



ST7. VEREDAS HISTORIOGRÁFICAS NOVAS LINGUAGENS PARA PESQUISA E ENSINO DE HISTÓRIA

356

A ESTÉTICA COMO CONTEÚDO HISTÓRICO: A TERRA E O HOMEM EM O PAÍS DE SÃO SARUÊ

André Fonseca Feitosa¹

Este artigo apresenta a análise da representação do espaço sertanejo que abre o documentário paraibano *O País de São Saruê* (1971) de Vladimir Carvalho. Apresentamos o uso do quadrado semiótico de Algirdas Julius Greimas como proposto por Antônio Pietroforte. Analisamos a sequência que abre este filme, relacionando-o a textos na formação do cineasta pelos quais identificamos suas influências culturais.

Vladimir Carvalho é um cineasta paraibano cuja formação teve duas grandes influências: a sua formação política quando militou no Partido Comunista Brasileiro e participou do Centro Popular de Cultura; e sua formação literária, entre as quais podemos destacar a centralidade da literatura regional em autores como Graciliano Ramos, José Lins do Rego e, particularmente, *Os Sertões* (1902) de Euclides da Cunha.²

O País de São Saruê começou a ser filmado em 1966 e foi concluído em 1971. Foi um documentário que procurou apresentar o sertão brasileiro, fazendo uma de seu subdesenvolvimento e sua miséria, mas também mostrando sua beleza particular e cultura característica. Apesar do talento artístico de Vladimir Carvalho e, de balde, as indicações a prêmios do documentário, o filme amargou anos de censura, sendo liberado apenas em 1979 após longa luta de seu cineasta. Esse conflito com o regime militar, hoje, é, talvez, a característica mais conhecida do filme.

O enredo apresenta os problemas do sertão através de imagens contemporâneas à filmagem, mas que, articuladas a outros fardos materiais culturais utilizados pelo cineasta (poesia, cantos populares, fotografias, etc), apresentam a região em sua origem, estabelecendo uma relação entre as imagens do presente (da filmagem) com o seu passado. Podemos afirmar que esse passado é indicado pela ocupação mediante a transformação da natureza pelo homem, de um passado de conflitos entre indígenas e bandeirantes e da permanência do domínio de homens por outros homens. Representa-se um sertão a partir do trabalho humano e do domínio de classe. Daí a divisão possível de *O País de São Saruê* em mundos animal (pecuária), vegetal (cultivo do algodão) e

¹ Estudante do Programa de Pós-Graduação em História pela Universidade Federal da Paraíba.

² Estas informações podem ser conferidas nas diversas entrevistas disponíveis na web, publicações e, principalmente, na biografia realizada por Carlos Mattos, Vladimir Carvalho: pedras na lua e pejeas no planalto (2008), e na dissertação de mestrado de José Marinho *Dos homens e das pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano (1959-1979)* (1998).

mineral (extração de ouro e minerais), todas economias de maior destaque no semiárido paraibano.³

Neste artigo apresentaremos análises feitas da representação do sertão enquanto espaço geográfico com clima e vegetação característicos que é ocupado por homens em seu cotidiano de trabalho.^{4 5} A fim de comportar um caráter mais analítico foi selecionada apenas a primeira sequência que abre o documentário.

A música tema de *O País de São Saruê* apresenta os elementos mais centrais de sua narrativa. Ela abre o documentário e informa o espectador dos conflitos que serão apresentados. Fala de um espaço de um passado de riqueza, um “reino desencantado”, as “costelas de El Dorado”, que um “gavião” (ave de rapina) sobrevoa, questionando para onde ele levou estes bens, para “dentro de qual cercado”. Estes elementos sugestivos só podem ser entendidos durante o filme quando descobrimos a que se referem.

Em seguida, o documentário se torna mais silencioso e somos apresentados ainda na primeira sequência ao espaço físico sertanejo. Ouvimos o “silêncio” da caatinga e assistimos a imagens de suas paisagens e vegetação. O solo seco, a vegetação característica, apresentados pela estética rude do documentário, reforçam uma imagem crua desse espaço. O som da música é substituído pelo som de alguns pássaros ao longe e pelo silêncio. Não é um espaço alegre e simpático, mas possui beleza característica valorizada pela fotografia de Manuel Clemente, diretor de fotografia do documentário. Analisemos esses planos:



³ Essa divisão é reconhecida pelo próprio Vladimir Carvalho em entrevista cedida a Carlos Alberto Mattos, disponível nos extras do DVD de *O País de São Saruê* distribuído pela Videofilmes.

