

## **A voz de Deus e do Diabo em *Viva Cariri***

por Sérgio Puccini \*

**Resumo:** O artigo irá apresentar uma análise do documentário *Viva Cariri* (1970), de Geraldo Sarno, tendo como foco as modulações das vozes operadas pelo filme. Em *Cariri*, nota-se uma presença significativa da elocução em voz *over* que, no entanto, passa a dividir espaço com vozes advindas da captação direta do som. Abrindo mão de um procedimento que havia adotado em *Viramundo* (1965), marcado pela dominância na articulação discursiva daquilo que Jean-Claude Bernardet chamou por *a voz do dono*, Geraldo Sarno opta, em *Cariri*, por uma construção que valoriza mais as relações dissonantes, incorporando situações de conflito entre a voz do documentarista e as vozes dos outros.

**Palavras-chave:** documentário, som, voz.

**Abstract:** This article analyses the modulation of the voice in Geraldo Sarno's documentary *Viva Cariri* (1970). The voice over, which shares space with other voices coming from direct sound capture, has a significant presence in *Cariri*. Rather than following the procedure adopted in *Viramundo* (1965), marked by the dominance of what Jean-Claude Bernardet defined as the voice of the owner, in *Cariri* Geraldo Sarno opts for a construction that values discordant relationships, incorporating situations of conflict between the voice of the filmmaker and the voices of others.

**Key words:** documentary, sound, voice.



Foto del Banco de Conteúdos Culturais, Cinemateca Brasileira

*Viva Camiri* (1970) de Geraldo Sarno, é parte integrante de uma extensa série de documentários produzidos por Thomas Farkas nos anos 1960 originalmente conhecida por *A condição brasileira*, que mais tarde levou o nome de *Caravana Farkas*. Tratam-se de filmes concebidos em torno de uma preocupação central, a de fazer um amplo mapeamento das condições sociais, econômicas, e principalmente culturais da região nordeste, no Brasil. Todos os filmes serão marcados por esse esforço descritivo, de apresentar uma realidade pouco conhecida, à época, da população das regiões sul e sudeste, uma realidade que os próprios realizadores ainda não bem conheciam. “Então inventamos de fazer ‘outros filmes’ que pudessem transformar o país, mostrar o Brasil aos brasileiros, já que o pessoal do Sul não conhecia o pessoal do Norte e vice-versa”, diz Thomas Farkas (2006: 121). Conforme lembra o próprio Geraldo Sarno: “Eu fiz porque queria aprender, eu achava que ali tinha algo que eu

---

queria saber. Queria aprender. Esse cinema para mim é uma forma de aprendizado” (Sarno, 2006: 46).

*Viva Cariri* levará adiante o projeto iniciado com uma série de quase uma dezena de curtas-metragens feitos anteriormente por Geraldo Sarno como *A cantoria* (1970), *Casa de farinha* (1969-70), *Jornal do sertão* (1970), *Os imaginários* (1970), entre outros. Todos esses filmes são motivados por uma preocupação muito recorrente na época, a de se registrar manifestações da cultura popular que, na visão dos documentaristas, estavam sob a ameaça iminente de desaparecimento dada a invasão da cultura de massa representante do capital industrial. Existe assim um sentimento de urgência que move esses realizadores. É preciso fazer filmes, sobretudo documentários, sejam quais forem as condições encontradas. Esse sentimento de urgência dará corpo a uma filmografia bastante consistente do cinema documentário brasileiro nos anos 1960/1970, feitos sob condições nem sempre favoráveis em que o documentarista invariavelmente se vê obrigado a procurar soluções criativas para resolver problemas de ordem técnica. A produção de Vladimir Carvalho, cineasta vindo da escola paraibana de documentário, vem a ser a de maior destaque.

Em relação aos curtas que o antecederam, *Viva Cariri* possui uma estrutura mais bem elaborada em formato de média-metragem feita a partir de um enfoque mais abrangente sobre a região do Vale do Cariri com ênfase na cidade de Juazeiro do Norte, importante cidade no interior do Ceará, coração do Sertão nordestino. O documentário não abandona uma forte tendência para a descrição presente também nos curtas anteriores. O caráter descritivo orienta boa parte do processo de filmagem, com forte preocupação no que poderíamos chamar de um registro paisagístico e retratístico de uma realidade geográfica e humana que se encontra no entorno dos realizadores. Tomadas aéreas e panorâmicas cobrindo uma grande extensão geográfica do vale do Cariri, bem como registros de situações cotidianas ou até mesmo posadas para a câmera

são procedimentos frequentes no documentário. Paisagens e retratos que não encerram narrativas, apenas apresentam descrições.

O conteúdo das informações fornecidas pela voz *over* do filme também se baseia fortemente em descrições da localidade geográfica do vale do Cariri, fornecendo dados da produção econômica local e sobre as origens do mito de Padre Cícero, em torno do qual se movimenta boa parte da economia de Juazeiro. Os dois polos, o econômico e o místico, estão inevitavelmente entrelaçados, ideia que irá orientar toda a estrutura do documentário, conforme veremos à frente. O momento é o de apresentar uma realidade, expor as condições miseráveis do povo, alguns extratos das classes sociais, sempre emoldurado por um tom crítico. A estrutura do filme de média-metragem não permite, porém, uma investigação mais profunda sobre as razões da miséria ou das condições de atraso apresentadas pelo documentário.



