

Entre cinéma et littérature, d'autres représentations du Sertão?

Between cinema and literature, other representations of Sertão?

Alberto da Silva¹

Submetido em 19 de janeiro e aprovado em 9 de fevereiro de 2017.

Résumé: Au cours de l'histoire brésilienne, le Sertão s'est constitué comme un espace privilégié et une catégorie-clef dans l'imaginaire du pays. Au-delà de l'espace strictement géographique, la littérature, la culture orale, le cinéma, la télévision, mais également les sciences sociales ont façonné des représentations du Sertão s'inscrivant souvent en opposition aux espaces du littoral. C'est ainsi qu'au fil du temps, ces représentations ont construit une dichotomie, dans laquelle le Sertão et le littoral sont caractérisés par des ordres sociaux différents, mais également symbolisent des oppositions comme monarchie/république, barbarie/civilisation, inertie/mouvement, ou archaïsme/modernité. À partir des années 2000, de nouvelles représentations émergentes problématisent l'imaginaire du Sertão en l'inscrivant en tant qu'espace mobile et hybride : c'est ce que nous proposons de démontrer dans notre communication en analysant le roman *Galiléia* (2009) de Ronaldo Correia de Brito et le film *Árido Movie* (2005) de Lírio Ferreira.

Mots-clés: Géocritique. Sertão. Cinéma brésilien.

Abstract: In the course of Brazilian history, Sertão has constituted itself as a privileged space and a key category in the country's imaginary landscape. Beyond the strictly geographical space, literature, oral culture, cinema, television, but also the social sciences have shaped representations of Sertão often contrasted with the spaces of the coastline. Thus, over time, these representations have built a dichotomy, in which the Sertão and the coastline are characterized by different social orders, but also symbolize oppositions like monarchy/republic, barbarism/civilization, inertia/movement, or archaism/modernity. Beginning in the 2000s, new emerging representations are problematizing the imagination of Sertão by enrolling it as a mobile and hybrid space: this is what we propose to demonstrate in our communication by analyzing the novel *Galiléia* (2009), written by Ronaldo Correia de Brito, and the film *Árido Movie* (2005), by Lírio Ferreira.

Keywords: Géocritique. Sertão. Brazilian Cinema.

Introduction

Selon Gustavo Barroso, le mot *sertão*, avant de l'arrivée des Portugais au Brésil, était déjà utilisé, en Afrique et au Portugal, pour désigner l'«intérieur», le «fin fond», éloigné de la côte et des zones urbaines (Cité dans SCHIAVO, 2007). Dans le processus de colonisation brésilienne, les Portugais s'installent sur la côte, où ils développent une économie agricole, alors que l'arrière-pays, exploité par les Jésuites

et par les expéditions appelées alors *Bandeiras*, reçoit la désignation de «Sertão». À travers cette idée d'éloignement, le terme *sertão* fut également utilisé pour nommer une zone géographique du Nordeste du pays, au climat semi-aride. Au cours de l'histoire brésilienne, le *Sertão* s'est constitué comme un espace privilégié et une catégorie-clef dans l'imaginaire du pays. «Sertão» est ainsi devenu une catégorie symbolique pour «parler, définir et délimiter» (PEREIRA, 2008) l'idée de nation brésilienne. Prenant comme point de départ le concept de nation (proposé par Benedict Anderson) comme une «communauté symbolique» (HALL, 1995, p. 11-12 et 38), ou «invention» ou «création» issues de différents récits, le *Sertão*, conçu comme un espace privilégié de construction de la «brésilianité», fut façonné par les discours des médecins, économistes, politiciens, géographes, historiens, mais également dans la peinture, à la télévision, dans le cinéma, la culture orale et la littérature.

Dans plusieurs de ces récits, l'espace du *Sertão* se construit en opposition à celui du littoral, créant une dichotomie dans laquelle ces deux espaces sont caractérisés par des ordres sociaux différents, à travers des oppositions comme monarchie/république, barbarie/civilisation, inertie/mouvement, ou archaïsme/modernité littérature (Voir LIMA, 2013, p. 62).