⁴ Buscamos elaborar um trabalho historiográfico que pense as representações como objeto de estudo. Ou seja, compreender as maneiras sociais de oferecer visibilidades (CHARTIER, 1990, p.19), estabelecendo relações de poder e evitando o conflito físico direto como indica Bourdieu (2010, p.14). A representação também permite articular que essa elaboração não é apenas individual, mas se relaciona a uma dimensão da representação coletiva, uma substituição do real pelo seu simulacro (BURKE, 1994, p.21). O conceito de representação nos permite pensar a produção cultural em obras artísticas, como em *O País de São Saruê*, que servem de documentos para ancorar identificação de elementos de uma cultura histórica, ou seja, de discursos históricos aquém do domínio historiográfico (FLORES, 2007, p.95)

⁵ A discussão sobre a regionalidade nordesina foi pensada por diversos e talentosos intelectuais como Francisco de Oliveira (1977), Rosa Maria Godoy Silveira (1981), Maura Penna (1992) e Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2011) Não adentraremos na discussão sobre esta categoria, apenas indicaremos que, reconhecemos o valor e pertinência da discussão dos dois primeiros autores que vinculam essa identidade a uma base econômico-política, mas que nosso trabalho, no entanto, aproxima-se mais da perspectiva dos dois últimos autores, pensando, no entanto, a região mais como uma construção que detém realidade, mesmo que para o mundo social como reconhece Maura Penna (1992, p.47), que enquanto apenas uma invenção, uma “pseudo-unidade cultural, geográfica e étnica” como em Albuquerque Jr (2011, p.33).



(CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, Sequência x, 5'14'' - 6'50)

O primeiro plano possui dois campos de profundidade: próximo à câmera, uma árvore sem folhas, retorcida; e, ao fundo, o sol, no canto superior direito do enquadramento, cujos raios perpassam todo o espaço fotográfico preenchendo o céu e se sobrepondo ao negro do contorno da árvore. O excesso de luminosidade do sol sertanejo é reforçado por essa iluminação “estourada”. Esse plano introduz o tema que compõe os demais planos.

Os objetos dessa fotografia, o sol e uma árvore, representam uma oposição no conteúdo e na forma. Daí a pertinência de utilizarmos o quadrado greimasiano para tal interpretação.⁶ Esse método semiótico trabalha com oposições, construindo percursos narrativos possíveis e identificando as possibilidades de desfecho e os conflitos dessa narrativa. Podemos utilizá-lo para diversos níveis da narrativa cinematográfica, inclusive aplicá-lo a fotografia de um plano cinematográfico. Quando uma ação pode transformar o estado de algum elemento temos um programa narrativo que, concretizado, pode realizar uma performance ou propiciá-la, mediante outros programas narrativos.⁷ Chamamos de conflito quando dois ou mais elementos narrativos disputam a efetivação de suas performances que não podem ser realizadas sem a exclusão do outra.⁸ Apliquemos.

⁶ O quadrado semiótico objetiva sistematizar relações que podem ser estabelecidas em um percurso gerativo de sentido. Uma rede de relações entre os elementos do conteúdo podem estabelecer um sentido. O quadrado semiótico “por meio de operações de afirmação e de negação, (...) sistematiza uma rede fundamental de relações de contradição, contrariedade e implicação.” (PIETROFORTE, 2012, p.14)

⁷ O desenvolvimento de uma narrativa depende das transformações de estado. Oferecer forma a tais transformações é o nível narrativo do percurso gerativo de sentido. Um sujeito pode ter uma situação de disjunção e de conjunção em relação a um objeto de valor. Realizar uma mudança de estado através de um fazer, representa um programa narrativo. Uma narrativa é feita por meio de diversos programas narrativos (de uso) submetidos a um programa de base. Realizar o programa de base significa realizar a performance de uma performance. “para realizá-lo, o sujeito narrativo precisa adquirir, por meio dos programas de uso, a competência necessária para tal” (PIETROFORTE, 2012, p.16).