Foto del Banco de Conteúdos Culturais, Cinemateca Brasileira

---

*Cariri* trabalha parte de seu conteúdo a partir de pesquisas feitas nos campos da sociologia e antropologia. Em meados da década de 1960, Geraldo Sarno participa ativamente das ações do Instituto de Estudos Brasileiros – IEB, fundado por Sérgio Buarque de Hollanda em 1962, na Universidade de São Paulo. O contato com o círculo acadêmico da USP será decisivo na formulação de projetos para seus filmes documentários feitos na década de 1960, de *Viramundo* (1965) a *Viva Cariri* (1970). A leitura dos trabalhos desses pesquisadores se constitui um forte estímulo para Geraldo Sarno. São trabalhos que apresentam um país que ainda está para se conhecer, desde a cultura caipira do interior de São Paulo, foco de estudo de *Os parceiros do Rio Bonito*, de Antonio Candido, às pesquisas sobre a cultura nordestina de Maria Isaura Pereira de Queiroz ou Cavalcanti Proença, algumas das referências citadas por Sarno (2006: 17).

Temos de saída duas questões fundamentais para o entendimento da produção documentária feita no Brasil nesse período. De um lado, uma necessidade urgente de se mostrar um país que os órgãos oficiais da ditadura (ou controlados por ela) escondiam. Do outro, os projetos são marcados por um percurso de busca de uma realidade, e de um outro, que é distante da figura do cineasta-intelectual brasileiro. Diante de uma realidade ainda pouco conhecida, esse cineasta-intelectual usará como base pesquisas que não se originam de sua experiência própria, cujos dados serão confrontados com essa realidade. De um lado, o conteúdo informativo veiculado pela locução fora de campo (voz *over*), que muitas vezes se porta como a *voz do saber*, na expressão de Jean-Claude Bernardet (2003: 17), de outro a voz *do outro* captada pelo som direto, que Jean-Claude irá chamar de a *voz da experiência* (Bernardet, 2003: 16). O choque entre essas instâncias discursivas torna-se então um dos elementos de maior interesse na leitura dos documentários dessa época, como bem atesta o livro do já citado Jean-Claude Bernardet, *Cineastas e imagens do povo*, referência recorrente nas análises desses filmes.

---

*Viva Cariri* será marcado por um tratamento da faixa sonora peculiar. Desde as suas primeiras sequências, percebe-se uma preocupação em romper com as leis do sincronismo. Para Geraldo Sarno, essa opção está alinhada com uma preocupação de quebra com o efeito do real que chamaria a atenção para manipulações discursivas do filme. “A proposta do filme, inclusive, é esta: romper com esta estrutura (naturalista) que havia, na época, nos filmes documentários em som direto. Nesse filme, o som direto já não corresponde à imagem. A própria imagem é trabalhada rompendo com a postura naturalista”, nos diz Sarno (Filme Cultura, 32-42: 443).

Em *Viva Cariri* já temos sinais de uma tendência reflexiva que marcará o documentário brasileiro a partir dos anos 1970. Tropicalismo e vanguarda se misturam com cantos e tradições populares. Como já dissemos, a estrutura de *Viva Cariri* é trabalhada a partir da contraposição de dois elementos centrais, o lado místico da cidade de Juazeiro do Norte, região do Vale do Cariri, e seu lado econômico. Esses dois focos de abordagem serão intercalados durante todo o média-metragem. A intenção de se estabelecer uma relação lógica entre o aspecto místico da população, sua miséria e a dita decadência econômica em que se encontra a cidade parece óbvia. Uma economia que outrora mostrou sinais de opulência em meio a um surto desenvolvimentista não consegue encontrar terreno para voos maiores dada a inexistência de uma mão de obra qualificada para atender as novas demandas. Resta à população se apegar ao fanatismo religioso, às penitências, e à devoção eterna a Padre Cícero como forma de escape de sua condição social miserável. Essa parece ser a tônica do documentário, reforçada tanto pelo conteúdo de suas sequências como pela montagem de sua estrutura. No entanto, existem algumas questões que não são bem explicadas pelo filme, que poderiam sugerir uma outra abordagem possível, mas que o documentário prefere deixar fora de seu recorte preferencial; voltaremos a isso mais adiante.

Ocupando uma parte considerável em todo o filme, a locução em voz *over* possui papel fortemente informativo. A voz sóbria e formal de Paulo Pontes fornece informações que traçam um breve relato histórico da região, desde as origens em Padre Cícero até os dias atuais do filme, final dos anos 1960. As informações servem para formar uma moldura que contextualiza as situações e depoimentos que vemos no documentário. Temos aqui mais uma vez o método que Jean-Claude chamou de *particular/geral* sendo empregado (Bernardet, 2003:19). As informações gerais, o que estamos chamando de moldura contextualizadora do documentário fica para a locução em voz *over*,<sup>1</sup> o particular, ou seja, as experiências de cada um, fica para os depoimentos dos entrevistados.