Dans ces discours, le Sertão et le littoral représentent également une dualité ambiguë, dans laquelle les deux espaces occupent à la fois les pôles négatif et positif: si le Sertão constitua le socle de la nation brésilienne, il s'identifie à une forme de résistance à la modernité et à la «civilisation», tandis que le littoral «civilisé» s'inscrit comme une copie de la culture européenne, non authentique, une antithèse de la nation brésilienne (LIMA, 2013, p. 96).

Ces ambiguïtés et dichotomies sont présentes dans *Os sertões* d'Euclides da Cunha (1902). Cette œuvre marqua la littérature et les sciences sociales au Brésil et est considérée comme une œuvre fondatrice. Le Sertão y est pensé comme l'image d'une nouvelle genèse qui réconciliait l'État et la Nation, comme le dirait Berthod Zilly (ZILLY, 1999, p. 38). Euclides da Cunha participa à l'une des expéditions militaires destinées à lutter contre les habitants de Canudos, une ville située à l'intérieur de l'État de Bahia. Dans les journaux de l'époque, les habitants du Sertão sont décrits comme antirépublicains, arriérés et fanatiques. L'auteur d'*Os sertões*, quant à lui, très influencé par le positivisme

de l'époque, raconte ce conflit, en décrivant en détail le relief de la région et les aspects physiques de la population du Sertão.

Au cours du XXe siècle, la beauté, le «fanatisme», la sécheresse, la violence, le cangaço, la misère – autant d'images qui façonnent l'imaginaire du *Sertão* – apparaissent dans la littérature brésilienne à travers les œuvres d'importants écrivains comme Guimarães Rosa, Raquel de Queiroz, Graciliano Ramos, pour n'en citer que quelques-uns. Pendant les années 1960, animés par les débats sur les problématiques sociales et l'identité nationale brésilienne, des cinéastes politiquement engagés s'inspirent de ces romans pour réaliser des films où le Sertão est le lieu privilégié pour penser le pays à travers une allégorie de la nation brésilienne.

Depuis le début des années 2000, des écrivains et des cinéastes contemporains ont une «tendance à la réécriture de la tradition littéraire» et cinématographique du Sertão (ARAÚJO SÁ, 2013, p. 106).

Pour cet article, à travers les analyses du roman *Galiléia* (2009) de Ronaldo Correia de Brito et le film *Árido Movie* (2005) de Lírio Ferreira, nous nous demandons de quelle manière le *Sertão* est représenté dans des œuvres contemporaines, qui se constituent comme «des machines de production de sens dans notre société», pour citer l'historien Durval Muniz de Albuquerque Jr. (ALBUQUERQUE JR., 2001, p. 30).

Le Sertão: entre cinéma et littérature

Dans son roman de 2009, *Galiléia*, l'écrivain Ronaldo Correia de Brito raconte l'histoire de trois cousins qui retournent à la ferme Galiléia pour faire leurs adieux à leur grand-père mourant, le patriarche Raimundo Caetano do Rego Castro. La ferme est située dans le *Sertão* dos Inhamuns, dans l'arrière-pays de l'État du Ceará, au Nordeste du Brésil. Les trois cousins voyagent dans une camionnette, et dès le début du roman, l'auteur décrit les paysages et la végétation dans un mélange de réalité et d'imaginaire, des paysages remplis de «nuages comme un cinéma épique», comme l'affirme l'auteur:

Para criar minha ficção, sempre tenho que estabelecer uma paisagem inteiramente real, que eu conheça, que tenha as referências dela. E que eu situe dentro daquele mundo totalmente real, aquelas ruas são rigorosamente daquele jeito. Tenho que mesclar toda essa realidade, a mais real possível, com o totalmente imaginário². (BRITO, 2008).

Toujours dans une ambiguïté de sens entre attirance et répulsion, la beauté du *Sertão* est un «pur piège», comme le dit le narrateur qui, dans sa description, l'inscrit dans l'isolement qui...

...deixava as pessoas livres para não acreditar em nada, apenas na luta pela sobrevivência³. (BRITO, 2009, p. 28).