⁸ Esse esquema chamado de percurso gerativo de sentido e o quadrado semiótico são delineados por Antônio Pietroforte em *Semiótica Visual: os percursos do olhar* (2012). Durante o livro o autor faz

Na fotografia, há uma oposição entre os objetos sol e árvore. Ao pensarmos na tradição de autores da literatura regional como Euclides da Cunha, Graciliano Ramos e José Lins do Rego, identificamos que o clima é apresentado como o grande inimigo da vida no sertão. A reprodução de imagens da seca e dos retirantes foi recorrente em suas obras, a exemplo do famoso *Vidas Secas* (1938) de Graciliano Ramos que abordou uma família retirante em uma estiagem. O livro foi adaptado ao cinema e, essa adaptação, também foi uma influência para Vladimir Carvalho. O filme *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos inicia com semelhante oposição na qual um dos filhos de Fabiano cai ao chão fustigado pelo sol. Podemos identificar, assim, de maneira geral, uma construção discursiva recorrente que opõe sol e seres vivos (homens ou animais), ou seca/morte e seres vivos/vida. Há dois percursos possíveis: de realização da performance da seca – morte – ou de sobrevivência dos seres – vida. Até então, no entanto, estamos no nível do conteúdo, e como dissemos essa oposição está presente na forma de maneira mais profunda no documentário.

Na construção fotográfica do plano, nível de expressão, a oposição seca x seres vivos está presente no jogo de luz e sombra. As imagens com alto contraste entre preto e branco, reforçam o embate entre o sol (claro, branco) e os objetos (escuro). A nível de expressão, os raios brancos de sol, na fotografia, ocupam a maior parte do fundo, mas também ultrapassam os contornos da árvore em primeiro plano.^{9 10} Estes objetos entram em disputa pelo espaço fotográfico. O branco ameaça o negro, que representam, em nível de conteúdo, o sol e a árvore, seca e seres vivos, respectivamente. Estabelece-se o conflito entre vida e morte presente em forma e conteúdo. Quando isto ocorre, há um processo de semissimbolismo como indicado por Pietroforte baseado em Greimas (PIETROFORTE, 2012, p.21). A estética passa a produzir sentido, torna-se também significante e não mero veículo de conteúdo. Cabe ressaltar que essa imagem não é estática e, os raios solares e sua brancura, se movimentam, ultrapassando os contornos da árvore como lanças.

Os demais planos partem dessa oposição básica. As quatro imagens da tabela anterior mostram dois planos que apresentam a paisagem seca do sertão (mostra-se pedras, cactos, a vegetação rasteira e o solo pedregoso) e começam com a luz estourada, ou seja, com excesso de iluminação como vemos pela brancura inicial desses planos, porém aos poucos vão diminuindo a recepção de luz de maneira que a imagem vai escurecendo, na medida em que aumentam os tons de cinza e de preto, aumentando o relevo e a nitidez da fotografia, permitindo enxergar os detalhes dos elementos de vegetação¹¹. Eles exibem o já indicado conflito entre seca e seres vivos. A brancura, novamente, disputa com o negro e as sombras que permitem ver os elementos da natureza sertaneja, indicando que aquele se opõe a existência deste. O excesso de branco praticamente nos impede de ver a própria imagem, tornando o plano quase totalmente branco, sem objetos. A ausência de objetos, ou o não preto, pode ser

diversas análises semióticas de pinturas, de fotografias, de esculturas, dentre outras linguagens. Utilizamos sua proposta e metodologia para a análise de *O País de São Saruê*.

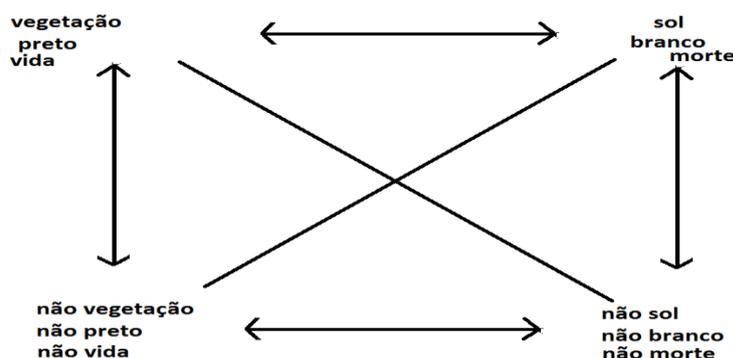
⁹ Este uso de plano se refere aos campos de profundidade da fotografia e não à unidade básica de filmagem. Nesses campos/planos fotográficos podem aparecer diferentes objetos que são apresentados com profundidades diversas em relação à proximidade da lente da câmera e, conseqüentemente do espectador.

