**

**TRANSITIONAL SPACES IN THE CONTEMPORARY
BRAZILIAN SERTÃO: AN ANALYSIS OF THE SHORT STORY
MENTIRAS DE AMOR AND THE MOVIE *VIAJO PORQUE PRECISO,
VOLTO PORQUE TE AMO* (2009)**

Francisco Heitor Pimenta Patrício (UFPB)¹
Guilherme Mariano Martins da Silva (URCA)²

Resumo: O presente artigo busca analisar a figura do sertão na literatura e no cinema contemporâneos. Entendo sertão como um discurso construído ao longo do tempo e atribuído a determinados espaços com características geográficas específicas. O corpus da pesquisa é composto pelo conto “Mentiras de Amor”, do livro *Faca e Livro dos Homens* (2017), de Ronaldo Correia de Brito, e pelo filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz. Acredito em uma mudança no uso dessa figura em nossas artes, visto que, atualmente, o sertão é representado como um espaço em constante transformação. Para tal, utilizo autores como Ortiz (1998), Albuquerque (2011), entre outros.

Palavras-chave: sertão; literatura e cinema; *facas e livro dos homens* (2017); *viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009).

Abstract: This paper analyses the Backlands image in Brazilian contemporary cinema and literature. Backlands here is understood as a discourse built throughout time and attributed to determined spaces with particular geographical features. The paper will focus on Ronaldo Correia de Brito’s tale “Mentiras de amor”, part of the book *Faca e Livro dos Homens* (2017), and on Marcelo Gomes e Karim Aïnouz’ movie *Viajo porque preciso, Volto porque te amo* (2009). The paper is based on the perception that there is an evolution of this image’s usage in our arts, mainly because, currently, the Backland’s image is represented through a constant transformation. The paper uses the theory of authors such as Ortiz (1998), Albuquerque (2011), among others.

Keywords: sertão; literature and cinema; *Knife and Book of Men* (2017); *I Travel Because I Have To, I Come Back Because I Love You* (2009)

Introdução

A figura do sertão sempre esteve em destaque na literatura nacional, e o modo como é representado passou por inúmeras transformações ao longo de nossa história. Essas representações passaram dos preceitos românticos de construção de nacionalidade às teorias deterministas dos naturalistas, chegando até a revolução causada pelos modernistas e pelos romancistas de trinta. Na contemporaneidade, esse espaço deixa de ser entendido como apenas um espaço geográfico e passa a ser entendido como um discurso construído e atribuído a determinadas regiões. Além disso, esses

¹ Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), <https://orcid.org/0000-0001-6774-2349>, heitor2014@hotmail.com.

² Doutor em Letras, Professor Adjunto da Universidade Regional do Cariri (URCA), <https://orcid.org/0000-0002-7073-0506>, guilherme.mariano@urca.br.

espaços do sertão são atravessados por traços de modernidade e globalização, atribuindo um aspecto de mudança e transitoriedade a um espaço composto majoritariamente por imagens tradicionais e cristalizadas.

Doravante, o objetivo desse trabalho é analisar a figura do sertão na literatura e no cinema contemporâneos, tendo como elementos norteadores conceitos como sertão, regionalismo, espaço e desterritorialidade. Minha hipótese se baseia no fato de que a literatura e o cinema contemporâneos usam da figura do sertão como algo de caráter mutável a partir de elementos que estão entre a tradição e a modernidade, vistos, em sua maioria, em recortes do cotidiano.

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que faço uma retomada sobre a forma como o sertão foi construído ao longo do tempo, destaco as diferentes problemáticas que o envolviam, assim como seu uso pela literatura e pela arte em geral. Para tal, lanço mão de algumas visões sobre o sertão que estiveram e ainda estão em voga em nossa sociedade, envolvendo, nisso, todo o arcabouço teórico necessário para tratar dessas diferentes definições. E como o sertão é um conceito que perpassa várias áreas do conhecimento, também será um conceito com definições diversas e, por vezes, divergentes. A conceituação reúne, principalmente, três aspectos: sertão como símbolo, como discurso e como espaço. Assim, é a partir desses três pontos que busco analisar o atual cenário literário e cinematográfico que se utiliza do sertão e particularizar como se constrói a presença deste nas obras que compõem o corpus da pesquisa. Entretanto, os três aspectos acima destacados fazem parte da mesma esfera conceitual, não se podendo dissociar um dos outros.

As obras escolhidas representam um nicho específico da literatura e do cinema que busca construir um sertão poético, alinhado à contemporaneidade e que, influenciado pelas transformações no âmbito social e ideológico, também se transforma constantemente. Percebe-se isso, por exemplo, nas imagens que Ronaldo Correia de Brito constrói nos seus contos, nos quais busca representar uma faceta diferente do sertão, sempre atualizando-o, como explicarei no desenvolver do texto. O mesmo percebo ser feito por Marcelo Gomes e Karim Aïnouz em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009). A montagem do filme, quase sempre em imagens estáticas, lembra uma fotografia, em uma espécie de tentativa de capturar o sertão não em sua suposta essência ou identidade, mas em sua pluralidade, aproveitando-a para atribuir novos significados a sua imagem e construindo, a partir dele, a estética e a estrutura das obras.

