
ENTRE POEMAS, NARRAÇÕES E CANÇÕES: AS GRADAÇÕES DAS VOZES OVER NO DOCUMENTÁRIO O PAÍS DE SÃO SARUÊ

BETWEEN POEMS, NARRATIONS AND SONGS: THE GRADATIONS OF THE VOICES OVER IN THE DOCUMENTARY O PAÍS DE SÃO SARUÊ

RAQUEL SALAMA MARTINS
Universidade Federal da Bahia

JOSÉ FRANCISCO SERAFIM
Universidade Federal da Bahia

Resumo: Este artigo investiga as variações estilísticas e assertivas das vozes *over* no documentário *O País de São Saruê (1971/2004)*, de Vladimir Carvalho. Tomando como referência o modo de análise fílmica interna proposto por Aumont e Marie (2009), bem como os estudos de Renan Paiva Chaves (2015/2019) sobre o uso da voz *over* no documentário clássico, buscamos compreender o comentário em *O País de São Saruê*, identificando os variados modos pelos quais ele se apresenta, e como se relaciona com as imagens no sentido de buscar uma alteridade, identificando-se com o outro. Os resultados do estudo mostram que há uma polifonia narrativa que colabora com a não tipificação do sujeito nordestino, fazendo emergir a cultura oral nordestina como um todo no documentário, com músicas, poesias e toadas que vão dialogando com as imagens, sem prescindir da função informativa e educativa da voz *over*.

Palavras-chave: cinema documentário; *O País de São Saruê*; voz *over*; análise fílmica.

Abstract: This article investigates the stylistic and assertive variations of the voices over in Vladimir Carvalho's documentary *O País de São Saruê (1971/2004)*. Taking as a reference the mode of internal film analysis proposed by Aumont and Marie (2009), as well as the studies by Renan Paiva Chaves (2015/2019) on the use of voice over in the classic documentary, we seek to understand the commentary in *O País de São Saruê*, identifying the various ways in which he presents himself, and how he relates with the images in the sense of seeking an alterity, identifying himself with the other. The results of the study show that there is a narrative polyphony that collaborates with the non-typification of the Northeastern subject, making the Northeastern oral culture as a whole emerge in the documentary, with songs, poetry and tunes that dialogue with the images, without neglecting the informational function and educational voice over.

Keywords: documentary cinema; *O País de São Saruê*; voice over; film analysis.

1 INTRODUÇÃO

*O País de São Saruê (1971/2004)*¹, de Vladimir Carvalho, é um documentário sobre as raízes profundas da miséria nordestina e o modo utópico e fabular com que o sertanejo lida com essa condição. Considerando o contexto de emergência do outro como sujeito, associado à nova condição técnica de possibilidade de captação do som direto, que começa a ser utilizado no Brasil a partir do final da década de 1960, esse artigo investiga, a partir da análise interna do documentário *O País de São Saruê*, as variações estilísticas da voz *over* que, em diálogo com os recursos visuais, o diretor Vladimir Carvalho usa para tecer uma argumentação politicamente engajada sobre os problemas das famílias camponesas do sertão nordestino.

Nossa hipótese é que, diante da precariedade de recursos de produção cinematográfica, Vladimir Carvalho serve-se não somente do que ele chama de som indireto (PUCCINI, 2015) - o som fora de campo da entrevista, gravada em estúdio por falta de acesso ao gravador portátil - mas também tenta diversificar o máximo possível o som *over*, usando não somente a voz do narrador, tal como se apresenta no documentário sociológico, mas também a voz poética e mesmo a voz lírica das canções populares, do folclórico ao pop, como forma de garantir certa alteridade às vozes *over* do filme.

Parte das imagens e sons de *O País de São Saruê*, que compuseram anteriormente o curta *Pedra da Riqueza (1975)*, do mesmo diretor, foram analisadas por Jean-Claude Bernardet junto a outros filmes da década de 1970. Bernardet identifica duas novas características que os distinguem dos documentários sociológicos: uma compreensão mais múltipla da realidade e a não tipificação do outro como categoria sociológica (BERNARDET, 1979/1980).

Para embasar nossa análise e ajudar a refinar a metodologia, tomaremos como referência também os estudos de Renan Paiva Chaves (2015/2019) sobre o uso da voz *over* no documentário clássico. Partindo dos estudos de Charles Wolfe (1997), Renan

¹ De acordo com a historiadora Shirly Souza (2010), o documentário *O País de São Saruê* foi interdito em 1971 pelo regime militar, retido no Departamento de Censura e Diversões Públicas no período de 1971 a 1978 e só ficou disponível em DVD com cópia restaurada em 2004, sendo essa a versão analisada nesse artigo.

Chaves revisita as noções de voz de Deus e voz *over* no âmbito do documentário clássico, buscando demonstrar que tais expressões, por não suportarem as variadas perspectivas estilísticas e éticas do documentário clássico, devem ser problematizadas, tendo em vista a existência de um campo mais complexo naquilo que envolve a presença da voz.

Embora o pesquisador considere como documentário clássico principalmente produções britânicas, norte-americanas e europeias dos anos 1930 e 1940, podemos associar suas características principais às produções cinematográficas que ficaram conhecidas aqui no Brasil como documentário sociológico, e que também foi muito associado ao uso da voz *over* expositiva, educativa, persuasiva e em alguns casos também propagandística:

Ao falarmos de documentário clássico, numa tentativa de pensá-lo em termos estilísticos e éticos, dificilmente conseguimos fugir das expressões “voz *over*” e “voz de Deus”. Isso porque elas estão na base de valiosas ideias seminais da teoria do cinema documentário que caracterizam o documentário clássico dos anos 1930 e 1940 como educativo, propagandístico, persuasivo ou expositivo (CHAVES, 2019, p. 2).

De acordo com Sérgio Puccini, o tratamento da banda sonora de *O País de São Saruê* revela um diálogo com a tradição clássica da escola inglesa que marca não somente o documentário brasileiro, mas o documentário latino-americano como um todo, nos anos 1960:

De fato, Vladimir Carvalho parece seguir à risca vários conselhos que encontramos no livro de Paul Rotha, *Documentary Film*, de 1939, quando esse trata do uso do som no documentário: (...). Para ele, o uso do microfone para a captação do som deveria ser feito de maneira criativa e não apenas reprodutiva (ROTHA, 1939). No que concerne o uso da voz *over*, Rotha (1939, p. 209) chega mesmo a sugerir, já em 1939, que o documentarista não fique restrito apenas ao uso de uma “deslocada voz de Deus”, mas inclua também registros das vozes das pessoas que habitam o universo que o filme retrata (PUCCINI, 2019, p. 143).