Foto del Banco de Conteúdos Culturais, Cinemateca Brasileira

<sup>1</sup> No artigo “Os documentários de Geraldo Sarno”, Gilberto Alexandre Sobrinho (2013) utiliza expressão voz *over* contextualizadora.

O documentário se empenha em uma abertura para a voz do outro, procurando incluir nesse campo um amplo leque de extratos da sociedade local, desde os vários devotos de Padre Cícero, o trabalhador rural explorado, o grande proprietário de terra, o pároco da igreja matriz, o industrial e alguns cantadores da região. São vozes que ajudam a compor um mosaico de experiências. Embora sejam representantes de classes sociais distintas, o tom geral é de queixa. Queixa-se sobretudo da ausência de apoio do governo para investimentos na região e das condições de trabalho na agricultura. Entre os depoimentos, encontramos elocuições espontâneas, pouco compreensíveis, como a das beatas da sala de ex-votos, como também elocuições formais a ponto de mais parecerem seguir um *script* previamente escrito, como a do industrial da Comercio e Industria de Mandioca S/A, CIMASA.

Os personagens, em *Cariri*, não possuem dimensão profunda, são tipos, pessoas sem nome. O único a ter uma dimensão mais consistente é o devoto penitente Cícero Marques, que carregara uma cruz de 71 quilos de Caruaru até Juazeiro em um ato de devoção a Padre Cícero. Além de ser o único a ter seu nome mencionado no filme, terá sua narrativa, cantada em verso por um cantador local, incorporada ao filme. De resto, quase nada sabemos dos demais depoentes, são os *sem nome* e *sem história*.

*Viva Cariri* evidencia uma dificuldade comum entre os documentaristas da época de se aceitar uma realidade da forma como esta se apresenta. O apego a uma noção comum até então, que entende o fanatismo religioso do povo como sinal claro de alienação e atraso, formata o discurso do filme. É necessário afirmar a decadência econômica da região, mesmo que o próprio documentário mostre indícios de que o surto industrial, estimulado por um projeto bancado pela Universidade do Ceará, o projeto Morris Azimov, ainda se mantenha. Uma sequência em que vemos um grande canteiro de obras,



em que uma fábrica está sendo construída, ou a que mostra o interior de uma indústria em plena atividade (na fabricação de sandálias) poderiam evidenciar a permanência desse surto industrial. Sobre essas imagens, no entanto, a locução em voz *over* prefere contextualizá-las como pertencendo a um passado através do tempo verbal do texto escolhido para situá-las. A seguir temos a transcrição de duas sequências como exemplo:

Sobre uma sequência que se inicia com planos curtos, que mostram várias placas publicitárias que anunciam a instalação de diversos empreendimentos industriais, seguidos por um longo plano-sequência em que vemos um canteiro de obras, com máquinas e operários trabalhando, entra o texto da voz *over*:

Em 1962, sob orientação pessoal do professor Morris Azimov, da Universidade de Berkley, Califórnia, a Universidade do Ceará, com a colaboração de instituições nacionais e internacionais, promoveu um surto industrial no Cariri. O projeto Morris Azimov tinha por objetivo o aproveitamento da mão de obra artesanal, utilizando-se de recursos e matéria prima da região. (...) O Cariri conheceu assim uma fase de desmedida euforia que se traduziu na compra de ações de sociedades industriais por parte de sua população assim mobilizada [Corta para sequência com o penitente Cícero Marques sendo recebido, com sua cruz, pelo pároco local em uma igreja lotada].

Mais adiante, o texto que entra sobre a sequência de dois longos planos que mostram o interior de uma indústria em plena atividade, diz:

Embora nem todos os objetivos do projeto Morris Azimov fossem alcançados, sobretudo se comparado seus resultados finais com a intensa expectativa da população local, por um momento chegou a estimular a implantação de empreendimentos industriais não diretamente vinculados a ele. A cidade santa buscava assim na industrialização uma nova afirmação de sua liderança religiosa e econômica [Corta para uma sequência em que ouvimos o jingle da

campanha publicitária das Sandálias Tamico, sobre imagens dessas mesmas sandálias de borracha].

O documentário prefere dar ênfase àquilo que significaria a decadência econômica, registrando o interior de uma indústria desativada, a já citada CIMASA, ou afirmando que a atividade artesanal da região já não faz frente ao produto industrial que vem de fora, muito embora apresente sequências em que vemos uma produção de pequenas ferramentas e até mesmo armas de fogo.