A análise conjunta de “Mentiras de Amor” e do filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009) justifica-se, em primeiro lugar, pela proximidade temporal de suas produções, inseridas em um mesmo contexto sociocultural do início do século XXI. Essa proximidade histórica permite compreender ambas as obras como respostas estéticas a um momento específico de reconfiguração das representações do sertão na literatura e no cinema brasileiros. Além disso, tanto o conto quanto o filme propõem, como já citado, uma desconstrução do sertão enquanto espaço cristalizado por uma tradição regionalista que o associava à aridez, ao atraso e a uma fixidez identitária. Nas duas obras, o sertão deixa de ser apenas um cenário homogêneo e passa a ser representado como um espaço múltiplo, atravessado por deslocamentos, subjetividades e tensões contemporâneas. No conto, essa desconstrução se dá por meio de narrativas que exploram a fragmentação das experiências e a complexidade psicológica das personagens, enquanto no filme de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes ela se materializa na errância do protagonista e na construção de um sertão em trânsito, atravessado por fluxos e deslocamentos.

O trabalho divide-se em três partes: primeiro, busco fazer alguns apontamentos breves sobre a representação do sertão na literatura e no cinema contemporâneos para, depois, desenvolver os conceitos citados acima, explicitando como estão relacionados a uma nova forma de representar o sertão; por último, utilizo discussões propostas para uma análise do conto “Mentiras de Amor”, do livro de contos *Faca e Livros dos Homens* (2017) de Ronaldo Correia de Brito, e do filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009) de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz. Serão utilizados autores como Ortiz (1998), Albuquerque (2011), além da fortuna dos autores citados.

1 Alguns apontamentos sobre a representação do sertão na literatura e no cinema contemporâneos

Para tratar da representação do sertão, é preciso antes entender alguns pontos importantes sobre a sua definição e como esta se desenvolveu ao longo do tempo. O ponto fulcral é perceber o sertão não apenas como uma categoria geográfica, ou seja, um espaço criado ou desenvolvido a partir da perspectiva humana ou da natureza; sertão deve ser entendido, e aqui vou ao encontro da concepção de Moraes (2003), como um conceito criado e desenvolvido a partir da percepção humana sobre determinados espaços geográficos, em sua maioria inexplorados ou distantes.

Moraes (2003, p. 3) afirma que o sertão é um “símbolo imposto [...] uma ideologia geográfica”. Como um símbolo imposto, ele é construído a partir da visão daquilo que lhe é contrário. Em outras palavras, o sertão é uma denominação atribuída a diversos espaços que possuem determinados padrões por agentes que, não se reconhecendo naqueles espaços, atribuem a ele a categoria de outro. Daí a afirmação de Moraes (2003), que o sertão se constrói a partir da contrariedade com os outros.

Entretanto, as imagens do sertão mudam e se adaptam dependendo do projeto ideológico de quem enxerga esses espaços. Geralmente é o pensamento eurocêntrico colonizador, que busca a expansão territorial e levar a chamada civilização, o progresso e a globalização a esses espaços. Quando se atribui a determinado espaço a alcunha de sertão, já se entende aquele espaço como passível de mudança e a exploração. Moraes (2003, p. 4) afirma:

[...] pode-se dizer que os lugares tornam-se sertões ao atraírem o interesse de agentes sociais que visam estabelecer novas formas de ocupação e exploração daquelas paragens. A noção pode, então, ser equacionada como elemento de argumentação no processo de hegemonização de políticas e práticas territoriais do Estado ou de segmentos da sociedade.

Dessa forma, entendo as imagens do sertão como a construção ideológica de um conceito separatista atribuído com vistas a suscitar uma ideia de terra de ninguém, terra a ser explorada ou, mais especificamente, terra a ser civilizada. Esse pensamento é construído a partir da ideia de que aquele espaço, diferente do desenvolvido, está sujeito a se homogeneizar, no intuito de passar a fazer parte de um todo, do projeto de nação.

Nesse sentido, Grosfoguel (2008, p. 140), ao falar do que define como “sistema-mundo patriarcal/capitalista colonial/moderno europeu/euro-americano”, explica que, no modelo social/cultural/econômico em que vivemos, impregnado pelo pensamento europeu, somos levados a crer, enquanto sociedade, em uma única definição possível de desenvolvimento e civilização. Esse nosso pensamento é fruto do projeto de modernização e, mais recentemente, de globalização, que nos leva a acreditar em um ideal eurocêntrico de sociedade.

Logo, quando parto do pressuposto de que a ideia de sertão foi criada a partir de uma ideologia expansionista que tinha na ideia de progresso a homogeneização do poder, percebo que o projeto de pensar o sertão como representativo puro de uma nação carrega em si a ideia de que as figuras ideológicas, culturais ou concretas que ali existem não mais fazem parte do restante da nação. O que acontece é que pensar esses espaços como representativos da identidade nacional é admitir que há aspectos que não refletem o restante da nação, resultando, portanto, em uma intensificação da ideia do “nós e eles”, “nós e os outros”, “territórios desenvolvidos e territórios originais”.

O sertão ao qual me refiro deve sua origem ao romance romântico. Ainda no romantismo, Alencar, em *O sertanejo* (1875), evidencia um espaço do sertão exótico e pitoresco, vinculando-o ao nacionalismo, mas também a uma poética do idílio. Posteriormente, o símbolo do sertão é estigmatizado como o local da seca e do atraso no naturalismo brasileiro, especialmente na obra de Euclides da Cunha, *Os Sertões* (1902). Na obra do jornalista do Rio de Janeiro, o embate entre os

ideais da urbe contra a resistência dos sertanejos é amplamente difundido, tendo Cunha dedicado especial atenção à representação desumanizada do homem sertanejo³.

Curiosamente, segundo Albuquerque (2011), o movimento moderno brasileiro de esquerda, conhecido como geração de 30, fez pouco para mudar a caracterização deste espaço em relação à tradição naturalista. Apesar dos méritos em representar o interior de personagens devastadas pela pobreza e pela seca de uma forma muito mais humanizada, o espaço ainda é exótico e negativo, como vê-se em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos (1938), ou *O Quinze* (1930), de Rachel de Queiróz. Contudo, o símbolo sertão adquire uma nova concepção com Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas* (1956), o qual evoca, como aponta Amado (1995, p. 146), o “sertão mítico, misterioso, ambíguo, situado ao mesmo tempo em espaços externos e internos”. Essa mudança de perspectiva trazida por Rosa é decisiva e rege a representação do sertão até a atualidade.