Renan Paiva Chaves afirma que em muitos dos cânones que fizeram parte de análises fundadoras das teorias do cinema documentário – como alguns dos documentários britânicos e norte-americanos –, as características da voz *over* enquanto voz de Deus, expositiva, educativa ou propagandística, são perceptíveis e, por vezes, dominantes, mas alerta que essa perspectiva se tornou um estigma que nos impede de ver as nuances, inovações e usos criativos das vozes no documentário clássico. Sérgio

Puccini (2015) reforça o argumento de Chaves, observando que os conselhos de Paul Rotha sobre o uso do som no documentário “parecem ir muito além de uma certa noção estereotipada do documentário clássico, no que diz respeito ao uso da voz *over*, muito presa a uma tradição *griersoniana*” (PUCCINI, 2015, p. 143).

Como afirma Charles Wolf, nos anos 1950 e 1960, a técnica do “comentário vocal” (1997, p. 149) foi rejeitada como autoritária, didática ou redutiva, por cineastas que, comprometidos com novas estratégias de observação, tais como as desenvolvidas pelo cinema direto e o cinema verdade, optaram pelo som direto, que passou a ter uma presumível autenticidade, tal como a imagem cinematográfica. Wolf alerta que a noção de “voz de Deus”, se por um lado desempenhou papel fundamental na construção e na escrita da teoria e história do documentário, também pode mascarar outros elementos sonoros que são intrigantes e instrutivos, pois nos contam algo sobre diferenças conceituais da estilística e ética documental.

Para iniciar suas análises, Chaves começa por se desfazer da denominação “voz *over*” e “voz de Deus” para os casos em que há a presença de uma voz cujo corpo não se vê e que tampouco se caracteriza como “voz *off*”, substituindo-a pela expressão “voz invisível”, por dois principais motivos:

O primeiro deles foi a possibilidade de tirar da expressão que a determina a conotação de não lugar conferida pelos termos “*over*” e “Deus”: mesmo que ainda não a possamos endereçar ao corpo que a emite, seu espaço de emissão, por mais que invisível, existe e pode ser analisado segundo sua materialidade e sob a ideia de uma tomada sonora, ou, ao menos, como um som que advém de um presente diferente daquele da tomada visual, cuja circunstância de irrupção pode proporcionar, tal como no âmbito visual, um variado leque de material fílmico, a ser trabalhado na concepção narrativa. O segundo motivo foi tirar a conotação de superioridade e de capacidade coerciva em relação aos outros elementos fílmicos e de articulação fílmica, em especial os visuais, carregada também pelas expressões “*over*” e “Deus”, evitando a caracterização geral que Bill Nichols (...), e um certo consenso acadêmico, coloca em jogo quando o assunto é o documentário clássico, de tradição *griersoniana*”. (CHAVES, 2019, p. 86-87).

Chaves se pergunta se a voz *over* é mesmo sempre tão onipresente, onipotente e onisciente, tal como a “voz de Deus” e, analisando diversos filmes, chega à conclusão de que existem muitas exceções, sendo a voz de Deus na verdade um tipo específico de voz *over*, tendo existido no documentário clássico formas variadas de narração. Em suas análises, o autor faz um estudo da voz - observando tanto os aspectos semânticos

quanto formais, de timbre e recitação, de circunstância de tomada, de montagem, de meios e modos de produção - bem como um estudo das diversas possibilidades de relação da voz com a imagem, tentando ir além do entendimento dessa voz como determinadora das significações da imagem ou como articuladora fílmica.

O pesquisador nota estratégias variadas do uso, alcance e endereçamento da voz que se distanciam da ideia de “voz de Deus” em cânones da história do documentário, como *Song of Ceylon* (Basil Wright, 1934), *Coal face* (Alberto Cavalcanti, 1935), *Night mail* (Harry Watt; Basil Wright, 1936), *The plow that broke the plains* (Pare Lorentz, 1936), *The river* (Pare Lorentz, 1937), *Power and the Land* (Joris Ivens, 1940), e *Hôtel des Invalides* (Georges Franju, 1952):

Um caso interessante de se mencionar é o do filme *The river*. Pare Lorentz, realizador do filme e responsável pela voz invisível, foi indicado em 1938 ao Pulitzer Prize na categoria poesia, pela narração poética composta para o filme, construída em versos, rimas e diversos recursos de linguagem, de forma semelhante ao que ocorre em *The plow that broke the plains*, do mesmo realizador. Em *Power and the land*, a narração, escrita pelo poeta Stephen Vincent Benet, também é poética e em certos trechos é cadenciada, construída em versos. Ela se coaduna à música fílmica em ritmo e melodia [...]. (CHAVES, 2015, p. 43).

Além do lugar social da produção da voz, a relação temporal, espacial e factual que ela estabelece com aquilo que é tematizado no filme (se fala de um passado, de um presente, a partir de estúdio ou de locação, se ela sofreu ou sofre cargas de inflexão devido à sua presença ou engajamento na temática fílmica), com a diferença temporal em relação à tomada das imagens (se as vozes foram gravadas numa temporalidade semelhante ou distinta em relação às imagens, se são imagens de arquivo ou não), assim como sua diferença espacial com a tomada das imagens, são apontadas pelo autor como chaves para o aprofundamento do debate sobre as vozes do documentário clássico, ao menos no sentido de identificar, dentro do rótulo de voz *over* e voz de Deus, estratégias do uso da voz que se diferenciam em termos estilísticos e éticos:

Em *Noite e neblina* (1955), de Alain Resnais, [...] a heterogeneidade espaço-temporal entre a tomada da voz invisível e das imagens de arquivo é flagrante. A dimensão da história e da memória que vemos emergir da imagem e do som só são possíveis devido à diferença de circunstância de tomada que lhes são implícitas. O cruzamento de uma voz que fala de um passado com a carga de quem o conhece [...] com a voz que no presente não muito distante daquelas imagens de arquivo fala de um passado (com a carga

da memória que salta no presente) só é possível porque a diferença temporal da circunstância de tomada do som e da imagem não é tão grande e nem tão pequena (entre uma e duas décadas, aproximadamente). [...] A isso se adiciona o fato de o escritor da voz invisível ser Jean Cayrol, que foi prisioneiro de campo de concentração nazista (tema central do filme). E essa informação é valiosa para entender a voz e seu lugar de fala no filme tanto no que concerne ao estilo de escrita, que é oralizada, quanto à ética da produção do filme (CHAVES, 2019, p. 6).