O calor me enfada. Ele vem das pedras que afloram por todos os lados, como planta rasteira. Nada lembra mais o silêncio do que a pedra, matéria-prima do *sertão* que percorremos em alta velocidade⁴ (BRITO, 2009, p. 7).

L'historien Simon Schama donne une conception du paysage à travers laquelle la nature est constamment travaillée selon une perspective culturelle humaine (SCHAMA, 1996). Dans les descriptions de ces paysages, Brito travaille selon une perspective similaire, donnant des formes et conférant au décor naturel des couches de significations qui le chargent de sens associés à la mémoire. Dans ce voyage, les souvenirs des noms des arbres et des oiseaux réactivent cette mémoire, toujours à travers des sentiments antagoniques mêlés de tristesse, «atravesso os sertões vislumbrando sombras negras, os restos vegetais dessa memória»⁵, tout en ouvrant également une possibilité de retrouvailles pour les trois cousins «a memória comum nos aproximava, refazia laços que eu imaginava desfeitos»⁶ (BRITO, 2009, p. 12).

À la différence de certains romans brésiliens plus anciens, dans lesquels les personnages fuyaient la faim et la sécheresse du Sertão, *Galiléia* décrit ici leur retour. Ces personnages sont chargés d'autres expériences et d'autres paysages, comme Adonias, le narrateur du livre, le médecin qui a étudié en Europe et vit à Recife, et qui affiche sa réussite; Davi, un mélange de musicien et de prostitué de luxe, qui vit entre Paris et New-York, et finalement, Ismael, qui a vécu des situations difficiles dans les terres norvégiennes.

C'est également autour d'un retour que se déploie la trame de *Árido Movie*, réalisé par Lírío Ferreira en 2005. Le personnage de Jonas vit à São Paulo, où il travaille en tant que présentateur de la météo dans un journal télévisé. L'assassinat de son père, Lázaro, pousse le jeune homme à revenir dans la ville de Rocha, dans le *Sertão* de l'État de Pernambuco. Si le nom de la ville fait référence à Glauber Rocha, réalisateur, théoricien et concepteur du mouvement cinématographique des années 1960, *Cinema Novo*, les images du début

du film soulignent encore plus cette référence. La mer est filmée en plongée, à travers un panoramique vers la gauche ; toute cette séquence rappelle la fin d'un «classique» de Glauber Rocha, le film *Deus e o diabo na terra do sol* (*Le Dieu noir et le Diable blond*, 1964). Dans ce film, les personnages de Manoel et Rosa fuient des relations conflictuelles avec un propriétaire terrien, et adhèrent successivement à une communauté religieuse dont le leader s'appelle Sebastião (référence à Antonio Conselheiro, leader religieux de Canudos, 1897), puis à la bande de Corisco et Dadá, deux personnages historiques du Cangaço du Nordeste. Dans *Deus e o diabo na terra do sol*, Rocha s'appuie sur une iconographie de l'imaginaire du Sertão pour construire une allégorie des problématiques brésiliennes de l'époque. Réalisé peu avant le coup d'État qui instaura la dictature civile-militaire de 1964, le film s'inscrit comme un cri d'espoir : à la fin du film, le réalisateur filme les personnages courant dans le milieu semi-aride du Sertão, puis, dans un accord, apparaît la mer, sur fond musical des *Bachianas* brésiliennes du compositeur Villa-Lobos. Une allusion à une phrase attribuée à Antonio Conselheiro est reprise plusieurs fois dans le film par les deux personnages mythiques, Corisco et Sebastião : «le Sertão va devenir la mer et la mer va devenir le Sertão». Cette même citation se mélange à la chanson *HDeus* du chanteur Otto, qui accompagne le générique d'ouverture du film *Árido Movie*.