Já no cinema, o primeiro movimento de representação do sertão ocorreu na década de cinquenta com o filme *O Cangaceiro* (1953), dirigido por Lima Barreto e que, segundo Andrade (2011), faz parte de um dos três momentos centrais do cinema nacional, tendo o sertão como temática central. Essa primeira fase, chamada de Ciclo do Cangaço, inaugurou a presença da figura do sertão e do cangaceiro no cinema. A herança do regionalismo clássico é vista claramente pela tentativa dos filmes de construir uma imagem romântica do sertanejo e do sertão em harmonia, apoiada apenas pelo argumento da identificação com a terra e o território. Xavier (2007), por exemplo, define esse período como vazio de um conteúdo mais profundo e relevante, e que não foge dos preceitos do regionalismo.

O segundo momento do sertão no cinema nacional viria a partir dos anos sessenta com o Cinema Novo e seu projeto político-ideológico de denunciar as desigualdades entre as várias regiões do Brasil. O movimento também tinha em mente a produção de filmes super-realistas a partir do que eles denominavam de estética da fome, utilizando materiais escassos, assim como a linguagem seca como uma metáfora para os problemas políticos e sociais do país. Glauber Rocha, talvez o nome mais conhecido dessa fase, premiado internacionalmente e um dos criadores do movimento, diretor dos famosos *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1966), é um dos exemplos mais recorrentes para tratar desse período.

Segundo Xavier (2007), Glauber Rocha consegue êxito em seu projeto de representar a nação com o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) porque ele foi ambientado, especificamente, no sertão. Segundo o autor, apenas o ambiente inóspito, separado do restante do mundo, sem resquícios de globalização, com uma lógica e leis próprias, com o fardamento próprio dos cangaceiros e dos vaqueiros pobres, poderia servir como um mundo fechado o suficiente para se realizar a metáfora proposta por Glauber. O autor ainda completa o seu pensamento explicando que são essas características, a pobreza e a escassez de recursos, que garantem a dignidade e a inteireza da metáfora.

A partir dessa visão, faço alguns apontamentos importantes. Primeiro, é perceptível que Glauber não foge da velha representação do sertão como o outro lugar contrário à civilização, lugar de barbárie. O sertão de Glauber é um retrato da visão a que me refero no início deste tópico. O mérito do diretor pela criação e desenvolvimento de técnicas mais autorais não diminui o fato de que as imagens do sertão em seus filmes sempre ressaltam elementos de pobreza, miséria e subdesenvolvimento. Segundo, é curioso pensar na escolha do sertão nordestino como “ideal” para representar as mazelas que assolavam o Brasil⁴.

³ De acordo com Octávio Santiago, em *Só sei que foi assim*: a origem do preconceito contra o povo do nordeste (2025).

⁴ Segundo Albuquerque (2011, p. 327) o diretor “não consegue romper com a imagem do regional, com suas fronteiras, porque termina por atualizar os mitos [...] e as imagens que construíram a região, subordinando-a a uma outra estratégia política [...]”. Acredito que Albuquerque não quer desmerecer o projeto político, ideológico e estético de Glauber. Entretanto, concordo no ponto de que o Nordeste (entenda-se como sertão) foi utilizado em sua forma mais pitoresca e estigmatizada, tendo como intenção um projeto político de denúncia que não agia necessariamente no sentido de produzir mudança, mas simplesmente da exploração das imagens do sertão.

O terceiro momento do sertão no cinema nacional é entendido a partir dos anos noventa, denominado Cinema de Retomada. As produções nesse período são marcadas principalmente pela intersecção entre as culturas latino-americanas, pela globalização e pelas várias características identitárias. Além disso, uma parte da produção cinematográfica também se voltou para a questão mercadológica. Não que essa preocupação não existisse antes, mas é a partir desse momento que ela começa a influenciar diretamente a forma como as produções eram realizadas.

Assim, é possível dividir o cinema desse período em nichos diferentes: um relacionado de forma maior com a questão mercadológica, utilizando em sua estrutura características das produções novelistas, assim como um elenco mais conhecido, muitas vezes recorrendo a um humor exacerbado e sem profundidade, e outro nicho no qual as produções não estão necessariamente preocupadas com a questão mercadológica, apesar de não fugirem dela, mas no qual o cinema é pensado a partir das experiências que vai construir ao longo de suas narrativas, muitas vezes afastando-se do convencional. Essas produções se propõem a expor as diversas particularidades dos sujeitos vivendo em uma época de transitoriedade. As narrativas comumente acompanham homens e mulheres do nosso tempo, num período de fragmentação, desconstrução e incertezas⁵.

No caso da representação do sertão, Andrade (2011, p. 35) afirma que:

O sertão do cinema contemporâneo que nos diz respeito merece atenção principalmente porque abre novas perspectivas de reflexão que ultrapassam as necessidades históricas e ampliam as relações de poder para outras circunstâncias que não somente a sócio-econômica.

Na literatura contemporânea, cabe pensar o espaço do sertão a partir da obra de Ronaldo Correia de Brito com *Galileia* (2009), Ricardo Guilherme Dicke com *Madona dos Páramos* (2024) e Antônio Torres com *Essa Terra* (2008), que focalizam narrativas voltadas para a representação dos conflitos interiores de personagens que retornam ao espaço do sertão após viverem nas grandes cidades. Ou ainda Socorro Acioli com *A Cabeça do Santo* (2014) e Itamar Vieira Júnior com *Torto Arado* (2019), que retomam o espaço não urbano, esse símbolo-sertão, como o misticismo rosiano.