Renan Chaves observa que a narração foi uma variável constante e centralizadora no documentário clássico porque sua presença é assídua, mas oscilou entre vieses líricos e assertivos, sem negar, em ambos os casos, uma característica fundamental: informar e falar do outro e pelo outro, muito embora em *Noite e Neblina* possamos falar de uma narração de si, em algum aspecto. Em relação aos documentários analisados pelo autor, quatro principais modos de produção da escrita da narração foram identificados e serão tomados como pontos de partida para elaborarmos a metodologia da análise proposta nesse artigo: narração escrita por um escritor ou poeta; narração escrita pelo diretor ou produtor do filme; narração pautada em escritos antropológicos e historiográficos anteriores ao da produção do filme e narração escrita por acadêmico, jornalista ou especialista no assunto. Sobre os dois primeiros modos, que nos interessam mais nesse artigo, Chaves exemplifica:

Ao primeiro modo podemos mencionar, [...], os filmes *Coal face*, *Night mail* e *The way to the sea* (1936), este último de Paul Rotha, que tiveram a participação do escritor e poeta W. H. Auden, [...] *Power and the land* com narração do escritor e poeta Stephen Vincent Benet, [...] e *Noite e neblina*, com comentário escrito pelo poeta Jean Cayrol. Ao segundo modo podemos relacionar, [...], os filmes *Industrial Britain*, produzido e escrito por John Grierson e Robert Flaherty, *The voice of Britain* (1935), dirigido e escrito por Stuart Legg, *The plow that broke the plains* e *The river*, escritos e dirigidos por Pare Lorentz, *New Earth* (1934), dirigido e escrito por Joris Ivens, [...] e *The Battle of San Pietro* (1944), dirigido por John Huston (CHAVES, 2019, p. 18).

Apesar de citarmos aqui a categorização das narrativas em voz *over* desenvolvida por Renan Paiva Chaves (2015/2019), é importante ressaltar que tomaremos essa categorização apenas como um ponto de partida para desenvolver nossa análise das vozes *over* no documentário *O País de São Saruê*. Ao longo da análise que se segue, é possível que novas categorias sejam criadas em função das variações estilísticas que o filme traz.

2 MÚSICA E POESIA APRESENTAM O “REINO DESENCANTADO”

Sobre os créditos iniciais, intercalados com planos das aves sobrevoando o vale (figura 1) e cartelas informativas, temos uma canção que tem como personagem um gavião que sobrevoa um “reino desencantado”. As cartelas apresentam informações sobre a localização geográfica do sertão do Rio do Peixe, seus dados populacionais, sua formação histórica que começa com o genocídio dos índios Cariris no século XVII e o quadro de injustiça social provocada pela má distribuição das terras. Enquanto isso, a letra da canção prenuncia a tragédia social ao longo dos três ciclos econômicos da região:

O avião sobrevoa eh, eh / Um reino desencantado / O gavião vê de longe eh, eh / As costelas de Eldorado / Com suas garras de aço, eh, eh / O gavião voa baixo / Ouro, prata, diamantes / E o algodão em penacho / Nascendo da terra seca / E dos ossos desse riacho / O avião sobrevoa eh, eh / Um reino desencantado / O gavião vê de longe eh, eh / As costelas de Eldorado / E a balança dos contentes eh, eh, / Pesa a sede dos magoados. (CARVALHO, 1971).

Figura 1: Sobre um plano geral de gaviões sobrevoando o rio, a canção *São Saruê* forma uma metáfora audiovisual do Sertão do Rio do Peixe, o “reino desencantado”.



Frame extraído do documentário *O País de São Saruê* (1971), de Vladimir Carvalho

Por ser a música tema no filme, composta pelos músicos paraibanos Marcus Vinícius e José Siqueira para a abertura e o fechamento do documentário, fica evidente sua função narrativa. Se a letra da canção sintetiza metaforicamente as desiguais relações de trabalho entre patrões e trabalhadores braçais, trazendo uma narrativa sobre a pobreza e a fome no sertão que corrobora o argumento do diretor do filme, o sotaque regional do intérprete paraibano José Siqueira aponta para um desejo de dar a essa voz um corpo, e um corpo que seja de preferência mais identificado com os corpos dos sujeitos filmados.

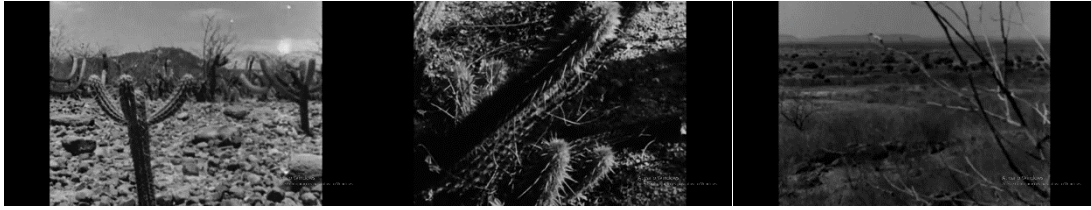
Sobre imagens cuidadosamente compostas, que trazem ícones da caatinga, como os galhos secos e o mandacaru, a banda sonora² do documentário passa a apresentar uma composição mais complexa, com a pós-sincronização dos “sons fundamentais” (SCHAFER, 2001) que compõem a paisagem sonora sertaneja, a exemplo do som do vento e do gorjeio de pássaros. Após os primeiros planos desse prólogo, esses sons indiciais da caatinga passam a constituir um pano de fundo sônico na medida em que escutamos a voz de Echio Reis, declamando o poema *Monólogo sobre o sertão*, de Jomar Morais Souto, que conta uma origem mítica desse sertão nordestino. Embora seja uma “voz invisível” (CHAVES, 2019), associada a imagens desabitadas por seres humanos, essa voz tem um corpo, mas esse corpo é geográfico, pois nesse poema o sertão constitui-se um personagem que narra sua gênese.

A sequência, que começa com um plano de detalhe de galhos secos em contraluz, segue com planos gerais e de conjunto da caatinga (figura 2), vai ganhando uma estética levemente sensorial, com planos de detalhe (figura 3) em movimentos de câmera que adentram os arbustos ressequidos até voltar a planos gerais da serra (figura 4) e aos planos de conjunto dos pássaros a sobrevoar o açude, imagens que ilustram o poema:

No princípio/ o chão de seixos/ O deserto, a galharia.
 Entre nós, as aves livres. / O resto, o sol ganharia [...]
 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. [...]
 No princípio era o que sou / Fui o de sempre: o que fui [...]
 Imensa múmia de cacto / Rarefiz a 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
 No princípio era o silêncio / Quando a terra amanhecia
 E entre nós as aves livres/ O resto o sol ganharia (CARVALHO, 1971).

² De acordo com o pesquisador Murray Schafer (2001), a paisagem sonora é o ambiente sonoro mutável e passível de análise com o qual se convive. O autor propõe descobrir os aspectos significativos da paisagem sonora, “aqueles sons que são importantes por causa de sua individualidade, quantidade ou preponderância” (2001, p. 25) e identifica alguns temas: os sons fundamentais, sinais, marcas sonoras e os sons arquetípicos. Os sons fundamentais são o ambiente sonoro básico, que caracteriza uma paisagem. São os sons criados pela geografia e pelo clima do lugar: água, vento, planícies, pássaros, insetos e animais.

Figuras 2, 3 e 4: Imagens do prólogo



Frames extraídos do documentário *O País de São Saruê* (1971), de Vladimir Carvalho

Um plano de conjunto, que mostra homens desmatando a caatinga (figura 5), associado a uma música instrumental de flauta indígena, marca uma nova temporalidade na narrativa do poema, que deixa o tempo mítico e adentra um tempo ancorado no mundo histórico. As cenas, que também incluem variados planos de construção de casas (figuras 8 e 9), são uma alegoria à chegada dos bandeirantes e o consequente conflito com os índios Cariris, nativos da região, que são expulsos de suas terras para a construção das sesmarias, onde se instalam as fazendas no início do ciclo do gado. A flauta indígena do fundo musical do poema reafirma essa presença do índio no início da ocupação do sertão.