En revanche, si, dans le film de Rocha, la caméra passe directement du Sertão vers la mer, la caméra de Lírio Ferreira opère en sens inverse, en montrant d'abord la mer, puis le centre de la ville de Recife, pour arriver plus tard dans le Sertão. De prime abord, ce procédé semble renforcer l'ancienne bipolarité Sertão/littoral. Cependant, dans le déroulement du film, les représentations des espaces se complexifient, et intègrent également le centre urbain de la capitale qui, comme dans d'autres films des années 2000, offre d'autres représentations de la région Nordeste du Brésil⁷.

D'autre part, tout en accompagnant les personnages dans leur parcours vers l'intérieur du Nordeste brésilien, le film offre une possibilité de penser un *Sertão* dans la continuité de la ville, éloignée de la représentation de l'espace isolé et mythique.

Comme dans le livre de Ronaldo Correia de Brito, à travers le parcours de Jonas, le film de Lírio Ferreira nous fait découvrir, en passant par des marchés, des villes et des grands espaces, la chaleur et l'aridité du *Sertão* jusqu'à l'arrivée du protagoniste à la

maison familiale dans la ville de Rocha. Ici, les analyses du film et du roman se croisent encore une fois à travers la représentation de l'ordre de la famille patriarcale qui, dans l'imaginaire du *Sertão*, peut marquer également une opposition vis-à-vis de la modernité de la ville (ALBURQUE JR., 2001, p. 97).

Dans le roman *Galiléia*, la famille s'inscrit dans la «genèse du Sertão»: la ferme de Raimundo Caetano date des premiers colons et des familles y arrivent, «tangendo os rebanhos e brigando pela posse da terra»⁸ (BRITO, 2008, p. 108). L'histoire de cette famille s'inscrit dans le modèle patriarcal dans lequel les relations de genre sont hiérarchisées et où l'homme possède le pouvoir symbolique. Plusieurs histoires, éléments du passé familial, sont racontées au fil du roman et renvoient à ces représentations genrées. Par exemple, l'histoire de João Domísio, l'un des oncles des trois cousins, qui, fou de jalousie, tua son épouse Donana au bord d'un fleuve; ou le passage de Marina Carelli Rossi, une jeune doctorante de São Paulo avec ses « modos de moça liberta, avançados para o mundo do Sertão»⁹, qui s'intéresse à l'histoire de la famille Rego Castro. Marina se marie avec Natan, l'un des fils de Raimundo Caetano, mais quelques années après, elle repart avec leur fils Davi, car elle n'a pas supporté cet univers enfermé. Ou encore l'histoire du patriarche, Raimundo Caetano, qui se marie avec Maria Raquel, mais qui vit avec Tereza Araujo, une femme noire arrivée toute jeune au sein de la famille.

Dans ce roman, le *Sertão* est vu depuis la perspective des personnages masculins : dans ce «Livre des hommes» (le premier titre pensé par l'auteur pour son roman), Donana est la seule voix féminine. Selon l'auteur, c'est par cette conversation avec la morte, Donana, qu'Adonias rencontre l'univers féminin, assassiné par ce monde d'hommes. Une rencontre qui, selon l'auteur, est une épiphanie:

O livro só tem personagens masculinos, em um mundo cheio de hierarquia, a hierarquia da masculinidade, do patriarcalismo, do poder dos machos. No entanto, há um feminismo que caminha subterraneamente, no qual tudo mina¹⁰ (BRITO, 2008).

Par ailleurs, dans cet univers masculin, l'homoérotisme est également présent, dans les relations ambiguës entre Adonias et Ismael, les baignades et les corps nus des cousins et le secret du viol de Davi, lorsque celui-ci était adolescent – un autre secret

de famille qui traverse le roman. Un homoérotisme présent dans la Bible, par exemple dans l'histoire de David et Jonathan, mais également, à travers l'homosociabilité tacite présente dans le monde Nordestin.

L'historien Durval Moniz de Albuquerque Jr. affirme que la base de l'identité nordestine elle-même se définit par la masculinité. Dans cette étude sur le phallocentrisme dans le Nordeste brésilien de 1920 à 1940, l'auteur souligne que «les masques sociaux», pour les hommes, étaient limités, car le modèle à suivre était immuable, appuyé sur des normes phallogéniques elles-mêmes intangibles, que ce soit du point de vue psychique ou culturel (ALBUQUERQUE JR., 2003).