Dessa forma, essa nova representação do sertão parte do espaço não como um determinante da existência dos personagens, como espaço de denúncia de miséria e fome, ou como unicamente uma estética. Essas novas produções remetem a um sertão muitas vezes figurativo e metafórico, trespassado pelas marcas da contemporaneidade e da modernização, com personagens e espaços igualmente transitórios. Aliás, essa transitoriedade é uma característica frequente dessas novas produções, marcadas por uma não permanência dos personagens, dos sentimentos, da tradição e da modernidade, dos espaços em geral e das fronteiras espaciais e simbólicas.

Segundo Ortiz (1998, p. 23), na modernidade, a própria ideia de cultura, costumes, espaços e territórios sofre constantes mutações quanto aos seus conceitos. Não apenas esses conceitos estão sendo constantemente reformulados, como a noção de fronteiras espaciais e simbólicas como categorias fixas está mudando. Acredita-se, em certos casos, na total exclusão de fronteiras e no total esvaziamento de espaços.

Ortiz (1998, p. 25) aponta na direção não de pensar em um “fim” propriamente dito, mas em um sintoma de mudanças muito mais profundas e amplas, mudanças que articulam o mundo do trabalho, das artes e das relações interpessoais, a que o autor chama de desterritorialização, ou

⁵ Filmes como *Central do Brasil* (1998), *Lavoura Arcaica* (2001), *Abril Despedaçado* (2001) e *Bicho de Sete Cabeças* (2001) trazem personagens extremamente fragmentados, perdidos e absortos em uma existência puramente humana, com dúvidas, receios, amores e perdas. Além disso, essas narrativas inovam na forma, muitas vezes não lineares, não convencionais, priorizando a experiência estética. Mais recentemente, *Como os Nossos Pais* (2017), *Que Horas Ela Volta?* (2015), *Boi Neon* (2015), entre outros, remontam essas mesmas discussões, atualizando-as a um tempo ainda mais contemporâneo, no qual as discussões sobre o papel do gênero, a internet, a globalização, transpassam a existência dos personagens.

desterritorialidade. O que Ortiz defende, e aqui reitero, é que a noção de desterritorialidade age de forma a quebrar as barreiras entre o que é considerado nacional e regional, nacional e universal, e assim em diante. Não faz sentido essas categorias serem consideradas possíveis na contemporaneidade, visto que o espaço da cultura é lido por meio da ideia de atravessamento e transversalidade.

Pensando o sertão contemporâneo sob esse viés, percebe-se que esse outro lugar aparece a partir do atravessamento de outras culturas, outras referências imagéticas, outros símbolos. Atualmente, a figura do sertão é representada sob um processo de desterritorialidade que apresenta esse espaço como um conjunto múltiplo de referências e imagens que remetem à modernidade e à tradição, a elementos de uma “cultura própria” e ao aparecimento de outras referências culturais.

O que antes era visto em sua totalidade como um conjunto fixo de referências imagéticas construídas ao longo do tempo pela tradição, o “outro-lugar” de Moraes (2003) ou o “espaço-vítima” de Albuquerque (2011), passa por um processo de ressignificação no qual nada lhe é próprio. Como a cultura, os espaços, fronteiras e sujeitos já não são mais fixos, então o sertão e sua representação imagética também não o são.

Portanto, de um lado, esse novo espaço é construído a partir de referências a culturas locais que fazem parte da construção da identidade na totalidade e que, quando inseridas nas narrativas, acrescentam sempre uma atmosfera de fantasia e atemporalidade. Do outro lado, os atravessamentos agem como situando o espaço do sertão no tempo corrente, ou tempo real. Consequentemente, esse fator acaba por alterar o próprio sentido de identidade coletiva das pessoas que habitam esses espaços e convivem entre a modernidade e a tradição, no âmago da criação de novas referências imagéticas.

2 Mentiras de Amor

O livro de contos *Faca - Livro dos Homens* (2017), de Ronaldo Correia de Brito, é uma edição única de dois livros publicados antes separadamente. O primeiro é *Faca*, de 2003, e o segundo é *Livro dos Homens*, de 2005. Esses livros possuem narrativas voltadas ao debate de dramas universais, tendo o sertão nordestino não apenas como pano de fundo, mas como um correlato estrutural com a psique dos personagens. O conteúdo do livro pode ser entendido como participante da nova onda de escritores que começaram a reinventar as características regionais presentes na literatura.

Além desses fatores, a escrita de Ronaldo também chama atenção por possuir um lirismo que contrasta com a secura formal de suas narrativas, contribuindo para a criação de imagens cruas, realistas e poéticas do sertão. A escrita do autor também é fragmentada, o que faz com que o leitor acompanhe as narrativas a partir dos recortes que o narrador faz. Esses recortes, em sua maioria, retratam um sertão em movimento, espaços em transição, com referências e marcas da contemporaneidade. Essas marcas estão presentes não apenas no plano do conteúdo, mas também na forma como as narrativas são arquitetadas.

Um exemplo disso é o conto “Mentiras de Amor”, que conta a história de Delmira: uma mulher que vive em cárcere privado com as filhas, traumatizada por conta da morte da filha mais nova e, por conta disso, manipulada pelo marido, que usou o luto para culpá-la. Do interior da casa, Delmira e as filhas escutam os sons do mundo acontecendo e sonham um dia poder ver o que agora apenas escutam.