Figuras 5 a 10: Os variados planos de construção de casas, associados a uma música instrumental de flauta indígena, formam uma alegoria audiovisual à chegada dos bandeirantes e o consequente conflito com os Cariris, expulsos de suas terras para a construção das sesmarias.



Frames extraídos do documentário *O País de São Saruê* (1971), de Vladimir Carvalho

3 TOADA, POEMA, NARRAÇÃO E MÚSICAS RELATAM A PRODUÇÃO PASTORIL

Um plano de conjunto revela dois vaqueiros cruzando uma praça onde se localiza uma igreja matriz. Sobre esse plano, escutamos o fundo sônico do trote dos cavalos (pós-sincronizado), e a toada de um dos vaqueiros: “Tenho a sela por assento/ Meu gibão é minha tanga / Sou José de Arimatéia / No mundo sou conhecido” (CARVALHO, 1971).

Composta por variados planos, essa sequência descreve e valoriza o trabalho dos vaqueiros no trato com o gado ao longo da fazenda. Se a banda sonora do documentário começa com música e poema declamado, esse trecho se inicia com toada, através da qual um dos personagens do filme se apresenta como o vaqueiro José de Arimatéia, fazendo alusão à vaquejada de Souza, município da região, e narra o drama da estiagem, com a qual trabalhadores e fazendeiros ainda não sabiam lidar: “Uma coisa triste no mundo. É uma seca no sertão. O gado berra com fome. É de cortar o coração. Quando é no mês de maio. Chora vaqueiro e patrão. Eh, boi...oh gado manso. Gado manhoso, oh, oh...” (CARVALHO, 1971).

É interessante notar como essa voz da toada ganha um corpo. Embora seja uma voz *over*, ela é associada a um dos vaqueiros, que aparece em primeiro plano. Se em geral o corpo das vozes poéticas do documentário *O País de São Saruê* é um corpo ainda muito generalizado, do trabalhador sertanejo, nessa sequência ele ganha um nome. Seja realidade ou apenas um efeito de síncrese³, nós somos levados a acreditar, pelo enquadramento e pela montagem, que José de Arimatéia é o vaqueiro que vemos na tela, em primeiro plano. Há, portanto, uma intencionalidade do diretor em fazer emergir a voz do outro, fazendo parecer um som direto, apesar das limitações técnicas.

Aos 14 minutos do começo do filme, só então escutamos a voz *over* do narrador. Ele traz informações mais objetivas sobre a criação de gado, com dados históricos e geográficos. Através dele, entendemos que essa atividade pecuária foi iniciada por

³ De acordo com Michel Chion (2009, p.251), a síncrese consiste em perceber a concomitância de um evento sonoro discreto e um evento visual discreto como um único fenômeno. Há síncrese quando os eventos de áudio e visual ocorrem simultaneamente, e a concomitância por si só é a condição necessária e suficiente para a síncrese. A impressão criada é involuntária; atribui uma causa comum ao som e à imagem, mesmo que sua natureza e fonte sejam completamente diferentes e mesmo que tenham pouca ou nenhuma relação entre si na realidade.

colonos que no século XVIII migraram da Bahia e do Piauí em direção aos vales dos rios do Peixe e Piranhas, devido à oferta de água e bons pastos para os rebanhos. Com um caráter mais argumentativo, essa narração expressa um ponto de vista generalizado e distanciado. Como a voz fora de campo convencional do documentário moderno, também conhecida como voz do saber, é encenada por uma voz grave, cheia, suave, de timbre masculino, dando a impressão de objetividade e imparcialidade.

Essa introdução à atividade econômica que também ficou conhecida como ciclo do gado apresenta uma breve encenação em torno do boi. Composta por planos curtos, que são alternados entre planos de conjunto de um círculo de vaqueiros a amansar um boi ao centro, atado a um mourão, com planos americanos desses vaqueiros e planos de detalhes de suas mãos puxando as cordas que enlaçam o boi, a montagem dessa encenação acompanha o ritmo de uma música popular animada.

Figuras 11, 12 e 13: Embora seja uma voz *over*, nesta sequência a voz da toada ganha um corpo, pois é associada ao vaqueiro que aparece em primeiro plano, na figura 11.



Frames extraídos do documentário *O País de São Saruê* (1971), de Vladimir Carvalho

Sobre um plano de conjunto que mostra um festejo popular de *bumba meu boi*, o volume da música diminui e voltamos a escutar a voz *over*, explicando a tradição:

Nascida e criada no árduo relacionamento com os bichos, as gentes do povo encontram no boi um motivo lúdico para a folgança. E o trabalho penoso se transforma, muitas vezes, e vira lazer e divertimento, numa inversão curiosa (CARVALHO, 1971).

Nesse primeiro ciclo do gado, a voz *over* apenas reforça o que as imagens já mostram: a seca como drama periódico do povo do sertão (figuras 17, 18 e 19), como um desafio natural a ser enfrentado:

O impacto das secas impiedosas e que ocorrem com grande rigor, pelo menos uma vez em cada decênio, é catastrófico para os rebanhos. Por isso o criatório desses sertões cresceu e se dizimou, em ciclos que vêm desde os dias da Colônia. (CARVALHO, 1971).

Figuras 17, 18 e 19: Sobre homens e gado em primeiro e primeiríssimo plano, a voz do narrador apenas reforça o que as imagens já mostram: a seca como drama periódico do povo do sertão.



Frames extraídos do documentário *O País de São Saruê* (1971), de Vladimir Carvalho

Até aqui, o que chama a atenção, além das encenações de aspectos importantes da formação, do cotidiano e da cultura do trabalhador rural no vale dos rios do Peixe e Piranhas, é a evocação da voz poética sertaneja. No livro *Memórias das Vozes*, Paul Zumthor explica que a voz poética assume a função coesiva e estabilizante necessária à vida de um grupo social, por ser uma referência permanente e segura para uma comunidade, seja enquanto profecia, seja enquanto memória: “A voz não cessa de cobrir e descobrir um sentido que ela ultrapassa, submerge, afoga, projeta, e que parasita seu maior poder” (ZUMTHOR, 1993, p. 158). É por esse poder de submersão que a voz poética é novamente convocada para nos fazer imergir na memória da fazenda Acauã, enquanto a voz *over* apenas nos guia, com dados objetivos, pela história dessa fazenda e sua importância enquanto símbolo da bonança do ciclo pastoril. Se a voz *over* expositiva é inserida sobre um plano geral da sede da fazenda (figura 20), a voz poética nos leva a recorrentes planos aproximados em movimentos de câmera que revelam os detalhes do interior do casarão vazio, percorrendo objetos e espaços que nos remetem às vidas que habitaram a memorável fazenda Acauã.