Dans ce contexte, l'auteur suit les analyses de Cuschnir et Mardegant Jr., selon lesquelles les masques qui accompagnent les pratiques culturelles et sociales des hommes sont toujours vus comme des forteresses qui soutiennent des images traditionnelles et stéréotypées des individus qui tentent de maintenir l'ordre du phallus. Dans ce contexte, lorsque les relations masculines se rapprochent de l'homoérotisme, elles sont toujours associées à l'autorité, si présente dans l'espace de socialisation masculine (CUSCHNIR et MARDEGANT, 2001).

Par ailleurs, l'histoire de cette famille symbolise la formation de la société brésilienne, dans laquelle les questions de genre sont intrinsèquement traversées par les questions de race. Si la présence des Noirs marque cette construction, les Indiens du Nordeste font également partie de la formation de cette famille. En revanche, comme dans la société brésilienne, ils occupent une place de subalternes dans cet univers. Même si Tereza Araújo, la maîtresse du patriarcat, occupe une place importante dans les affaires familiales, les enfants qu'elle a eus de lui sont éloignés et donnés en adoption. De plus, Ismael, l'un des cousins qui fait ce voyage de retour, est le fruit d'une aventure de l'oncle Natan, père de Davi, avec une Indienne d'une tribu indigène de l'État du Maranhão. Natan ne reconnaîtra jamais son fils, ce qui le marquera toute sa vie, même s'il a vécu au sein de la famille, après avoir été adopté par son grand-père Raimundo Caetano.

Les Indiens comme peuple historique du Sertão apparaissent également dans le film *Árido Movie* de Lírio Ferreira. Lázaro a été assassiné par Salustiano, un homme d'origine indienne qui ne supporte pas que Wedja, sa sœur, couche avec le père de Jonas.

En revanche, dans le film, à travers l'image de Zé Électrique, le réalisateur propose une représentation de l'Indien éloignée de l'image enfantine et naïve. Dans un panoramique, son bar-boîte est filmé entouré de produits électroniques, outre la télévision connectée aux informations quotidiennes du monde, y compris les prévisions de la météo présentées par Jonas, comme nous le voyons au début du film. Le rapprochement avec ce monde technologique n'empêche nullement Zé Électrique de maintenir le contact avec ses racines et l'histoire de son peuple; c'est ce qu'il explique à Jonas au milieu du paysage rocheux du Sertão.

Par ailleurs, la famille de Lázaro représente, dans la ville de Rocha, le pouvoir des grands propriétaires terriens qui imposent leurs volontés à travers la violence. Dans cette famille patriarcale, le temps s'est arrêté, comme le montrent les plans sur l'ancienne horloge de la maison familiale; en outre, les épouses des patriarches, comme Maria Raquel, l'épouse de Raimundo dans *Galiléia*, détiennent certes un pouvoir souterrain mais ne remettent pas en cause la structure patriarcale. Dona Carmo, la mère de Lázaro, rappelle et impose les vieilles règles à la famille : elle retarde l'enterrement de son fils, jusqu'à l'arrivée de Jonas, puis, lui confie un revolver et exige que son petit-fils venge la mort son père.

Dans un premier moment, il nous semblerait que le film aussi bien que le roman suivent le chemin de plusieurs récits traditionnels élaborés sur le Sertão : la famille patriarcale et la violence, sans cesse entre haine et vengeance. Cependant, ces deux œuvres proposent une lecture multiple, inscrite à la fois dans leurs trames mais également dans leurs aspects formels.