¹⁰ O nível de expressão se refere à estética, ou seja, como são apresentados elementos plásticos e sonoros. O nível de conteúdo se refere aos objetos e temas.

¹¹ O aumento ou diminuição da abertura do receptor de luz da câmera cinematográfica permite “manipular” o efeito estético da luz natural.

interpretada, no nível de expressão, como a negação da vegetação, do solo, da terra, finalmente do sertão (pois são tais elementos que o caracterizam).¹²

Observemos essa oposição exposta no quadrado greimasiano:



A nível de conteúdo temos a oposição entre vegetação e sol. Tais temas, em uma construção histórica, são relacionados à morte e à vida no sertão. Por isso, estão juntos a outra oposição: morte – vida. A negação de um constitui a afirmação do outro e a realização de sua performance.¹³ Há a possibilidade de o sol e a vegetação realizar suas performances, caso a vegetação negue o sol, indo ao não sol e negando a morte, afirmando a vida. O sol pode também realizar sua performance, afirmando a seca e a morte. Nesse esquema, estão encaixados plano de conteúdo e plano de expressão. O documentário, no entanto, não chega a um fechamento desse conflito, mas exhibe sua existência, caracterizando o sertão por essa qualidade.¹⁴

As demais imagens da tabela são de *travellings* que mostram mais da vegetação, pedras, cactos, etc. O último mostra um açude secando na estiagem. São imagens padrão utilizadas pelo cinema na década de 1960 para mostrar a seca, já consolidadas nas artes plásticas e literatura.

Encontramos a seguinte passagem em *Os Sertões* de Euclides da Cunha:

a caatinga o afoga [o viajante que passa por ela]; abrevia-lhe o olhar; agride-o e estonteia-o; enlaça-o na trama espinescente e não o atrai;

¹² Cabe lembrar que, embora usualmente se atribua o preto à morte e o branco à vida, a leitura do significado das imagens, a nível de expressão, deve ser realizada pela lógica interna à imagem e pela sua pertinência. Neste caso, parece evidente que houve uma inversão dessas usuais significações atribuídas a tais cores.

¹³ Estamos abordando a construção de sentido em *O País de São Saruê*. O sol é necessário para a vida e não afirmamos que sua represente a vida ou que o documentário afirme isto. Mas, o sentido que se atribui a tais objetos enquanto imagens nos permite fazer essa indicação, pois o sol forte no sertão é visto como um obstáculo à sobrevivência. Toda imagem evocada é grávida de sentido, sem remeter necessariamente a elementos de seu referente imediato. É também nesta vasta possibilidade de produção de sentido que o cinema afirma a sua arte.

¹⁴ À nível de curiosidade, o contorno dos cactos também expõe a oposição branco e negro. O cacto enquanto símbolo da vida, pois é vegetação, embora também símbolo também da hostilidade, clima do sertão, e até da própria aridez/seca (utilizado em *westerns* e filmes ambientados em ambientes áridos). Seus contornos são delineados por sombras, mas seus espinhos – símbolo da hostilidade sertanejo em *Os Sertões* de Euclides da Cunha – são definidos através do branco. Em *O País de São Saruê* o elemento mais hostil dessa planta reforça a oposição construída a nível de expressão na oposição dessas duas cores, da sombra e da luz.

repulsa-o com as folhas urticantes, com o espinho, com os gravetos estalados em lanças; e desdobra-se-lhe na frente léguas e léguas, imutável no aspecto desolado: árvore sem folhas, de galhos estorcidos e secos, revoltos, entrecruzados, apontando rijamente no espaço ou estirando-se flexuosos pelo solo, lembrando um bracejar imenso, de tortura, da flora agonizante...

(...) O sol é inimigo que é forçoso evitar, iludir ou combater. (...)

(...) Ajusta-se sobre os sertões o cautério das secas; esterilizam-se os ares urentes; empedra-se o chão, gretando, recrestado; ruge o nordeste nos ermos; e, como um cilício dilacerador, a caatinga estende sobre a terra as ramagens de espinhos... (CUNHA, 2011, p. 50).

Vemos, portanto, os elementos que enumeramos até então: a vegetação hostil e característica, o chão seco, as árvores sem folhas e retorcidas e a significação oferecida a estas imagens. O sol é o grande inimigo. Há, portanto, semelhanças na construção discursiva de *O País de São Saruê* e de Euclides da Cunha. Isso não quer dizer que o filme se reduza a essa leitura de Vladimir Carvalho, mas representa uma apropriação e reelaboração artística do cineasta que transpôs imagens para a sétima arte e instituiu um novo discurso criativo e próprio.

Os planos analisados são exibidos com espécie de som ambiente (não havia som direto na época, então este som é artificial), sem grandes barulhos. Eles reforçam um caráter naturalista e preparam o espectador para a poesia de Jomar Morais Souto encomendada para o filme, narrada pela voz grave de Echio Reis. A poesia representa uma espécie de “voz da Terra, um monólogo do Sertão” (CARVALHO, 1986, p.12). Confirmamos o texto:

Solidão era alimento
e aves no céu, sempre iam.
O vento às vezes, levava
nos descampados além,
lembranças tristes, de graça,
que ninguém sabe de quem.
(CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, Sequência 1, 5'59'' 6'
09'')

O espaço é apresentado como um espaço de permanência, imutabilidade. A essa imutabilidade e tristeza do espaço é inserido o contexto de clima seco, hostil até a seus habitantes:

No princípio era o que sou.
Fui o de sempre: o que fui.
O mesmo vento de sempre
meu pó vermelho inda alui.
Imensa múmia de cacto
rarefiz pele assim:
maleável nem ao tato
dos bichos que moram em mim.
Maleável nem às chagas
que às vezes o sol inventa,
cuspindo fogo nas raras
represas d'água barrenta.
(CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, Sequência 1, 6'48'' –
7'05'')

Os planos articulados às palavras/imagens que descrevem o sertão – imensa múmia de cacto, que cospe fogo e possui água barrenta – reforçam a matriz euclidiana. A terra, hostil até aos bichos, é castigada pelo sol que lhe causa chagas. Reforça-se a construção discursiva indicada na análise da fotografia e iluminação que começam essa sequência. O sertão é espaço da imutabilidade e de *secura*.

Os três primeiros versos remetem a um espaço de permanência. O narrador do filme oferece a presença do personagem-sertão, de duas maneiras, uma visual– através das imagens sobre as quais já fizemos algumas considerações – e através de uma voz poética que fala em nome dele. De início a poesia assume a voz do próprio sertão, mas não durante todo o filme. Apresenta-se em estado de imutabilidade. Os substantivos e tempos verbais articulam temporalidades diferentes de um tempo original mítico e a realidade fílmica contemporânea: “princípio” (tempo passado) e “sou” (tempo presente); verbo ser no passado, “fui”, e substantivo abstrato “sempre” (aqui unindo as temporalidades do ontem, do hoje e quiçá do futuro). Apresenta simultaneamente um passado mítico e um presente concreto (dimensão documental do filme) e, talvez, uma projeção de futuro. Essa permanência se refere ao clima da região que não pode ser alterado.

A múmia é também um significante que remete à *sequidão*, à técnica de preservação de cadáveres egípcios. A “múmia de cactos”, além de uma palavra que lembra algo antigo, oferece um caráter regional, e hostil, reforçado quando afirma que não é “maleável nem aos bichos que moram em mim”. O sertão é representado enquanto espaço rígido, de solo e clima inflexíveis, hostis à vida até então. Mais uma vez o sol aparece como um agente dessa característica, chegando a criar chagas. Ao mesmo tempo, o sertão resiste, o nordeste semiárido, assim como o sertanejo euclidiano, é um forte.

Se para os dados históricos procuramos identificar discursos em certa coerência do documento, por outro lado a ambiguidade é parte intrínseca da arte. A poesia alude às represas de água barrenta, unindo dois significantes: a vida e a morte respectivamente, pois a água desejável seria límpida, símbolo de vida e pureza. Porém, outra leitura é possível: o barro também remete à origem da vida na mitologia cristã. A água barrenta da poesia comporta essa dupla significação, pois se ali é um espaço de sobrevivência difícil, também é resistente e não morre debalde tantos obstáculos, mesmo castigado pelo sol desde tempos imemoráveis.