Figuras 20, 21 e 22: Se a voz *over* é inserida sobre um plano geral da sede da fazenda, a voz poética, sobre planos de detalhe do interior do casarão vazio, percorre a memória da fazenda Acauã.



Frames extraídos do documentário *O País de São Saruê* (1971), de Vladimir Carvalho

O olhar de Vladimir Carvalho revela, para além de sua poesia visual, uma sensibilidade histórica ao lidar com a memória de Acauã: as fotografias, ainda nas paredes da casa, a capela, com seus adornos decorados com pinturas renascentistas e barrocas, o sino. Como explica Ecléa Bosi em *Memória e Sociedade*, cada objeto pessoal e familiar representa uma experiência vivida. “Penetrar na casa em que estão é conhecer as aventuras afetivas de seus moradores” (BOSI, 1994, p. 441). Voltando ao passado áureo da fazenda, reforçado por um fundo musical animado, de Ernesto Nazaré ao piano, a voz poética tenta imaginar como era a vida naquela época, enquanto as imagens fotográficas seguem representando esse imaginário:

Era um vestido de renda.../ Tinha as faces de romã.../ Era uma festa a fazenda/ Era um poema Acauã.../ Talvez dançasse uma polca/ Sob a luz da lamparina/ Talvez cantigas de roda/ Fosse o baile da menina/ Imóveis nos seus retratos/ Sobre paredes barrocas / As damas, os seus ornatos/ Barretes, estolas, toucas. (CARVALHO, 1971).

Quando voltamos para a mesma imagem do corredor no interior do casarão, um silêncio contrasta com as músicas animadas da sequência anterior, que representa o passado glorioso da fazenda Acauã. Esse silêncio é muito significativo, pois nos traz de volta ao presente, caracterizado pelo vazio do casarão abandonado. A voz poética agora assume um ritmo mais lento, num tom melancólico, triste, recorrendo a imagens das ruínas e de uma senhora solitária catando feijão para representar poeticamente a decadência do ciclo do gado: “O tempo passa depressa. Mas o amor não passa não. A mesma menina, a mesma. Catando agora feijão. Era uma vez um menino. Daqui dessa redondeza. E, devolvida, a menina. Cata no tempo a tristeza”. (CARVALHO, 1971)

Figuras 23, 24 e 25: Reforçado por um fundo musical animado, a voz poética tenta imaginar como era a vida naquela época, enquanto as imagens fotográficas seguem representando esse imaginário.



Frames extraídos do documentário *O País de São Saruê* (1971), de Vladimir Carvalho

Embora sejam gravadas fora de campo e inseridas na pós-produção, as vozes poéticas de *O País de São Saruê* não parecem ser, tal como a voz *over* do narrador, uma voz sem corpo, pois se identificam com cada sertanejo do filme, trazendo suas marcas corporais, seu sotaque, dando vida à memória dessa coletividade que está sendo representada. Para além de constituir uma polifonia narrativa, é a cultura oral nordestina como um todo que está presente no documentário com músicas, poesias e toadas que vão dialogando com as imagens, sem, entretanto, prescindir da função informativa e educativa da voz *over*, que conduz o espectador pelos fatos narrados.

4 O CICLO DO ALGODÃO E A ENTREVISTA COMO NOVIDADE ESTILÍSTICA

Se no ciclo do gado a seca é apresentada como um problema que abate “vaqueiro e patrão”, no ciclo do algodão a questão fundiária, do acesso à terra, fica evidente, sendo apresentada como a principal causa da pobreza e da fome do sertanejo. No ciclo vegetal, o documentário mostra que o algodão é uma planta resistente à seca, de tal modo que os latifundiários não sofriam com a estiagem, tal como sofriam os fazendeiros de gado, que lidavam com bovinos, animais pouco adaptados ao semiárido, como se sabe atualmente. Por conta disso, a questão fundiária fica mais evidente enquanto a causa mais profunda da miséria do trabalhador rural sertanejo. Para abordar essa questão, Vladimir Carvalho opta mais uma vez pelo uso da encenação, da música e da poesia, mas também insere o recurso da entrevista e continua a usar a voz *over* para consolidar seu argumento.

Na encenação, o diretor mostra um casal de camponeses que colhe algodão junto a outras famílias para vendê-lo na cidade mais próxima. O casal sai da plantação de algodão, atravessa uma cerca de arame e chega ao terreiro da casa, onde é recebido por um menino que corre e abraça a mãe. Inicia-se a música *Acauã*, na voz de Luiz Gonzaga, uma das muitas composições identificadas como baião.

Figuras 26, 27 e 28: A música *Acauã*, de Luiz Gonzaga, provoca maior identificação do espectador com o drama do casal em cena, constituindo-se uma voz dentro do filme.



Frames extraídos do documentário *O país de São Saruê* (1971), de Vladimir Carvalho

Elder Maia Alves, em artigo publicado no livro *Culturas dos Sertões*, afirma que o gênero musical baião foi o conteúdo artístico-cultural mais relevante para a consecução de um monopólio de sentido em torno da narrativa de significado do sertão nordestino durante as primeiras décadas do século XX, “contribuindo sobremaneira para a definição do significado sociocultural da região” (ALVES, 2014, p. 59). A música de Gonzaga, que veio a ser o “rei do baião”, fez sucesso exatamente porque, sendo ele um imigrante nordestino, cantou principalmente a saudade do sertão e o desejo de para ele voltar um dia, criando assim um elo de identidade cultural com os imigrantes que deixaram sua terra natal em busca de dias melhores no Sudeste, urbano e industrializado. O baião se tornou, então, um gênero musical eminentemente identitário, um signo cultural do Nordeste.

Tal como na sequência sonorizada pela toada do vaqueiro no ciclo do gado, a música *Acauã* incorpora a subjetividade da família camponesa. Ao mesmo tempo em que representa uma identidade nordestina mais ampla, como região pobre e subdesenvolvida, essa música provoca maior identificação do espectador com o drama do casal, constituindo-se uma voz dentro do filme:

Acauã, acauã vive cantando / Durante o tempo do verão / No silêncio das tardes agourando / Chamando a seca pro sertão / Chamando a seca pro sertão / Acauã, Acauã / Teu canto é penoso e faz medo / Te cala acauã / Que é pra chuva voltar cedo / Que é pra chuva voltar cedo [...] (CARVALHO, 1971).

Enquanto o canto de Acauã anuncia a seca, o casal armazena o algodão num saco, destinado à venda da produção. Nas cenas seguintes, eles entram na casa de pau a pique, com paredes enegrecidas pela fumaça do fogão a lenha.

Figuras 29, 30 e 31: Com a canção *Acauã* em segundo plano, a voz *over* retorna, explicando a cena.