Dentro de um projeto embasado por um modelo sociológico (Bernardet, 2003), *Viva Cariri* chama a atenção por aquilo que normalmente seria entendido como sinais de fissura. Essa fissura vem a ser causada pelo que poderíamos chamar por *choque de realidade*, situações inesperadas e geradoras de conflito que problematizam a relação do documentarista com o universo que aborda. No elenco das vozes do filme, uma nitidamente se contrapõe à regra estabelecida do diálogo entre o documentarista e o outro. Antes do posar cordato, temos uma investida agressiva contra uma situação que não agrada àquela a quem o documentarista dirige a palavra. Estamos falando mais precisamente da sequência que se passa no interior da sala de ex-votos. O interessante está naquilo que, para Bernardet, faz *emperrar o sistema* (Bernardet, 2003: 297), causado pela recusa inicial de uma velha beata, guardiã da sala, em se dispor a repetir informações para o *mero* registro do documentário, conforme descreveremos abaixo.

A sequência é mais uma das sequências descritivas. Estamos dentro de uma sala de ex-votos em que uma velha beata, a guardiã, apresenta alguns dos objetos que se amontoam por ali, sendo acompanhada de perto por uma segunda beata, também bastante idosa. Toda a situação registrada é marcada pela distância entre a equipe de filmagem e aquilo que ela registra, as beatas e o espaço da sala. A câmera ocupa uma única posição durante

---

toda a tomada, fazendo apenas algumas variações no próprio eixo. Em parte, essa distância pode ser atribuída a uma questão técnica, o interior da sala era pequeno e pouco iluminado, o que dificultava o trabalho de fotografia, conforme esclarece Geraldo Sarno:

(...) eu me lembro bem dessa filmagem com as beatas, o Sidnei [Sidnei Paiva Lopes, som direto] ficou do lado de fora, na rua, dentro do carro, com o equipamento de gravação, porque o cubículo era muito pequeno; o microfone ficou comigo, o Affonso [Affonso Beato, fotógrafo] colocou uma luz na janela, só havia uma janela que abrimos (...) Affonso está na frente dessa luz com a câmara que está no tripé, que não se move, desse ponto no tripé é que se faz a sequência toda (Sarno, 2006: 207).

A pedido do documentarista, a beata se põe a apresentar aqueles objetos ali reunidos a fim de que a equipe possa registrá-los, ou fotografá-los, no entender da velha guardiã. Fica nítido a falta de conhecimento da equipe em relação àquilo que se apresenta diante deles. Só resta ao realizador fazer algumas poucas perguntas sobre assuntos que aparentemente já haviam sido informados a eles antes de se iniciar a filmagem. “Tudo isso é o que?”, “por que esse trouxe esse?”, “como é que curou essa chaga?”. Diante da repetição das perguntas, a beata se irrita, ameaça deixar o lugar, só não o faz por insistência da segunda beata que pede para ela ter paciência, já que eles são novatos, é preciso *ensinar* a eles. Apesar do constrangimento gerado pelo comportamento da beata, a cena é incorporada ao filme passando a ser, desde então, emblemática naquilo que se refere à dificuldade maior do documentário, a de como lidar com o outro.<sup>2</sup>

De um lado, uma pequena equipe de filmagem e seu aparato tecnológico, que a beata acredita ser uma máquina fotográfica e não uma câmera de filmar. Do

---

<sup>2</sup> A sequência das beatas em *Viva Cariri* já foi motivo de inúmeras análises, sendo a mais conhecida dela a de Sérgio Santeiro em “Conceito de dramaturgia natural” (FILME CULTURA, 24 a 31, 2010: 618).

---

outro, um ambiente rústico da sala, local que, para as beatas, está impregnado da presença de Padre Cícero. As falas das beatas são pouco compreensíveis, não tanto por uma dificuldade de captação do som mas pela própria expressão oral das beatas, que visivelmente não estão preocupadas com uma articulação mais cuidadosa a fim de melhor atender ao registro fílmico, disposição contrária da que veremos mais tarde no depoimento do pequeno industrial da CIMASA, bastante cuidadoso e formal que acompanha sua expressão posada para a câmera.

De saída, chama atenção o enorme contraste social e cultural entre documentarista e aquelas a quem ele se dirige. Conforme evidenciado pelo texto da locução fora de campo (voz *over*), a forte crença mística das beatas, especialmente em relação à adoração ao Padre Cícero, não é compartilhada pelos realizadores que muito provavelmente tomam aquilo como fruto de uma ignorância que as condena ao obscurantismo. Pelo lado das beatas, no entanto, aqueles que são os ignorantes são os cineastas, justamente por ainda não entenderem os mistérios que cercam Padre Cícero. O contraste da situação não deveria, no entanto, gerar uma situação de choque e conflito. A reação agressiva da velha beata é aparentemente gratuita, já que não é motivada por nenhuma atitude indevida do documentarista, que se dirige a elas de maneira cuidadosa, na falta de uma maior intimidade. A agressividade da beata surge então como algo inesperado, se configurando como um choque de realidade que quase põe em risco a continuidade da filmagem. A beata ganha assim nova dimensão de personagem, para além da figura tipo que serve apenas aos propósitos de uma argumentação que o documentarista já traz mais ou menos pronta de seus estudos sociológicos. O fato curioso da sequência é que a beata não está de todo errada ao confundir o gesto de filmar com o gesto de fotografar. “Você tá tirando fotografia?”, ela diz. De fato, o registro fílmico da sequência se assemelha mais a fotografias em movimento dado seu caráter fortemente descritivo, isso sem contar que a

produção do documentário está a cargo de Thomas Farkas que, antes de produtor de cinema, era um fotógrafo.

### **As vozes do filme e a desconstrução do verbo**

*Viva Cariri* é marcado por uma diversidade de vozes com características bastante distintas entre si. Poderíamos estabelecer uma primeira divisão entre aquelas que seriam as vozes que ocupam lugares do mundo, aquelas captadas em som direto e em situação de filmagem (entrevistas, depoimentos, cantorias), e as vozes que “ocupam todos os lugares”, advindas de um espaço indeterminado (sendo essas a voz *over* captada em estúdio e a voz de Gilberto Gil, na trilha musical).

Ao longo de seis entradas espalhadas pelos 36 minutos do documentário, a voz *over* se afirma como voz da razão. Seu texto sóbrio e bem articulado se ajusta bem a esse propósito. Mais do que isso, a voz de Paulo Pontes, de timbre médio/grave e bem postado, ajuda a estabelecer uma dimensão de autoridade bastante útil para os propósitos do texto. Paulo Pontes fala sem interferências; interrompe, sem nunca ser interrompido. O texto é marcado por um esforço de entendimento da realidade que o documentário apresenta. Esse esforço de entendimento é, a todo momento, minado por vozes que se contrapõe a essa voz da razão, como vem a ser o caso da própria voz de Gilberto Gil, que ocupa esse mesmo espaço indeterminado, cujo canto, em quase todo o filme, não articula letras, mas uma melodia gritada, improvisada.

Uma característica central da voz *over* vem a ser o respeito a uma articulação verbal que é dada pelo texto que se observa na cuidadosa colocação dos pronomes, tempos verbais e sujeitos das frases. A fala de Paulo Pontes segue rigorosamente o *scrip* que lhe é dado, como convém a um locutor profissional. A questão da fala culta ainda é central no período do final dos

---

anos 1960 e orienta boa parte dos textos articulados pelas vozes *over* dos documentários de até então. Por sua formalidade, o texto se aproxima de uma linguagem acadêmica, principalmente aquela ligada ao campo das Ciências Sociais que tanto inspiraram documentaristas como Geraldo Sarno. Em seu livro, *O som no cinema brasileiro*, Fernando Moraes da Costa contextualiza bem a questão ao tratar da consolidação do som direto no documentário brasileiro dos anos 1960:

A segunda questão<sup>3</sup> sobre os filmes que expandiram as fronteiras do som direto diz respeito ao fato de se começar, naquele momento, a colocar na tela os diversos modos de falar português espalhados pelo país. Estava sendo ampliada a questão – subjacente à história do cinema brasileiro – sobre a forma que deveria ter a língua portuguesa falada nas telas de cinema. Mais importante, estava sendo posto em xeque o dogma de uma impositação teatral imperativa, de um sotaque presumivelmente neutro, sob os quais se impunha um padrão elaborado, culto, urbano, que constituiu por muito tempo o modo de falar desejável para o cinema brasileiro (Costa, 2008: 149).

*Viva Cariri* traz a marca desse contraste. A fala culta da voz *over* estabelece uma clara distância entre ela e as falas do mundo captadas em som direto.<sup>4</sup> Estando totalmente submetida aos rigores do texto, a *voz-texto* entra em claro contraste com as *vozes-mundo*, contraste que amplifica seu aspecto formal. Curiosamente, a *voz-texto* de Paulo Pontes encontrará ressonância em apenas um dos depoimentos do filme, o do industrial da Comércio e Indústria da Mandioca S/A, CIMASA.

---

<sup>3</sup> Para melhor situar a citação, Fernando Costa havia comentado anteriormente sobre a questão da voz sincrônica, naturalista, e da necessidade de se investir em um uso criativo do som, discussões que foram levantadas em dossiê *Som e cinema*, organizado por Jean-Claude Bernardet para a revista *Filme Cultura*, Ano XIV, jan/fev/mar 1981, nº 37.

<sup>4</sup> Em dissertação de mestrado intitulada *As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do “modelo sociológico”*, Clara Leonel Ramos (2007) faz uma interessante classificação das vozes a partir de três grupos: discursos autônomos, discursos dirigidos, discursos não-personalizados.



Foto del Banco de Conteúdos Culturais, Cinemateca Brasileira

Em seu depoimento, o industrial descreve de maneira pausada e cuidadosa a trajetória de implantação de sua indústria, suas formas de financiamento, seus objetivos econômicos, os obstáculos enfrentados durante seu ciclo de produção até sua estagnação final confirmada pelos resultados negativos em “mais de dois exercícios financeiros”, obrigando a empresa a manter as “portas cerradas”. Seu depoimento, dado no interior da indústria desativada, é captado em única tomada mantendo-se a sincronia entre imagem e som. O plano se inicia com o industrial ocupando o centro do quadro. Durante a tomada, a câmera faz uma panorâmica horizontal de 360º no intuito de registrar as condições da indústria como forma a ilustrar a descrição feita pelo industrial. O plano se encerra com o industrial novamente ocupando o centro do quadro para que este pontue o final de sua fala: “No momento, estamos de portas cerradas ao aguardo de novas medidas de parte das autoridades competentes”. Em seguida, vamos ter uma sequência com imagens da visita, a

Juazeiro do Norte, de Nestor Jost, presidente do Banco do Brasil entre final dos anos 1960 e início dos anos 1970. Acompanhando as imagens captadas no aeroporto da cidade, vamos ouvir um discurso de “boas vindas” proferido por uma das autoridades locais que ressalta o papel fundamental do Banco do Brasil no desenvolvimento econômico da região. O acompanhamento musical, dado por uma marcha de caráter ufanista interpretada por uma banda sinfônica, reforça o sentido de provocação, na forma de um comentário irônico, operado pela montagem. A marcha da banda sinfônica entra em primeiro plano sonoro, deixando o discurso oficial em segundo plano sonoro.

A voz do fazendeiro, grande proprietário de terra, entra como voz intermediária entre a voz do industrial e a dos devotos. Marcado pelo forte sotaque da região, seu depoimento possui tom de autoridade percebido no modo com profere sua fala, em seus gestos e seu olhar para o entrevistador. Desde a primeira frase percebe-se pouco apreço pelas regras de concordância gramatical, o que contrasta com a forma correta de falar do industrial da CIMASA e, mais ainda, com a voz *over* de Paulo Pontes. O fazendeiro se afirma assim como um homem da terra e não das letras. Ao contrário do industrial, cujo depoimento é respeitado em sua duração, o depoimento do fazendeiro será marcado por uma peculiar operação de montagem observada em sua segunda entrada. Na sobreposição das vozes do fazendeiro obtidas em momentos diferentes, uma entrando como *off* e a outra como som direto, cria-se uma primeira situação dissonante no documentário obtida através do som. A voz adquire função de ruído rompendo “com a estrutura dramática naturalista”, conforme diz o próprio Sarno (Costa, 2008: 148). O plano sonoro da sequência será marcado não pela voz, mas pelo gesto final do fazendeiro de sacar o revólver e dar três tiros para o alto, sem antes acalmar o operador de microfone que está bem ao seu lado.

Com exceção de um primeiro devoto, que aparece no início e no final do filme, e das beatas da sala de ex-votos, cujos depoimentos são captados em som



direto, as vozes da devoção são distribuídas de forma livre ao longo da trilha sonora sem respeitar sincronia entre som e imagem. Essa característica amplia um efeito de multiplicidade de vozes. A voz do primeiro devoto se inscreve bem dentro de um quadro de vozes que poderíamos chamar de *vozes-púlpito*, de forte retórica marcada por pregações. No caso do primeiro devoto, que aparece de maneira aprumada diante da câmera, essa voz-púlpito interpreta, a seu modo, conselhos e rezas de Padre Cícero falando de forma pausada e clara. Em sua segunda entrada, no entanto, vamos ter mesma operação de sobreposição de vozes que observamos na sequência do fazendeiro, criando mais uma situação dissonante no filme.

A outra voz com destacada característica de voz-púlpito vem a ser, é claro, a voz do pároco da igreja que acolhe o beato Cícero Marques. A voz do pároco entra no campo das vozes que se manifestam extra-corpo, tal qual a própria voz do penitente Marques. Entre o pároco e o devoto Cícero Marques nota-se uma clara posição hierárquica. A voz de Cícero Marques se faz ouvir através de uma concessão do pároco da igreja que lhe dá a palavra: “Seu Cícero Marques, você quer dizer alguma coisa?”. Em sua fala, Cícero Marques adota um tom de total submissão, bem adequado a sua postura de penitente, agradecendo a todos os que lhe “faltaram com respeito” e que lhe “chamaram de ladrão” ao longo de sua trajetória com a cruz. As vozes do pároco e de Cícero Marques entram sobre imagens do povo reunido dentro e fora da igreja, testemunhas do “ato de fé cristã”, segundo as palavras do pároco.

Na sequência de Cícero Marques vamos ter a entrada daquela que seria uma das vozes narrativas do documentário, a do cantador que narra a história do penitente. Sua voz metálica e anasalada, acompanhada da viola com cordas de aço, explora os tons agudos tal qual o som de sua viola. Dois cantadores são creditados no início do filme, Raimundo Silvestre e Pedro Bandeira. O primeiro cantador, a outra voz narrativa do filme, entra logo no início do filme

descrevendo uma viagem a um fictício país de São Saruê, lugar “todo coberto de ouro e forrado de cristal”. *Viagem a São Saruê* voltará ao filme na voz do cantor cego Raimundo Silvestre, que dessa vez aparecerá em cena já nas sequências finais do documentário em duas entradas intercaladas por imagens da multidão que acompanha a caminhada do penitente Cícero Marques, mostradas de trás para frente. Vamos ver o cantor tocando seu desgastado violão em plena rua, cercado por dezenas de pessoas que acompanham não só sua performance como também o registro feito pelo técnico de som do documentário.

Herman Parret (2010) utiliza uma classificação para o estudo das vozes que serve bem para a análise de *Viva Cariri*. Sua distinção é feita entre aquelas vozes que ele chama a *voz antes da linguagem*, a *voz-palavra* e a *voz depois da linguagem*. No campo das *vozes antes da linguagem* estão os gritos, gemidos, risadas, sons que não articulam palavras. A *voz-palavra* vem a ser aquela que aqui estamos chamando de voz submetida ao texto, que explora o aspecto semântico da comunicação oral. Por *voz depois da linguagem* Parret entende como sendo, sobretudo, a voz que canta. É claro que os limites dessa divisão são tênues, muitas vezes vamos encontrar as três características em uma mesma elocução vocal. Em *Viva Cariri*, por exemplo, o canto de Gilberto Gil, que poderíamos definir como *voz antes da linguagem*, não deixa de articular, em alguns poucos momentos, letras de caráter semântico. A voz dos cantadores, que poderiam ser encaixadas como *voz depois da linguagem*, possuem características sonoras bastante peculiares que fornecem uma qualidade para além do mero aspecto semântico advindo da letra da poesia de cordel que elas cantam, seus ritmos e rimas.

Embora dividida em três campos, a classificação de Parret incorpora uma distinção recorrente nos estudos da voz entre a voz submetida à palavra e a voz enquanto som. Grosso modo, seria o que vemos em Mladen Dolar (2006),

que trabalha uma distinção entre a dimensão linguística e a dimensão física da voz. Adriana Cavarero (2011), por sua vez, utiliza os termos *semântico* e *vocálico* para operar a mesma distinção, cujas origens já se encontram na metafísica de Platão.

Voltando a *Viva Cariri*, podemos trabalhar essa distinção como dois pontos extremos em um mesmo campo: de um lado, a voz-texto de Paulo Pontes, ou a voz-palavra, do outro, a voz-canto, mas não a dos cantadores Raimundo Silvestre e Pedro Bandeira, voz depois da linguagem de Parret, mas a de Gilberto Gil, mais próxima a uma voz antes da linguagem, que explora todas as dimensões físicas e vocálicas. Essa distinção levaria em conta, de um lado, uma voz submetida à linguagem e, de outro, uma voz que explora a sonoridade. Esses dois pontos extremos, curiosamente, são marcados pelas vozes que não ocupam os espaços de mundo que o documentário registra, conforme comentamos anteriormente.

Tendo essa perspectiva em mente, podemos observar, ao longo de *Viva Cariri*, um processo de desconstrução do verbo, da voz submetida ao texto, de valor semântico, para a voz como materialidade sonora. Esse processo de desconstrução pode ser entendido como uma das marcas do enfraquecimento de uma abordagem racional da realidade registrada pelo filme, manifestada pelo discurso da voz *over*, o que também poderia sinalizar uma certa tomada de posição do documentarista que comentaremos em seguida.

## **Conclusão**

Como tantos outros documentários da época, *Viva Cariri* trabalha sua estrutura a partir de registros de encontros e descobertas que se dão no decorrer do processo de filmagem, situações que se apresentam para o documentarista. São filmes carregados por um desejo da exploração feita a partir da

observação de algo que não se conhece de todo. Busca-se, preferencialmente, apresentar a superfície das coisas, aquilo que é dado, de imediato, ao olhar do documentarista.



Foto del Banco de Conteúdos Culturais, Cinemateca Brasileira

Conforme já dissemos, a primeira, e principal, fonte de pesquisa para os documentários de Geraldo Sarno feitos no período da Caravana Farkas foi a leitura de pesquisas sociológicas e o contato com estudiosos da cultura nordestina que, de certa forma, forneceram as primeiras orientações quanto ao universo com o qual ele iria se defrontar, adiantando nomes conhecidos da cultura popular, cantadores, artistas e poetas. A contradição central de projetos como o de *Viva Cariri* vem a ser justamente a opção da moldura sociológica que é feita através do recurso da locução fora de campo (*voz over*). Ao mesmo tempo que o filme explora um saber sobre a realidade que apresenta, expresso pelo conteúdo do texto lido pela *voz over*, as situações vivenciadas pelo

documentarista denunciam um desconhecimento dessa mesma realidade, ou mesmo uma realidade que não é facilmente enquadrada nas análises de cunho sociológico ou cientificista.

Por um lado, a voz *over*, em *Cariri*, traça um percurso racional, sempre pautado nas questões relativas à economia local, sem entrar tanto no lado místico da região. Esse percurso se liga a um projeto do filme, esboçado em cartela inicial que diz: “Onde se revelam alguns mistérios que porventura têm no nordeste”. No entanto, essa ambição inicial não se confirma. O próprio texto carrega uma contradição em si ao incluir a palavra “porventura” jogando no campo da hipótese a existência desses mistérios. O choque de realidade obriga ao realizador a dar um passo atrás. Sua tentativa de entender racionalmente a realidade que tem diante de si, por vias que não nascem de seu contato direto com o mundo, cai por terra. Resta a ele contemplar, sem interpelar, uma realidade que lhe é estranha, da qual ele não faz parte e diante da qual se sente impotente. O plano final de *Viva Cariri*, que mostra uma velha e pobre senhora a comer farinha de um pote rústico de madeira é o sinal claro dessa impotência. Sobre esse plano, entra a música de Gilberto Gil, explorando tons dissonantes, a voz gritada e improvisada, sem quase articular palavra a não ser por um breve “... eu não”, pouco compreensível que ouvimos bem no final do plano. A música, no entanto, é interrompida graças a um efeito de desaceleração da rotação do disco até que este pare por completo. Trata-se de mais um dos gestos de estranhamento que busca romper com a estrutura naturalista do filme.

O desmantelamento da voz-texto, cujo ápice vem a ser a voz-canto, antes da linguagem, de Gilberto Gil, pode ser entendido como consequência do embate do documentarista com uma realidade que não o acolhe. A sequência das beatas vem a ser a mais perfeita ilustração dos obstáculos enfrentados por

Geraldo Sarno e sua equipe ao longo de seu trabalho de exploração desse Brasil distante. A longa citação do cineasta vem a ser bastante esclarecedora:

Na verdade o que o documentário realmente documenta com verdade é a minha maneira de documentar. Ainda assim, devo admitir que essa maneira de documentar (supondo-se que ela pudesse ser configurada num corpo orgânico de regras e princípios filosóficos, estéticos, etc.) estaria determinada por questão de produção, por situação de ordem técnica e por limitações que decorrem de meu maior ou menor domínio dos meios de realização, como minha maior ou menor experiência etc. Quer dizer, entre o originalmente imaginado – a minha maneira de conceber um tema – e a forma definitiva que ele assume na obra acabada há uma distância a percorrer durante a qual o projeto inicial sofre modificações. E a questão ainda se complica quando verifico que o objeto a ser documentado, o outro, o mundo, é vivo, reage e é seguramente mais rico e mais complexo que o previamente imaginado (FILME CULTURA, 43-48, 1984:193).

Na trajetória de Geraldo Sarno, *Viva Cariri* representa o meio do caminho, entre *Viramundo* (1965) e *Iaô* (1976). Ao mesmo tempo em que não abandona o referencial teórico colhido nos anos de convivência com o grupo da USP, fazendo dele um dos pilares de intermediação no seu contato com a realidade, presente em *Viramundo* e, mais ainda em *Viva Cariri* através da forte presença da voz *over*, em *Cariri* temos uma situação de impasse. O modelo de *Viramundo* dá plenos sinais de esgotamento em *Cariri*. Resta ao documentarista uma abordagem oposta de abraçar o outro como tentativa de se integrar a realidade que documenta. O documentarista sendo parte essencial de uma experiência com o mundo.

### **Bibliografia**

- Bernardet, Jean-Claude (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Cavarero, Adriana (2011). *Vozes plurais, filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Costa, Fernando Morais da (2008). *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: FAPERJ/7 Letras.

Dolar, Mladen (2006). *A voice and nothing more*. Cambridge/Massachusetts/London: The MIT Press.

Farkas, Thomas (2006). *Notas de viagem*. São Paulo: Cosac Naify.

Parret, Herman (2010). *Bruit, son, ton, voix: un parcours aristotelicien* en J.F. Bordron et G. Chandès (dir). *Les mots du son*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges (PULIM)/NAS.

Ramos, Clara Leonel (2007). *As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do "modelo sociológico"*. Dissertação de mestrado. Programa Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-21072009-202642/pt-br.php>.

Sarno, Geraldo (2006). *Cadernos do sertão*. Salvador: NAU.

\_\_\_\_\_ (1984). *Quatro notas (e um depoimento) sobre o documentário*. Filme Cultura, n° 44, abr/ago.

Sobrinho, Gilberto Alexandre (2013). "Os documentários de Geraldo Sarno (1964-1971): das catalogações e análises do universo sertanejo aos procedimentos reflexivos" em *Alceu, Revista de Comunicação, Cultura e Política*, n° 26, jan/jun. Disponível em: [http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/artigo6\\_26.pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/artigo6_26.pdf).

## Periódicos

CINEMAIS, # 36, Objetivo subjetivo, especial documentário. Outubro/dezembro de 2003.

FILME CULTURA: edição fac-similar, 24-31. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, CTA<sub>v</sub>, 2010.

\_\_\_\_\_, 32-42. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, CTA<sub>v</sub>, 2010.

\_\_\_\_\_, 43-48. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, CTA<sub>v</sub>, 2010.

---

\* Sérgio Puccini é professor adjunto do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora (IAD-UFJF). Mestre e doutor em cinema pelo Programa de Pós-Graduação em Mídias do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (IA-UNICAMP). É autor do livro *Roteiro de documentário, da pré-produção à pós-produção* (Papyrus, 2015). Possui pós-doutorado pela Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris, bolsista FAPEMIG. E-mail: [sergopuccini@hotmail.com](mailto:sergopuccini@hotmail.com).