Além do isolamento em relação ao espaço circundante, mãe e filhas também vivem em um estado de alheamento ao tempo. A personagem está tão mergulhada no próprio mundo que não troca mais os calendários e, por causa disso, não sabe se localizar temporalmente. Os relógios também não funcionam, ressaltando a atmosfera de completo isolamento. O narrador afirma que “nem as folhinhas do calendário, onde procurava o nome do santo do dia, Delmira lembrava de arrancar. Sem corda, os relógios marcavam eternamente as mesmas horas” (Brito, 2017, p. 59).

Nesse início, o narrador já delimita a situação de cárcere na qual vive a personagem, assim como o tom de aparente alheamento à realidade.

Mais que isolamento, a falta de localização espacial e temporal dá a impressão que a realidade dentro daquelas paredes independe do mundo exterior. A rotina de Delmira e suas filhas era marcada apenas pelos afazeres domésticos a gosto do marido e pela luz do sol que sugeria a passagem das horas. Entretanto, a realidade que acontecia para além das portas da casa desrespeitava o autoritarismo do marido e invadia, dia e noite, a vida das personagens.

Da rua chegavam os ruídos que recompunham as datas de festas e acontecimentos importantes. No carnaval ouviam-se os apitos de escapes dos carros e na Semana Santa a batida amedrontadora das matracas, negação de qualquer alegria. Na procissão da padroeira Nossa Senhora da Penha, escutam gritos lastimosos dos devotos da santa. (Brito, 2017, p. 60).

Percebe-se que a realidade dentro da casa é invadida por marcas da realidade exterior, do mundo corrente, por meio de recortes de datas comemorativas tradicionais e traços de modernidade. As paredes da casa prendem Delmira e a privam de vivenciar os entrelaçamentos das culturas da realidade exterior, apesar de não a impedirem de saber e tomar consciência desses entrelaçamentos. Além dos carros e instrumentos das festas locais, a personagem ainda se localiza no tempo a partir dos bois que passam em frente à sua casa às quintas-feiras em direção ao matadouro da cidade.

Vejo, portanto, no conto em questão, que existe também uma diferença na forma como a casa é representada: vaga, sem muitos detalhes de mobília, cores ou cômodos, apenas as paredes que servem de fronteiras. E o exterior, que é descrito não a partir do espaço propriamente dito, mas dos acontecimentos que o compõem. Essas descrições são apresentadas em momentos específicos do conto, sem apresentar uma padronização. No início, por exemplo, tem-se um vislumbre de um espelho em que a personagem e suas filhas cortam o cabelo: “cortava o cabelo diante de um único espelho que o marido deixara na parede” (Brito, 2017, p. 59). Nesse trecho, o narrador também ressalta o vazio interno da personagem ao dizer que o espelho, que normalmente age como uma forma de autoconhecimento e reconhecimento, não respondia às perguntas que ela se fazia. Essas perguntas, Delmira dava ao marido a capacidade de as responder. Nesse mesmo sentido, o narrador diz que a personagem “carecia de outros olhos que falassem por ela” (Brito, 2017, p. 59), demonstrando a falta de autonomia e a intensidade da dominação que o marido estabeleceu sobre ela.

Nesse caso, a casa, como símbolo da prisão na qual a personagem está, é construída apenas com foco no que a torna uma prisão; suas paredes. Em contrapartida, o espaço exterior é construído a partir das festas típicas, dos sons, dos carros que passam na rua, porque são justamente esses fatores que a personagem Delmira percebe.

Na citação acima, percebe-se que o narrador, buscando detalhar melhor o espaço exterior por meio dos sons que a personagem escuta, também os relaciona a sentimentos intensos: o amedrontamento, a alegria, a lástima e a fé dos devotos. Esses detalhes auxiliam na construção imagética do espaço, que também ressaltam as datas comemorativas, tradicionalmente comemoradas no sertão.

Dessa forma, a apreensão da realidade exterior, do mundo entrecortado e atravessado pela tradição e pela modernidade, entra em contato com a personagem por meio de recortes. Estes mostram uma realidade na qual o espaço não tem concretude; é imagético, no sentido de ser suscitado a partir do que é escutado. O interior da casa não fica livre da chegada do mundo exterior, e são essas imagens que despertam a resistência e a futura busca de liberdade da personagem. Além disso, esses recortes imagéticos possuem mostras de elementos da tradição e da modernidade diluídos entre si, construindo uma nova significação.

Só a música do amplificador vindo da praça, onde armaram o parque de diversões. Chamou as filhas para o colo e puseram-se a imaginar a roda-gigante de altura assombrosa, sentindo um frio da barriga quando desciam girando. [...] Privadas da companhia de um rádio, vestindo roupas escolhidas pelo pai, ignorantes do que fosse moda. (Brito, 2017, 61).

Aqui vê-se a presença de símbolos importantes, como o parque de diversões, o rádio e a moda. Os três são representativos de uma modernidade passageira: o parque que fica alguns dias na cidade, o rádio que traz as notícias do mundo e a moda que evolui. A personagem e suas filhas, no entanto, não têm acesso a nenhum desses símbolos, pelo menos não diretamente. O parque se materializa imageticamente para os leitores, assim como outras descrições espaciais do texto, a partir da imaginação de Delmira. Esse fator aumenta a expressividade das imagens, pois desperta uma espécie de empatia com o drama vivido no conto.

É possível perceber que as marcas culturais, mesmo que híbridas, penetram a casa e aquela realidade. A fronteira entre o interior, o ambiente fechado em que vivem Delmira e as filhas, não fica livre da chegada do mundo exterior; são essas imagens que as fazem querer sair dali e ver o mundo. É simbólico pensar nessa questão ao comparar esse movimento ao fenômeno do atravessamento das culturas a partir da expansão do espaço, da quebra de fronteiras e da desterritorialização, como aponta Ortiz (1998).