Frames extraídos do documentário *O país de São Saruê* (1971), de Vladimir Carvalho

Enquanto a mulher mexe as panelas em cima do fogão à lenha e a criança brinca com a fresta de luz que entra por um pequeno buraco no telhado, o homem retira uma espingarda pendurada na parede e senta-se na soleira da porta para preparar a espingarda. A música *Acauã* vai para segundo plano, enquanto a voz *over* explica a cena:

Com a meação, contrato em que o lavrador planta, cultiva e colhe para dividir meio a meio com o dono da terra o fruto de um ano de trabalho, não sobra terra, tempo, nem dinheiro para se cuidar da lavoura de subsistência. Por isso, nos meses secos, quando escasseiam por completo os poucos víveres acumulados durante a safra, os caboclos que não bateram em retirada apelam desesperadamente para a caça das ariscas e raras aves que ainda não emigraram, fugindo da seca (CARVALHO, 1971).

Figuras 32, 33, 34: A canção *Acauã* retorna ao primeiro plano, enquanto o homem com a espingarda sai à caça de um pássaro. Os planos de conjunto e primeiríssimo plano descrevem a ação.



Frames extraídos do documentário *O país de São Saruê* (1971), de Vladimir Carvalho

A canção *Acauã* retorna ao primeiro plano, enquanto o homem com a espingarda sai à caça de um pássaro. Os planos que seguem, e o modo como são montados, descrevem detidamente a ação, alternando planos de conjunto, nos quais vemos a caçada na caatinga, com primeiros e primeiríssimos planos que mostram a espingarda bem próxima ao rosto do camponês. Cessada a música, escutamos o som do tiro, seguido do silêncio ambiente. O camponês observa o pequeno pássaro que conseguiu acertar. A mulher, acompanhada pela criança, prepara-o, enquanto na banda sonora o ator Echio Reis, declamando um poema, se coloca no lugar do personagem, narrando seu drama familiar: “Mulher depene este pássaro. Asse-o na trempe depois. Dê ao

menino um pedaço. A sobra dá pra nós dois. Amanhã vou para a rua. Vender plumas de algodão. Volto de noite com a lua. E rapaduras na mão”. (CARVALHO, 1971).

Figuras 35, 36 e 37: Cessada a canção, escutamos o som do tiro, seguido do silêncio ambiente. O camponês, em plano médio, observa o pássaro que conseguiu acertar. A mulher, acompanhada do filho, prepara-o. O ator Echio Reis, declamando um poema, narra o drama familiar.



Frames extraídos do documentário *O país de São Saruê* (1971), de Vladimir Carvalho

Como na toada do vaqueiro, a encenação permite que a voz poética aqui, em primeira pessoa, tenha um corpo. Embora sem nome, portanto passível de generalização, como nas demais vozes poéticas que remetem a tipos sertanejos, esse corpo é individualizado, inserido num núcleo familiar, numa rotina. Através da encenação, associada à voz poética que “encarna” no trabalhador em cena, criamos um vínculo afetivo com essa família, capaz de despertar um sentimento de comoção no espectador, diante da dificuldade de um casal camponês em alimentar o próprio filho. Entretanto, assim como a maior parte das vozes dos entrevistados, essa voz poética não tem uma função de comentário, apenas serve de auxílio à encenação.

Na sequência seguinte, o casal atravessa a caatinga com o saco de algodão na cabeça para vendê-lo na cidade. Planos de conjunto do casal a cruzar a caatinga são alternados com planos de detalhe dos pés e dos cactos, bem como com um plano sequência que mostra os obstáculos do caminho: chão ressequido, espinheiros, pedregulhos, sol a pino.

Figuras 38, 39 e 40: Sobre variados planos que mostram o casal atravessando a caatinga com o saco de algodão para vendê-lo na cidade, a voz poética, mesmo em *over*, continua identificada com o homem, narrando em primeira pessoa sua inquietação com o preço que será dado ao algodão.



Frames extraídos do documentário *O país de São Saruê* (1971), de Vladimir Carvalho

Sobre estas imagens, a voz poética em *over* continua identificada com o homem, narrando em primeira pessoa sua inquietação com o preço que será dado ao algodão, bem como sua devoção a São Miguel, depositando nele toda a esperança de ter uma justa transação.

Figuras 41, 42 e 43: Sobre variados planos do trabalhador a pesar o algodão e um plano da imagem de São Miguel, a voz poética narra a devoção ao santo, depositando nele toda a esperança.



Frames extraídos do documentário *O país de São Saruê* (1971), de Vladimir Carvalho

A montagem paralela e silenciosa entre planos cada vez mais aproximados do camponês, pesando seu saco de algodão com uma balança rústica, que tem pedras como contrapeso do algodão, e planos da imagem de São Miguel sobre o dragão, com uma balança na mão esquerda e uma lança na mão direita, cria uma expectativa sobre a fixação do preço. Se na voz poética a esperança por justiça e melhoria de vida é depositada no plano do sagrado, representado pela figura de São Miguel, símbolo da justiça divina, profundamente enraizado na cultura nordestina, a voz *over* que acompanha a cena nos faz acreditar em outro tipo de utopia, realizável no plano da política através da luta dos trabalhadores pelo acesso à terra. Ela expõe a luta de classes no mundo histórico, mostrando que as causas da miséria dessa família originam-se na desigual e excludente estrutura fundiária nordestina:

O cultivo do algodão é feito, como já vimos, em regime de meação. Aquele que detém a posse da terra, e, via de regra, é também o dono da usina, tem o privilégio do crédito nos estabelecimentos bancários. Com esses recursos, os donos da terra financiam os seus moradores, cobrando juros cinco vezes superiores ao recebido. Os lavradores, impossibilitados de resgatarem suas contas após a partilha meio a meio de sua safra, assumem a dívida, permanecendo sujeitos à obrigação de seguirem plantando, indefinidamente, sem nunca usufruírem o resultado do seu trabalho (CARVALHO, 1971).

Na feira, além da presença das multinacionais, o documentário mostra a assimilação cultural de produtos industrializados do exterior. Após um plano panorâmico da cidade, temos uma primeira visão da feira, com um plano que começa num alto-falante, e vai descendo até mostrar um rapaz e um homem em meio às primeiras barracas, ao som de *Quero que vá tudo pro inferno*, música de Roberto e Erasmo Carlos. Em seguida, um plano de conjunto mostra uma placa da marca de refrigerantes Coca-Cola (fig. 47), contrastando com o chapéu de couro na cabeça dos rapazes que conversam ali perto (fig. 48). Um plano de detalhe de uma lata de óleo de motor Havoline ao lado de abacaxis (fig. 49) releva mais um flagrante de convivência entre o tradicional e o moderno. Mais adiante, a câmera registra um rapaz lendo a revista em quadrinhos do Zorro (fig. 50). Em seguida, um senhor agacha-se, retira suas alpercatas de couro e experimenta um “chinelo havaiana” (fig. 51), enquanto a câmera segue mostrando outros aspectos da feira, como os mendigos e os vendedores de remédios naturais.