A poesia assume algumas funções. Uma é mais evidente, reforçar o discurso oferecido pelas imagens de um espaço seco; outra é estabelecer uma temporalidade mais complexa para além poderia ser deduzida apenas pela ordem do discurso fílmico (relacionamos geralmente o começo de um filme com o começo da “história”, o que não é absolutamente regra), a poesia indica espécie de tempo mítico; além disso, oferece um sentido de tristeza e solidão, comovem o espectador emotivamente para sua realidade. Essas duas últimas funções não estão à “serviço” da imagem, mas constroem junto com a imagem um significado dialeticamente.¹⁵

Imediatamente à referência desse espaço de tristeza e *sequidão*¹⁶, de água barrenta¹⁷ emergirão outros personagens: os homens. O documentário mostra que

¹⁵ O som também participa do processo de montagem. Todos os sons do filme foram “montados”, pois durante o filme Vladimir Carvalho não se serviu de som direto (MATTOS, 2008, p.115). Isso é mais evidente nas narrações em *voz over* – na qual o dono da voz não aparece –, no entanto, mesmo os “sons naturais” são também gravações. Eles são utilizados de maneira a construir oferecer sentidos e sensações.

¹⁶ A poesia completa de Jomar Moraes Souto e a versão declamada no filme não são iguais. Para o filme foi feita uma seleção mediante recortes e troca de estrofes. A anterior referência “Maleável nem às chagas

mesmo em clima e vegetações tão hostis, ou servindo-se dessa turva água barrenta, ali surge vida, trabalho e arte.

Em um filme de aproximadamente uma hora e vinte minutos (1h20'), os sete primeiros que se iniciam não exibe o homem em imagens. Nesse primeiro momento há uma preocupação em mostrar o espaço. As imagens mostram, como analisamos, aves de arribação, o sol, a vegetação, representando-os como elementos de um espaço imutável e hostil à vida, apresentam um conflito entre vida e morte. Emerge, então, a figura humana. Os homens são mostrados ocupando o espaço através do trabalho, limpando o terreno e dominando a natureza.

Desse espaço sertanejo castigado pela sua condição climática, o homem quebra a imutabilidade trágica como indica o poema:

No princípio era o silêncio
quando a terra amanhecia
e entre nós as aves livres
o resto o sol ganharia.
Outrora, pontas de lançamento
marcavam cruces no ar.
Em torno do fogo, a dança
dançavam os reis do lugar.
Dentro do mato o tapuia
entre cantos de concriz
celebrando as aleluias
do reino que sempre quis.¹⁸
(CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, 7'07 - 7'34'')

O homem aparece, simbolizado pelos índios, “os reis do lugar”, ou seja, os responsáveis pelo reino, a próprio sertão, “sempre quis”. A descrição triste desse espaço é rompida pela alegria da chegada dos homens, em um reino antigo de felicidade. Em contraste ao caráter sofrido e quieto da terra, estes novos personagens trazem luta e festa. Opõe-se o silêncio e a morte – representada por tudo aquilo que o sol ganhava, exceto as aves que podiam voar para longe –; e a dinamicidade que o homem traz ao sertão. Esse homem é o indígena, o tapuia.¹⁹

As imagens que se seguem são de planos médios, permitindo englobar o homem e o meio. As primeiras figuras humanas no filme são mostradas em relação com

/ que às vezes o sol inventa. / cuspindo fogo nas raras / represas d'água barrenta”, não está na versão publicada que tivemos acesso. Por isso, quando falamos no “poeta”, nos referimos a esse híbrido entre a obra de Jomar Moraes Souto e o resultado no filme.

¹⁷ A água é a substância na qual surgiu a vida e compõe maior parte do corpo humano. No contexto semiárido somado ao constante medo da estiagem, a água representa vida e sua ausência, a morte. Na mitologia cristã o homem nasceu do barro. Por isso as raras represas d'água barrenta da poesia no filme, assume grande polissemia que pode ser lida, em sentido denotativo, enquanto as raras reservas de água, ou em sentido metafórico, como o surgimento do homem (que veio da água e do barro), ou até enquanto espaçadas civilizações no sertão (seja na contemporaneidade ou à época indígena se refere em seguida). As represas de água barrenta poderiam significar os nichos humanos naquele contexto. No filme, estrofe seguinte se refere à presença humana no sertão, antecipada pela referida figura de linguagem, levando-nos a essa possível interpretação. Daí a beleza da ambiguidade artística que não cabe a nós fechar em uma única significação.

¹⁸ Os versos entre a expressão “Outrora” e “reis do lugar”, não foram encontrados na poesia publicada.

¹⁹ Na Paraíba, convencionou-se dividir os indígenas em duas categorias: os tupis e os cariris, ou tapuias. Os tupis tinham uma língua de matriz e eram identificados em dois grupos: potiguaras e tabajaras. Os últimos foram os primeiros a ter contato com os portugueses à época da colonização, criando laços com eles. Os cariris ou tapuias existiam em maior número e ocupavam a área do sertão.

o meio natural: a vegetação sertaneja. Embora a poesia fale sobre os tapuias, somos apresentados a homens contemporâneos à produção do filme, sertanejos populares, trabalhadores que podemos identificar pelas roupas e pelos objetos de trabalho em mãos – foices, facões etc. Metaforicamente utiliza-se a dialética de imagens e sons para ligar o elemento dos tapuias aos sertanejos atuais, não apenas ligando figuras históricas e sociais, mas duas temporalidades – a origem e o tempo contemporâneo da filmagem.

Comentemos, brevemente, um dos planos que mostram a limpeza do território pelos sertanejos:



(*O País de São Saruê*, Sequência 2, 7'45'' – 8'41'')

No primeiro plano (três primeiras imagens) há um sertanejo cortando cactos, símbolo da agressividade do sertão. Conforme os corta a vegetação que dominava o primeiro campo do plano é substituída pela figura humana que ocupa seu lugar na fotografia. Constrói-se a oposição natureza (cacto) e civilização (homem), na qual o homem realiza sua performance, dominando a natureza. O segundo plano mostra semelhante construção. Há uma oposição, tanto a nível de conteúdo quando de expressão, entre civilização e natureza. No segundo âmbito, essa construção ocorre através dos elementos móveis desse plano: um continua de pé (o homem) e o outro cai por chão, sendo dominado (a árvore).

A poesia valoriza a ocupação do homem:

Nas mãos calosas dos reis,
outro mundo em construção.
Uma hora, um dia, um mês,
e as casas brotam do chão.

(CARVALHO, *O País de São Saruê*, 1971, 8'45'' 8'53'')

A poesia indica aqueles que realizaram o povoamento com muito trabalho, presente no elemento “mãos calosas”. Indica a construção de “outro mundo”, que podemos interpretar de duas maneiras: a passagem de uma civilização indígena para outra sertaneja; a mudança do âmbito natural para o espaço humanizado; ou até como mudança do “estágio” de desenvolvimento das forças produtivas segundo o marxismo,

ou seja, de um modo de produção dos indígenas ao de produção feudal ou capitalista.²⁰ O substantivo “casa” é o símbolo máximo da ocupação de uma terra antes hostil que se torna moradia. O homem domina a terra e nela se fixa.

Em seguida outros planos mostram a construção de casas, reforçando o dito anteriormente:



(*O País de São Saruê*, Sequência 2, 8'57'' – 9'31'')

Os planos mostram a construção de uma casa e cortam para a imagem de um pequeno povoado, indicando a sua multiplicação e ocupação coletiva. Para Marx, o homem e sua cultura são definidos em relação com o estágio dos meios de produção.²¹ O trabalho é identificado como uma capacidade humana de alterar a natureza, adaptando-a a suas necessidades.²² A transformação do mundo material é oriunda da categoria fundamental do trabalho. Esta é um elemento basilar da teoria marxista.

Nesta sequência de *O País de São Saruê* os planos que mostram a limpeza do terreno e construção de casas constituem a caracterização do homem filmado enquanto ser social. Esses objetos o relacionavam à natureza e à matéria, possibilitando alterá-las. O homem civiliza o território e faz surgir a cidade.

A partir daí o documentário começa a abordar o trabalho do vaqueiro e a cultura a seu redor, a economia do algodão, a extração de minérios e outros temas que não são abordados neste trabalho. Aqui pretendemos apenas mostrar como o quadrado semiótico greimasiano pode ser utilizado de forma produtiva, para um trabalho que problematize uma documentação com caráter artístico, identificando as produções de sentido oriundas da estética.

²⁰ Na década de 1960 esta era uma das discussões centrais entre os comunistas que tinham posições diferentes sobre o estágio de evolução do campo nordestino: feudal ou já capitalista? Caio Prado Júnior representava a vertente do capitalismo e Alberto Passos Guimarães a feudal, ambos eram intelectuais comunistas.

²¹ Marx afirma em *Contribuição à crítica da economia política* (1859) “na produção social de sua existência, os homens estabelecem relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base concreta sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e a qual correspondem determinadas formas de consciência social. O modo de produção da vida material condiciona o desenvolvimento da vida social, política e intelectual o seu ser; é o seu ser social que, inversamente, determina a sua consciência” (MARX, 1977, p.24)

²² Falamos aqui do que Marx chama de trabalho que cria valor de uso. É um trabalho “concreto e particular que, consoante a forma e a matéria, se divide numa variedade infinita de gêneros”. Afirma ainda que esse trabalho não é a única maneira de gerar riqueza, mas que o é uma “atividade que adapta a matéria a este ou àquele fim, ele pressupõe, pois necessariamente a matéria”. Há também o trabalho que gera valor de troca. Ao contrário do anterior, ele é social e não uma condição natural do gênero humano, caracteriza-se pelo tempo de trabalho, enquanto um trabalho “geral, abstrato e igual”, ou seja, pela capacidade de criar produtos iguais e não pelo produto particular em si, no seu valor de uso. (MARX, 1977, p.39)

As performances e programas narrativos apresentados neste artigo, no entanto, não dão conta, evidentemente, do enredo de *O País de São Saruê*. A fim de oferecer uma visão mais total do filme, cabe comentar mais sobre a música que abre o documentário e que também o conclui. Ela fala de um espaço, que interpretamos como o sertão, o “país” de São Saruê. Descreve como um lugar de anterior riqueza, do El Dorado, enumerando elementos dela como “ouro, prata, diamantes e o algodão em penachos”, relacionando a símbolos de riqueza genéricos – como ouro e prata – a um bem mais concreto e palpável o algodão. Essa sugestão não é inocente, pois, em determinado momento o documentário relaciona a figura do dono de terras com o dono de usina na economia do algodão. Em seguida apresenta uma entrevista com o usineiro do algodão José Gadelha. É realizada uma associação entre dono de terras, usina do algodão e a espoliação do gavião da música-tema. Outras metáforas do filme reforçam essa leitura: José Gadelha sai em um avião que, na conclusão do filme, é reexibido no momento em que a música tema retorna e fala da ave de rapina.

O discurso fílmico muda o eixo da seca como antagonista à vida e à riqueza humanas no sertão, e pauta o subdesenvolvimento causado pela estrutura fundiária. Não à toa o discurso que conclui o filme é de Antônio Mariz, homem que apoiou as reformas de base de João Goulart (OCTÁVIO, 1993, p.93) e que afirma que o clima não é o maior obstáculo ao desenvolvimento sertanejo, mas a estrutura fundiária. Por isso, concluímos que o documentário se inicia com uma representação do espaço sertanejo e de seus homens segundo discursos apropriados de um espaço de seca e de ocupação mediante o trabalho. Durante o enredo, no entanto, essa abordagem desloca o problema climático para um eixo econômico político, apresentando os obstáculos para a efetivação da terra prometida do cordel *Viagem a São Saruê* (1956) de Manoel Camilo dos Santos que seu título se refere. Mas estes são temas para outro trabalho.

REFERÊNCIAS

FÍLMICA

O País de São Saruê. Direção e produção: Vladimir Carvalho. Brasil: 1971.

BIBLIOGRÁFICA

ALBUQUERQUE, Jr., D. M. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5.ed. São Paulo: Cortez, 2011.

BOURDIEU, Pierre. “Sobre o poder simbólico” In BOURDIEU. P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BURKE, Peter. **A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

CARVALHO, V. **O País de São Saruê**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1986.

CHARTIER, R. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

CUNHA, E. **Os Sertões**. Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

FERRO, M. **Cinema e História**. Tradução: Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

MARX, Karl. **Contribuição à crítica da Economia Política**. São Paulo: Martins Fontes.

MATTOS, C. A. **Vladimir Carvalho - Pedras na Lua e Pelejas no Planalto**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

Octávio, José. “Do populismo radical ao desenlace na Paraíba” In Octávio, J; Guedes, N. et al. **O Jogo da Verdade: Revolução de 64 30 anos depois**. João Pessoa/PB: A União, 1994. p.93-125.

PENNA, Maura. **O que faz ser Nordestino: identidades sociais, interesses e o "escândalo" Erundina**. São Paulo: Cortez, 1992.

PIETROFORTE, Antônio. **Semiótica visual: os percursos do olhar**. 3ªed. São Paulo: Contexto, 2012.