No conto, percebo a presença de fronteiras espaciais bem delimitadas: as paredes da casa. Somada a essas, ainda existe a fronteira ideológica construída por meio do medo e das manipulações do marido. Assim, teoricamente, as personagens estariam isoladas do mundo. Entretanto, Delmira e as filhas têm contato com o mundo exterior, mesmo que não diretamente. As paredes da casa, apesar de agirem como fronteiras ou claustro, não funcionam como um impedimento para acontecer uma espécie de contato entre as duas realidades; a cultura globalizada infiltra-se na casa da personagem e molda seu pensamento, sua forma de viver e entender o mundo. Dessa forma, as imagens que o conto produz são simbólicas e metafóricas, já que representam rompimento, ao colocar essas fronteiras concretas trespassadas por marcas abstratas e ideológicas.

Também é preciso ressaltar que existe, por parte de Delmira e suas filhas, uma resistência em relação à vida que são obrigadas a viver, o que mostra coragem, sobretudo ao pensar no estado de luto em que vive pela filha mais nova que morreu ainda bebê. Percebe-se isso pois, ao mesmo tempo em que vivia embriagada pelo luto, a personagem também buscava alegrar suas outras filhas, imaginando como seria a vida fora dali, frequentando os parques e a praça.

Chamou as filhas para o colo e puseram-se a imaginar a roda-gigante de altura assombrosa, sentindo um frio na barriga quando desciam girando. Riam às gargalhadas, numa alegria inventada para as filhas que nada tinham além da mãe (...). No tempo em que eu ia a festas... - balbuciou e calou-se Delmira. (Brito, 2017, p. 61).

Como é comum na tradição literária, o espaço do sertão serve como metáfora para inúmeros dramas inerentes à existência humana, e aqui se tem a representação do luto e a necessidade por liberdade. Entretanto, a narrativa de Brito difere da tradição, pois o espaço do sertão não age como uma prova, um desafio ou algo a ser transpassado como atestado da evolução da personagem. Pelo contrário, o espaço externo à casa abraça Delmira e suas filhas, ele é a prova da sua liberdade.

Devo, então, chamar atenção para o modo como a narrativa vai ganhando tons irônicos no final e como o discurso vai se tornando gradativamente mais indireto. Após a chegada de um circo na cidade, Delmira decide que não pode mais esperar para sair do claustro. Como o marido nem ao menos lhe dá a oportunidade de pedir para sair, a personagem começa a ver possibilidade de fuga, que aparece na narrativa de forma indireta: “os fogos abafaram a música, e ela teve certeza

de que um estampido de revólver seria um pipocar a mais entre tantos. E depois dele, o sol de julho, numa tarde de domingo, teria a infinitude do mundo” (Brito, 2017, p. 65). Assim, a possível liberdade de Delmira e das filhas não é narrada diretamente no conto, mas é sugerida a partir das possibilidades que o narrador apresenta conforme o final se aproxima.

Desse modo, o espaço exterior do sertão se apresenta como possibilidade de recomeço, de liberdade; ele acolhe e abraça a personagem. O conto foge à tradição também por discutir temas de cunho social que foram por muito tempo esquecidos, como a violência contra a mulher e a resistência dessas. A história termina com a liberdade de Delmira e a sua integração ao espaço.

Ainda nesse sentido, evoco novamente o conceito de território, dessa vez pela visão de Josefina Ludmer, em seu livro *Aqui, América Latina: uma especulação* (2013). Na obra, a escritora mobiliza os conceitos de tempo e espaço (temporalidades e espacialidades), conceitos esses que também dividem as partes da obra. Nesse sentido, na segunda parte (territorialidades), ao tratar do espaço, Ludmer (2013, p. 110) evoca o conceito de território e afirma que “na fábrica de realidade, o território é um articulador, um princípio geral que percorre todas as divisões, é pré-individual”. A partir dessa afirmação, faço algumas considerações finais sobre o conto.

Chama a atenção, primeiro, o termo “fábrica de realidade” usado pela autora. Segundo ela, o mundo adquire sentido a partir das imagens, signos, estereótipos e outras formas de construir significados para nós, humanos. Nesse sentido, tudo que faz parte da nossa realidade e que atribui sentido, imageticamente falando, à nossa existência é previamente fabricado por inúmeros processos sociais. A literatura, também como parte dessa fábrica, produz uma realidade específica em cada nova narrativa que surge. A realidade da literatura seria, assim como o território, inaugurada em cada narrativa particular.

Continuando nesse pensamento, entendo que a narrativa do conto “Mentiras de Amor” também produz uma realidade própria, e essa realidade, suas particularidades e a forma como se comporta na narrativa são reflexos claros de fenômenos que se desenvolvem na realidade corrente. Como afirma a autora, o território possui dois princípios que se complementam: o geral e o pré-individual. Desse modo, ao mesmo tempo em que o sujeito apreende o espaço de modo particular, seguindo sua percepção e sua maneira de ler o mundo, também tem uma visão que é compartilhada. Como acontece, por exemplo, com Delmira, que apreende o território, aquela delimitação espacial da sua casa, no conto, e apresenta, a partir dele, um novo território construído a partir da sua percepção.

3 Viajo porque preciso, volto porque te amo (2009)

A maior parte dos elementos que constroem o filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* ⁶(2009) corrobora para criar uma atmosfera de transitoriedade, desde o fato de o filme passar por diferentes lugares, cidades e regiões até os quadros das longas paisagens, das estradas e dos horizontes que permeiam a narrativa. A presença de vários personagens que passam pela história sem nela se prenderem é corriqueira, e a viagem serve, de modo geral, como uma experiência transformadora para o personagem principal, que além de estar a trabalho, também tenta superar o término de uma relação. Características como essas apresentam o espaço como uma extensão da mente do personagem, como uma forma de aumentar a expressividade e como um traço da própria construção formal da narrativa.

⁶ É interessante ressaltar que o filme foi feito a partir de imagens captadas pelos diretores para o documentário *Sertão de Acrílico Azul Piscina*, lançado em 2004. O documentário foi construído como uma espécie de devaneio, ou até um sonho, com imagens estáticas, fora de foco, com zooms exagerados e uma montagem desconexa, intensificado o caráter onírico da produção. A obra traz várias imagens do cotidiano de muitas cidades do Nordeste e propõe uma verdadeira imersão na cultura e na vida dos sujeitos retratadas no documentário. Além disso, esses sujeitos, muitas vezes, contam histórias de suas vidas, acontecimentos, decepções e desavenças amorosas, o que ressalta o caráter sensível do documentário, que se propõe não a ser um estudo sobre determinada região, mas sim um estudo sobre as relações humanas.

É possível pensar essa espacialidade sem fronteiras a partir do que Ortiz (1998) denomina desterritorialidade, ao ressaltar que esse fenômeno de expansão de fronteiras, de atravessamento de culturas e transformação dos espaços e dos discursos correntes não se configura como a exclusão de determinado fator. Pelo contrário, Ortiz defende a criação de uma nova territorialidade a partir da desterritorialização. Desse modo, as fronteiras, as culturas e os espaços, quando misturados, expandidos ou desfeitos, estão em meio a um processo de criação de novas fronteiras, novos espaços.

Quando trato desses espaços, que estão sempre em transição no filme em análise, percebo o processo de criação e recriação das diversas territorialidades no decorrer da narrativa a partir de vários fatores que unem o conteúdo e a estrutura da narrativa. O filme constrói imagens, retratos que representam um espaço em transição, atravessado por outras culturas e referências, no qual as fronteiras não existem concretamente.

Os primeiros minutos do filme, por exemplo, são uma sucessão de imagens estáticas intercaladas da estrada, do horizonte e de algumas casas e caminhões que passam pelo caminho. A primeira cena, especificamente, começa com a tela escura, que aos poucos vai ganhando um pouco de cor, até que o espectador consegue distinguir uma estrada, à noite, filmada do ponto de vista do narrador do filme, que também é o personagem principal. Com exceção de um pouco do asfalto e de algumas placas, nada mais é visto. Nesse início do filme, não se sabe em que ponto, geograficamente falando, se está. As informações que se têm são dadas pelo automóvel que se move na estrada.

Nessa primeira cena, realiza-se uma espécie de osmose, uma troca entre o interior do personagem e o espaço. A falta de clareza e definição espacial também é a falta de clareza e definição do personagem, a falta de iluminação, a sensação de solidão, de quietude. Todos esses fatores se encontram em constante troca entre espaço e personagem. Por não conter nenhuma referência a uma espacialidade específica, o lugar no qual a narrativa se inicia é tido como um “lugar nenhum” ou um “entre-lugar”, a entrada para a jornada que se inicia. Entretanto, prevê a característica marcante da narrativa: a presença de um espaço onipresente, sem fronteiras, em constante mudança e construção, assim como a jornada do personagem.

O fato de toda a cena transcorrer sem nenhum corte, apenas a imagem da estrada sempre pelo mesmo ângulo, no constante movimento do carro, transmite a impressão de que o personagem pode estar indo para qualquer lugar e em qualquer direção. Na mesma cena, é possível perceber que a atmosfera de solidão nesse lugar fora de lugar é entrecortada pela trilha sonora. No rádio do carro, o personagem escuta a música *Sonhos*, de Peninha (1977). A música fala sobre um amor perdido, sobre duas pessoas apaixonadas que se separam. Nela, o interlocutor refere-se à pessoa amada, discorre sobre seus sentimentos e sobre o futuro, aproximando a música da realidade do personagem.

A narrativa continua seguindo o mesmo padrão dessa primeira cena, intercalando seu foco entre a subjetividade que acompanha a mente devaneante do personagem e os lugares que ele percorre de carro. Nessas cenas, é comum a câmera capturar estaticamente alguns cenários por alguns segundos, às vezes por quase minutos, nos quais aparecem estradas com caminhões e carros cortando o sertão, postos de gasolina de grandes empresas e motéis, entre casas de taipa e de barro, fazendas familiares e igrejas antigas.

Em um momento específico do filme, o narrador lista os materiais de que precisa para realizar o seu trabalho na região, mapear o terreno para uma transposição, e usa termos científicos para isso, como se estivesse lendo os primeiros passos de um manual. Logo depois, aparece a imagem de um casal de idosos, moradores de uma casa de barro em um terreno que será alagado pela transposição, com uma parede cheia de imagens de santos ao fundo.

Depois disso, sucessivas imagens como essas se intercalam sob a lente da *Super 8* enquanto o narrador se imagina escrevendo cartas e conversando com a mulher que ama. Essas imagens que vão surgindo possuem um padrão muito bem definido: elas sempre ressaltam o caráter

culturalmente híbrido do sertão. São marcas da modernização das cidades convivendo com marcas culturais antigas, se entrecruzam e se interpõem umas às outras, apresentando um espaço em que coexistem vários aspectos de uma sociedade em mutação. Essas imagens vão se constituindo como um repertório imagético ao longo da narrativa e colocam em destaque o processo de desterritorialização do espaço e as consequências que decorrem disso.

Durante sua viagem, esse ideal de uma espacialidade desterritorializada está presente em outros momentos, como quando o narrador passa pela feira de Petrolina e por Juazeiro do Norte. Ambas as passagens são desvios da rota oficial que o personagem deveria seguir por se sentir solitário demais na estrada e querer ver gente, como ele mesmo explica.

A quantidade de romeiros indo visitar a estátua de Padre Cícero, as típicas demonstrações de fé e religiosidade, os cânticos misturados às imagens dos fiéis, fragmentadas e borradas, às vezes aparecendo lentamente, outras de forma frenética, são fatores que ressaltam o caráter aparentemente confuso da cena, mas que retratam a correlatividade imagética entre a representação do espaço e a forma como o personagem enxerga o mundo exterior.

Ao contrário de Juazeiro, filmada pela primeira vez durante o dia, a feira de Petrolina é filmada inicialmente durante à noite. A pouca claridade, as sombras da noite, os poucos pontos de luz, as pessoas chegando com as mercadorias, tudo em um pesado silêncio entrecortado apenas pela voz do narrador. Estranhamente, é nesse momento de escuridão, pouco antes do amanhecer, que o espectador toma consciência de uma claridade nos pensamentos do personagem.

À medida que o dia vai clareando, o espaço vai ganhando forma, as silhuetas nas sombras tomam contornos bem definidos e a feira aparece, assim como os pensamentos do personagem, que também se tornam claros. Durante a sua passagem pela feira, e isso também acontece em sua passagem por Juazeiro do Norte, tudo é filmado em primeiro ou primeiríssimo plano, o que torna o espaço indefinido. Esse fato ressalta o caráter do filme de possuir, como citado acima, uma espacialidade desterritorializada, já que, embora se saiba onde ele se encontra, geograficamente falando, não se consegue visualizar imageticamente esse local, apenas a partir de sua percepção do espaço. Os recortes apresentados pelo narrador evidenciam características de uma espacialidade em constante transição e movimento, com várias referências a culturas, identidades, espaços e discursos em transição.

Considerações finais

Durante a análise, é perceptível que as obras apresentam uma espacialidade desterritorializada a partir de recortes e imagens de um sertão no limiar entre a tradição e a modernidade. Essa espacialidade desterritorializada é construída a partir da representação do sertão como um lugar em constante formação e transformação. Esse processo se deve, principalmente, a industrialização pela qual regiões mais afastadas dos grandes centros urbanos têm passado, assim como ao advento dos meios de comunicação e, conseqüentemente, à difusão das culturas de massa que acabam por adentrar em culturas mais tradicionais. Nesse sentido, essas transformações agiram também no discurso literário e cinematográfico, transformando a forma como esses espaços eram representados. Assim, um tipo diferente de sertão passa a surgir nas obras contemporâneas, construídas a partir desses fatores.

Essa construção é feita por meio de retratos de momentos do cotidiano. O conceito de retrato é relacionado à ideia de capturar um momento, um instante, juntamente com sua essência, e a partir disso suscitar uma imagética relacionada a essa representação. As obras analisadas realizam esse processo, que se inicia quando buscam representar o sertão recortando momentos do cotidiano, trechos e histórias encontrados pela metade, narrativas que mesclam passado e presente, história e imaginação.

A partir da representação desses momentos, inicia-se uma construção imagética de sentido que tende a unir todos esses recortes em uma única unidade de sentido que, apesar de

única, pode obter várias interpretações. Essas unidades podem ser classificadas como os retratos que falo anteriormente e que se constituem a partir da representação de espaços do sertão construídos a partir dos atravessamentos entre culturas, referências imagéticas e significações.

Esses retratos são a junção de vários recortes das obras analisadas que, quando interpostos um ao outro, constituem uma nova tradição de representação do sertão. E, como apresentado, essa nova representação não é meramente temática, mas explora possibilidades das formas envolvidas por processos de homologia estrutural. Chama a atenção também a trajetória dos dois sujeitos centrais na narrativa e sua relação com o luto. O sujeito fílmico precisa lidar com o luto do término do relacionamento e encontra a cura na estrada. No conto, sufocada na prisão domiciliar, pelo luto da filha e pelo abuso do marido, Delmira vai em direção a uma cura pela violência no assassinato marido.

Ambas as narrativas apresentam um sertão que, apesar de distinto em vários sentidos, é paralelo ao desenvolvimento de um pensamento altamente individual dos personagens e de seus dramas internos.

Referências bibliográficas

ACIOLI, Socorro. **A Cabeça do Santo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2014.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e Outras Artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

AMADO, Janaína. Região, Sertão e Nação. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v 8, n. 15, 1995, p. 145-151. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1990>. Acesso em: 10/12/2023.

ANDRADE, Émile Cardoso. O Cinema Brasileiro Contemporâneo e a Invenção do Sertão-Mundo: errâncias a céu aberto. **Tese** (Programa de Pós-graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas) - Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/9649>. Acesso em: out. de 2021.

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

DICKE, Ricardo Guilherme. **Madona dos Páramos**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2024.

GROSGOUEL, Ramón (2008). Para descolonizar os Estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, v.80, n. 55, p. 115-147, março. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/697>. Acesso em: out. de 2021.

MORAES, Antônio Carlos Robert. O Sertão: um outro geográfico. **Terra Brasilis**, Niterói, v. 4, n. 5, p. 1-8, novembro de 2003. Disponível em: <https://journals.openedition.org/terrabrasilis/341#ftn1>. Acesso em: out. de 2021.

ORTIZ, Renato. **Otro Territorio**: Ensayos sobre el mundo contemporáneo. Santa Fé de Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998.

TORRES, Antônio. **Essa Terra**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

Viajo porque preciso, volto porque te amo. Direção de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz. Brasil, Espaço Filmes, 2009. Filme (75min).

VIEIRA JR., Itamar. **Torno Arado.** Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2019.

XAVIER. Ismail. **Sertão Mar.** São Paulo: CosacNaify, 2007.

Submetido em 26/03/2026

Aceito em 15/09/2026