Figuras 44, 45, 46; 47, 48 e 49: Sobre variados planos da feira livre, a canção *Quero que vá tudo pro inferno*, de Roberto e Erasmo Carlos, e a voz poética enaltecem ironicamente as modernidades à venda.



Frames extraídos do documentário *O país de São Saruê* (1971), de Vladimir Carvalho

Nesse percurso, uma voz poética enaltece as modernidades à venda na feira. Diferentemente das outras vozes poéticas do filme, que se identificam com os sertanejos empobrecidos, essa voz parece se identificar com Gadelha, o proprietário de usina de algodão que o diretor entrevista na sequência anterior⁴, mas à medida que

⁴ Esse trecho foi omitido na análise porque a voz de Gadelha, embora seja uma voz gravada em estúdio e inserida em pós-produção, não é usada como voz *over*, pois não figura como um comentário.

escutamos o poema percebemos a intenção irônica do diretor: “Feira civilizada. Olhe aí, olhe a destreza. Com que se troca alpergata, por sandália japonesa. Olha aí: a minha obra, pouco a pouco se define: japonesas, coca-cola: Essolube, Havoline”. (CARVALHO, 1971).

Essa crítica à entrada estrangeira no sertão nordestino é reforçada pela música *Quero que vá tudo pro inferno*. Seus compositores - Roberto e Erasmo Carlos, do grupo Jovem Guarda, não são nordestinos, como Luiz Gonzaga na música *Acauã*. Além de ser do Sudeste, o grupo usa instrumentos não regionais, como guitarras, e incorpora ruído às músicas, exibindo a influência do rock-and-roll, novo gênero musical que vinha conquistando a preferência dos jovens desde fins da década de 1950.

Apesar do sucesso de público, o grupo Jovem Guarda, como ficou conhecido, recebeu críticas de outras correntes musicais mais engajadas, como os tropicalistas, por incorporar estilos estrangeiros sem nenhuma preocupação política. Por carregar esse sentido de alienação nos embates culturais da década de 1960, a música *Quero que vá tudo pro inferno* é inserida na sequência da feira como um signo cultural do imperialismo estadunidense no Brasil. Assim como a voz poética é associada a Gadelha, que por sua vez se associa às empresas estrangeiras, a voz da música se associa às influências musicais internacionais.

Se a decadência do ciclo do gado é explicada como consequência do ciclo das secas, a do ciclo do algodão estaria radicada em fatores externos. A produção algodoeira cresceu por causa da queda de produção de algodão nos EUA à época da Guerra de Secessão, na década de 1860, mas seu declínio veio com a entrada de multinacionais e de produtos estrangeiros no sertão, como é mostrado na sequência da feira, na entrevista com Gadelha e com o voluntário norte-americano Charles Foster, que optamos por omitir no artigo, já que as vozes de entrevista, em sua maioria, não são nosso foco de análise, por não figurarem como comentário.

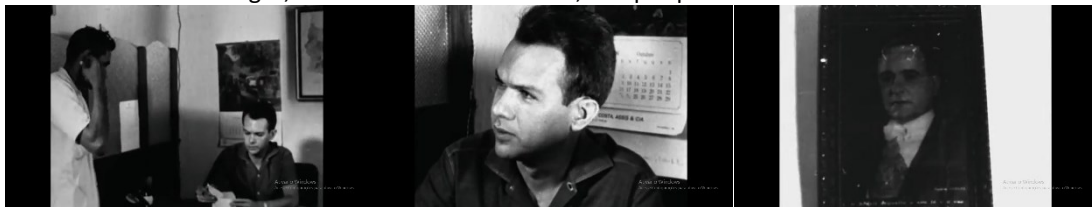
5 A SEDE DOS MAGOADOS

Após a demonstração das causas do subdesenvolvimento por meio dos ciclos econômicos⁵ num espaço bem localizado do sertão paraibano, o vale dos rios do Peixe e Piranhas, a narrativa fílmica faz uma conclusão generalizante sobre as condições de pobreza e miséria, estendendo-as para todo o sertão nordestino. O depoimento de Antônio Mariz, prefeito de Souza, acaba sendo inserido na montagem como a conclusão final do filme. Por esse motivo, podemos dizer que a voz de Mariz é a única voz proveniente de entrevistas que é usada como voz narrativa.

Sentado em seu gabinete, Mariz conversa com um homem em pé à frente de sua mesa. A câmera passa do quadro de Getúlio na parede para Mariz, e depois volta a enquadrar o ex-presidente. Ele inicia seu depoimento expressando respeito e empatia pelo sertanejo: “Como prefeito de uma cidade do sertão, vivo com o povo desta área o próprio drama do subdesenvolvimento. Para a prefeitura convergem todos os problemas da população” (CARVALHO, 1971).

21

Figuras 50, 51 e 52: Sobre variados planos que associam a imagem do prefeito à imagem de Getúlio Vargas, escutamos a voz de Mariz, sempre pausada e reflexiva.



Frames extraídos do documentário *O país de São Saruê* (1971), de Vladimir Carvalho

A voz de Mariz continua pausada e reflexiva. Num plano americano, um menino lança um olhar perdido para o céu. Temos uma transição para uma cena de uma família embaixo da sombra de uma grande árvore. Com penar, o homem pega a criança da rede e a deita em cima de um pano no chão, ajoelhando-se ao lado dela. A mulher também se ajoelha ao lado da criança, que parece fazer morta.

⁵ Além dos ciclos do gado e do algodão, o documentário também aborda o ciclo do minério, onde há uma novidade estilística: a equipe de filmagem aparece em cena, assumindo a presença no quadro. Os mineiros discursam livremente sobre a riqueza mineral que acreditam existir no sertão, numa fabulação sobre uma idade do ouro perdida. Como essa sequência não traz contribuições significativas no que se refere às variações estilísticas da voz *over* neste filme, optamos por citá-la sucintamente, sem identificar os personagens e suas falas.

Figuras 53, 54 e 55: Se os planos visuais são dramáticos, a voz *over* de Mariz busca despertar a consciência crítica do espectador para o problema da seca no semiárido nordestino.



Frames extraídos do documentário *O país de São Saruê* (1971), de Vladimir Carvalho

Sobre as imagens dessa cena, a voz *over* de Mariz explica que a pobreza e a miséria são menos fruto de fatalidades da natureza que da exploração de uma elite sobre os trabalhadores sem terras. Se as imagens são emotivas, a voz *over* de Mariz, assim como a voz do narrador, busca despertar a consciência do espectador para o problema. O depoimento de Mariz reforça o argumento do filme sobre as reais causas da pobreza do povo do sertão:

Praticamente não se nasce, não se sofre, não se morre sem que a prefeitura intervenha. Parece curioso isso, mas não é mais que o retrato da realidade. [...] É [...] a imagem da pobreza regional que não decorre nem da natureza, nem do temperamento, nem da formação do povo. Mas que é fruto de longos erros acumulados na forma de explorar a terra, na forma de criar e distribuir riquezas. Muitos pensarão à primeira vista que o problema do nordestino é só o problema da seca e raramente o problema das enchentes. Mas longe da seca e da enchente, muito mais grave, é o problema da estrutura agrária [...] (CARVALHO, 1971).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A polifonia narrativa de *O País de São Saruê* se revela através de um espectro diversificado de vozes, no qual podemos elencar tanto a voz *over* narrativa, ainda ao modo da voz do saber, encenada por Paulo Pontes, quanto a voz de um personagem em situação de entrevista ou depoimento e até mesmo uma voz *over* poética, declamada por Echio Reis, encenando um eu-lírico que se identifica com o sertanejo ou o próprio sertão. Vimos também que até mesmo as músicas trazem uma voz, identificando-se com o nordestino enraizado ou modernizado.