Ronaldo Correia de Brito multiplie dans son roman les possibilités de construction, il utilise non seulement les références bibliques, mais un ensemble de styles littéraires: une atmosphère mystique et fantastique avec ses secrets de famille et ses rencontres avec les morts, comme dans certains romans latino-américains; un récit épistolaire et érotique, à travers les lettres de Davi à Adonias, où sont décrites les rencontres avec ses clients entre New York et Paris; le récit historique et la conception régionaliste défendue par l'oncle Salomão; sans oublier la façon de construire le récit comme un scénario de film, et ce dès le début du roman: «Os olhos congelados nas imagens de uma câmera fixa, um trailer

de quinze ou vinte minutos»¹¹ (BRITO, 2009, p. 8). Ce dialogue avec le cinéma est bien assumé par l'auteur, lorsqu'il déclare avoir été influencé par les films d'Antonioni, Ingmar Bergman, jusqu'à *Ran* d'Akira Kurosawa, dans l'écriture de plusieurs scènes du livre.

Le Sertão de Ronaldo Correia de Brito est démultiplié dans un ensemble de représentations faites, comme il le dit lui-même, «dentro dos cacos de modernidade desse mundo arcaico»¹² (BRITO, interview). Dans son livre *La géocritique. Réel, Fiction, Espace*, Bertrand Westphal voit cette perception éclatée de l'espace comme «le principe qui structure la représentation de la temporalité postmoderne». Selon lui, ce principe «[...] mène à la démultiplication de l'unitaire et donc à la pluralité, et provoque le passage de l'homogène à l'hétérogène» (WESTPHAL, 2007, p. 28).

Dans *Árido Movie*, alors que la vengeance familiale, ancrée dans ce monde du passé, est le fil conducteur de la trame, deux histoires parallèles multiplient également les possibilités de représentations de l'univers du Sertão. D'un côté, les anciens amis de Jonas partent de Recife pour accompagner leur ami à l'enterrement de son père, mais, à la fois hédonistes et naïfs, ils se perdent à la recherche des plantations de *marijuana*. Verinha, Falcão et Bob représentent la jeunesse bourgeoise des grandes capitales qui, dans le film, est confrontée à la violence à la fois des trafiquants et de la police, dans des villes de l'arrière-pays de Pernambouco et Bahia, dans ce qu'on appelle le «polygone de la *marijuana*» – une problématique du Sertão contemporain.

D'un autre côté, pendant son voyage, Jonas croise Soledad, une jeune fille de São Paulo qui vient dans le Sertão pour réaliser un web documentaire sur le manque de ressources en eau; elle croise Meu velho, un leader charismatique et mystique qui anime une secte basée sur la pureté dans l'eau. Si le personnage de Meu velho renvoie à Antonio Conselheiro et à Sebastião, Lírio Ferreira ne revisite pas leur histoire, et n'aborde pas non plus les mêmes problématiques que le personnage de Glauber Rocha. Ici, le réalisateur propose une réflexion sur le vieux regard des habitants des villes du Sud brésilien, comme Rio et São Paulo, à la recherche d'un Sertão fanatique et exotique. Toutes ces séquences sont filmées à mi-chemin entre la farce et le burlesque: Meu velho prend la pose et regarde droit vers la caméra de Soledad, il se prépare pour les tournages – il se lave et se coiffe devant un miroir. Ce dispositif performatif est renforcé par la présence

de José Celso Martinez Correia pour jouer ce personnage: ce metteur en scène (l'un des créateurs du théâtre Oficina de São Paulo) élabore un théâtre considéré comme «orgiasque et anthropophage».

Dans *Galiléia* et *Árido Movie*, l'écrivain et le cinéaste proposent des représentations multiples d'un Sertão fait de présent et de passé, de réel et d'imaginaire. Cette multiplicité remplace un débat identitaire qui, dans le passé, restait cantonné au projet national. En analysant le cinéma brésilien de la reprise des années 2000 et sa relation avec la globalisation, Lucia Nagib affirme que les projets nationaux ont laissé la place «aux relations et esthétiques transnationales»; selon elle, «la nouvelle utopie brésilienne propose forcément de regarder en arrière et de réévaluer les éléments du passé centrés sur la nation». (NAGIB, 2006, p. 25-26).

Au tournant des années 1980, les vieilles utopies et certitudes d'une génération «romantique révolutionnaire» (RIDENTI, 1997; DA SILVA, 2016) avaient, dans un premier moment, laissé la place à un débat identitaire lié à l'individualisme caractéristique des sociétés post-industrielles. Le cinéma et la littérature brésiliens d'aujourd'hui construisent des problématiques différentes, sans pour autant proposer de solutions, mais plutôt un éventail d'identités éclatées, possibles mais non abouties.

Dans *Árido Movie*, la famille de Jonas impose à ce dernier une appartenance identitaire qui le laisse indifférent, ce qui lui permet de casser le cycle du passé et de la culture familiale en refusant de venger l'assassinat de son père. Cette crise identitaire est également vécue par Adonias, le narrateur de *Galiléia*, et pourrait expliquer le sentiment décrit dès le début du livre par ce personnage, fait d'attraction et de répulsion vis-à-vis du Sertão. En assassinant Ismael au bord du même fleuve où sa tante l'a été, il obéit au cycle de mort dans la famille, mais il met en cause le déterminisme historique défendu par son oncle Salomão, qui puise ses théories dans un labyrinthe de livres, comme lui-même le décrit:

Não perco oportunidade de magoar o tio Salomão. Não perdo sua segurança, o orgulho que sente da heráldica sertaneja, dos brasões, ferros de marcar boi, histórias familiares, coisas de pouco valor para mim. Vago numa terra de ninguém, um espaço mal definido entre campo e cidade. Criei-me na cidade, mas também não aprendi a ginga nem o sotaque urbanos. Aqui ou lá me sinto estrangeiro¹³ (BRITO, 2009, p. 160).

En analysant la construction des identités, le sociologue britannique Stuart Hall montre que le «sujet» stable des théories des Lumières s'est décentré ou déplacé vers des identités ouvertes, contradictoires, inachevées, fragmentées. Selon lui, l'individualisme a fait en quelque sorte basculer la sécurité d'une identité univoque: le sujet post-moderne n'est plus conçu sur la base d'une identité fixe, essentielle ou permanente, selon un «déplacement des identités» historiquement défini (HALL, 2008). Adonias et Jonas s'inscrivent dans cette voie de la postmodernité, dans laquelle ce sentiment d'enracinement/déracinement provoque une mobilité et crée un espace insaisissable ou un non-lieu. Des possibilités qui peuvent s'inscrire dans la transgression, contre les pouvoirs des institutions comme l'État et les normes qui imposent les rapports sociaux de genre et race, mais également, dans les temps actuels, dans lesquelles la globalisation postule l'homogénéité (WESTPHAL, 2007, p. 71).

À la fin du roman et du film, leurs deux personnages repartent pour reprendre leurs errances, des hommes post-modernes – comme le dirait Bertrand Westphal, «errants sans racines fixes, [...] devenus des passants à l'âme arlequine, associant et mêlant les esprits des lieux où (ils) passent, bien ou mal» (WESTPHAL, 2007, p. 66). Dans la dernière séquence du film, on voit la dernière installation artistique préparée par Soledad, qui est enceinte, à côté de Jonas: elle est destinée au public d'une capitale globalisée et montre un Sertão médiatisé dans une esthétique «cosmétique», comme le dirait la journaliste et chercheuse Ivana Bentes (BENTES, 2007). Adonias, quant à lui, voit la mobilité du Sertão à travers les femmes qui amènent le bétail sur des motocyclettes, «le pouvoir masculin qui cède la place au féminin»; comme il le dit lui-même, le Sertão «est une maladie sans guérison» (BRITO, 2009, p. 19).

Références

ALBUQUERQUE Jr. Durval Muniz de. *Nordestino: Uma invenção do falo. Uma história do gênero masculino (Nordeste – 1920/1940)*. Maceió: Edições Catavento, 2003.

_____. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN, Ed. Massangana: São Paulo: Corez, 2001.

ARAÚJO SÁ, F. O sertão globalizado em Galiléia, de Ronaldo Correia de Brito. In: PINHEIRO, Alessandra Santos ; FREIRE, Zélia Nolasco dos Santos. *Literatura e*

estudos culturais: ensaios. São Paulo: UFGD, p. 103-117.

BENTES, I. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu*, Rio de Janeiro, v.8 - n.15 - p. 242 a 255, jul./dez. 2007.

BRITO, R. Correia de. Galiléia. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

BRITO, R. C. de. A Galiléia de Ronaldo Correia de Brito. Rio de Janeiro, *O Globo*, 1/11/2008.

CUSCHNIR, L.; MARDEGAN Jr., E.. *Homens e suas máscaras – a revolução silenciosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2001.

DA SILVA, A. *Genre et dictature dans cinéma brésilien. Les films d'Ana Carolina et Arnaldo Jabor*. Paris : Éditions Hispaniques, 2016.

HALL, S. *Identités et cultures : politiques des Cultural Studies*. Paris: Éditions Amsterdam, 2008.

LIMA, N. Trindade. *Um Sertão chamado Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2013.

NAGIB, L. *A utopia no cinema brasileiro. Matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

PEREIRA, P. P. Gomes. Sertão e narração: Guimarães Rosa, Glauber Rocha e seus desenredos. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 23, n. 1, p. 51-87, jan./abr. 2008.

RIDENTI, M. *O fantasma da Revolução brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

SCHAMA, S. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHIAVO, S. Sertão uno e múltiplo ou "lua pálida no firmamento da razão". *Sociedade e Cultura*, v. 10, n. 1, p. 41-44, janeiro-junho, 2007.

WESTPHAL, B. *La géocritique. Réel, Fiction, Espace*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2007.

Notes

¹ Maître de Conférences, Université Paris-Sorbonne (CRIMIC), Paris, France. a.dasilva888@hotmail.com.

¹ Traduction de l'auteur. «Pour créer ma fiction, j'établis toujours un paysage entièrement réel, que je connais et auquel je peux me référer. Je le situe dans ce monde totalement réel, ces rues sont rigoureusement faites de cette manière-là. Il faut que je mélange toute cette réalité, la plus réelle possible, avec un imaginaire total.»

³ Traduction de l'auteur. «... laissait les gens libres de ne croire en rien, seulement à la lutte pour la survie.»

⁴ Traduction de l'auteur. «La chaleur me fatigue. Elle est issue des pierres qui affluent de partout, comme une plante rampante au sol. Rien ne rappelle plus le silence que la pierre, la matière-première du Sertão que nous parcourons à grande vitesse».

⁵ Traduction de l'auteur. «Je traverse les sertões en entrevoyant des ombres noires, les restes végétaux de cette mémoire».

⁶ Traduction de l'auteur. «La mémoire commune nous rapprochait, elle retissait des liens que j'imaginai disparus».

⁷ Comme exemple, nous pouvons citer *O céu de Suely* (Le ciel de Suely - 2006) de Karim Ainouz et plus récemment *Boi Neon* (Rodéo - 2016) de Gabriel Mascaro.

⁸ Traduction de l'auteur. «[...] en ramenant le bétail et en se disputant pour la possession de la terre».

⁹ Traduction de l'auteur. «[...] ses manières de fille libre, trop avancées pour le monde du Sertão».

¹⁰ Traduction de l'auteur. «Le livre contient seulement des personnages masculins, dans un monde très hiérarchisé, la hiérarchie de la masculinité, du patriarcat, du pouvoir des mâles. Cependant, il y a un féminin qui chemine souterrainement, et qui mine tout.»

¹¹ Traduction de l'auteur. «Les yeux fixés sur les images d'une caméra fixe, une bande annonce de quinze ou vingt minutes».

¹² Traduction de l'auteur. «[...] au milieu des fragments de modernité dans ce monde archaïque».

¹³ Traduction de l'auteur. «Je ne perds pas l'opportunité de blesser mon oncle Salomão. Je ne pardonne pas son assurance, la fierté qu'il éprouve des traditions du Sertão, des blasons, des fers qui marquent le bétail, des histoires familiales, des choses qui n'ont aucune valeur pour moi. J'erre dans un no man's land, un espace mal défini entre la campagne et la ville. J'ai été élevé en ville, mais je n'ai appris ni à me déplacer, ni l'argot urbain. Je me sens un étranger ici et là-bas.».