Portanto, se fôssemos acrescentar duas novas categorias à classificação de Renam Paiva Chaves (2019) sobre a voz *over* no documentário, essas categorias seriam a voz narrativa do personagem entrevistado e a voz cantada. A voz narrativa do

entrevistado acontece com a voz de Antônio Mariz, que acaba sendo utilizada para narrar a conclusão do filme. Já a voz cantada aparece como um comentário em pelo menos duas músicas, pois suas letras narram o sertão nordestino de um ponto de vista crítico próximo ao apresentado pelo diretor. Além disso, suas narrativas apresentam personagens nordestinos, sejam eles mais tipificados, como na música tema do filme (os “magoados” e os “contentes”, que são os trabalhadores e os donos de terra), sejam eles mais individualizados, como acontece em *Acauã*, não somente por ser uma música cantada por Luiz Gonzaga, mas também pela letra, que traz a subjetividade do sertanejo, e pela associação com a sequência da encenação da família camponesa.

No estudo sobre a voz *over* no documentário clássico, Renan Chaves (2019) observa que a oralização da narração ficava a cargo geralmente de atores, cantores, do diretor do filme ou da própria pessoa que escreveu a narração, apontando esses dados como importante ponto de partida para se pensar as inflexões musicais, líricas e assertivas das vozes. A escolha da sonoridade das palavras, as tonificações, as escolhas prosódicas, as rimas, a poetização do discurso, todos esses recursos foram apontados pelo autor como variações constantes da “voz invisível” do documentário clássico.

Se esses elementos apontam para a evidenciação de traços líricos nos filmes analisados por Renan Chaves, o autor ressalta que, no final, nem a assertividade e nem o lirismo se ausentam completamente no documentário clássico. Da mesma forma, podemos concluir que, apesar de sua polifonia narrativa, com suas variações líricas e musicais, a permanência da voz *over* e a montagem fazem com que todas as vozes do filme, apesar das inflexões assertivas das vozes de alguns entrevistados (principalmente Gadelha), levem à mesma conclusão, de que a causa da pobreza e da fome do sertanejo vai além das questões ambientais e geográficas de seca e enchente no nordeste brasileiro, sendo mais uma questão política, de reprodução histórica das injustiças e desigualdades sociais no acesso à terra e aos demais meios de produção. Entretanto, o que a análise do filme nos demonstrou também é que além de constituir uma polifonia narrativa, é a cultura oral nordestina como um todo que está presente em *O País de São Saruê*, com músicas, poesias e toadas que vão dialogando com as imagens, sem, entretanto, prescindir da função informativa e educativa da voz *over*, que conduz o espectador pelos fatos narrados.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Elder. O gênero musical baião: experimentação, aprendizado e mercado. *In*: FREIRE, Alberto. **Culturas dos Sertões**. Salvador: EDUFBA, 2014.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michael. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.
- BERNARDET, Jean-Claude. A voz do outro. *In*: NOVAES, Adauto. **Anos 70: Cinema**. São Paulo, Europa, 1979-1980.
- BERNARDET, Jean-Claude. Ficção real em O País de São Saruê. *In*: CARVALHO, Vladimir. **O País de São Saruê**. Brasília: Ed. UNB, 1986.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**. Lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- O PAÍS de São Saruê. [Direção de]: Vladimir Carvalho. [Produção de]: Vladimir Carvalho, João Ramiro Mello. [Edição de]: Eduardo Leone. [Fotografia de]: Manuel Clemente. [Voz do poema de]: Echio Reis. [Voz da narração de]: Paulo pontes. [Entrevistados]: José Gadêlha; Charles Foster; Antônio Mariz; Pedro Alma; Zeca Inocêncio. Brasil. 2004. Preto e branco. DVD (80 min).
- CHAVES, Renan. **O som no documentário**: a trilha sonora e suas transformações nos principais movimentos e momentos da tradição documentária, dos anos 1920 aos 1960. Orientação: Claudiney Rodrigues Carrasco. 2015. 192f. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2015. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/958738>. Acesso em 11 out. 2022.
- CHAVES, Renan. “Documentário clássico e a voz que não vemos: revisitando as noções de voz de Deus e voz over”. **DOC ON-LINE**: Revista Digital de Cinema Documentário, v. 26, p. 83-105, 2019. Disponível em: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/599> . Acesso em 11 out. 2022.
- CHION, Michel. **Film: A Sound Art**. New York: Columbia University Press, 2009.
- MATTOS, Carlos Alberto. **Vladimir Carvalho**: pedras na lua e pelejas no Planalto. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- NICHOLS, Bill. A voz do documentário. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Senac, 2005.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

PUCCINI, Sérgio. “O documentário indireto de Vladimir Carvalho em O País de São Saruê”. In: MAIA, Guilherme; SERAFIM, José (org.). **Ouvir o Documentário: vozes, música, ruídos**. Salvador: EDUFBA, p. 138-146, 2015.

SOUZA, Shirly. **O sertão como dado, São Saruê como aspiração: o documentário O País de São Saruê entre a utopia e a política**. Orientação: Iara Lis Franco Schiavinatto. 2010. 176f. Dissertação (Mestrado em História). Campinas, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ifch/sertao-dado-sao-sarue-aspiracao-documentario-pais-sao-sarue-entre-utopia-politica>. Acesso em: 11 out. 2020.

WOLFE, Charles. Historicising the “voice of God”: the place of vocal narration in classical documentary. **Film History**, v. 9, p. 149-167, 1997.

ZUMTHOR, Paul. Memória e comunidade. In: **A letra e a voz. A “literatura” medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SOBRE OS AUTORES

Raquel Salama Martins

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Bolsista Capes.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5709576685922610>

E-mail: raquelsalam@gmail.com

José Francisco Serafim

Doutor em Antropologia Fílmica pela Université Paris Ouest Nanterre (França). Professor da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3865920667222556>

E-mail: serafimjf@gmail.com

COMO CITAR ESTE ARTIGO

MARTINS, Raquel Salama; SERAFIM, José Francisco. Entre poemas, narrações e canções: as gradações das vozes *over* no documentário O País de São Saruê. **Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza**, v. 13, p. 1-25, 2022.

RECEBIDO EM: 26/05/2022

ACEITO EM: 19/09/2022

PUBLICADO EM: 14/10/2022



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional