

## **O Vaqueiro Como Personagem no Documentário Brasileiro: do Caráter Pedagógico à Construção de uma Memória do Deslocamento<sup>1</sup>**

Gustavo SOUZA<sup>2</sup>

Joyce CURY<sup>3</sup>

### **Resumo**

Por meio dos personagens dos documentários *O homem de couro* (Paulo Gil Soares, 1969-70) e *Aboio* (Marília Rocha, 2005), pretendemos debater neste texto as configurações discursivas e estéticas presentes no desenrolar da produção de documentários no país. Tendo em vista que 36 anos separam esses dois filmes, nossa hipótese de trabalho sugere que em *O homem de couro* prevalece um tom informativo/pedagógico, enquanto em *Aboio*, a construção de uma memória que tem no deslocamento um aspecto cardeal. Para testar essa hipótese, a nossa análise se concentrará nos depoimentos de alguns personagens, bem como na música tanto diegética, quanto extra-diegética.

### **Palavras-chave**

Documentário; personagem; depoimento; música.

### **Introdução**

Perceber as construções discursivas, estéticas ou ideológicas do documentário brasileiro, assim como possíveis mudanças relacionadas a essas questões, é uma tarefa que exige inevitavelmente a observação do modo como cada documentário constrói seus personagens. Com essa orientação como norte, este trabalho toma como objeto de investigação o personagem *vaqueiro* em dois documentários: *O homem de couro* (1969-70), de Paulo Gil Soares, e *Aboio* (2005), de Marília Rocha.

Trinta e seis anos separam os filmes em questão e, neste período, a produção de documentários no país trilhou por novos e diferentes rumos daqueles percorridos na década de 1970. Esse espaço de tempo permite-nos debater uma série de mudanças, entre as quais podemos destacar: a relação entre documentarista e personagem, o uso da voz *off* e da música, as opções de montagem, as preocupações com a plástica da imagem, entre outros.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema, XIV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Pós-doutorando junto ao curso de Imagem e Som da UFSCar. Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Email: [gustavo03@uol.com.br](mailto:gustavo03@uol.com.br)

<sup>3</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar. Email: [rp\\_joyce@yahoo.com.br](mailto:rp_joyce@yahoo.com.br)

Diante de tantas possibilidades, pretendemos verificar que “voz” se sobressai em cada um desses filmes, tomando como eixo de análise seus respectivos personagens. Para isso, vamos nos concentrar nos depoimentos de alguns deles, a partir daquilo que falam para a câmera, assim como ocorre o uso da música diegética ou extra-diegética.

*O homem de couro* é um documentário em média-metragem (21’), dirigido em 1969-70 por Paulo Gil Soares, que retrata o universo dos vaqueiros. Filmado em 16mm e em cor, com utilização de som direto, a maior parte de seu material foi captada na fazenda Jaramataia, localizada no município de Taperoá, interior do estado da Paraíba. O média integra a 2ª fase (de 3) de produção – realizada entre 1967 e 1971 em viagens para o Nordeste brasileiro – do grupo de filmes financiados e produzidos pelo fotógrafo Thomaz Farkas, experiência hoje conhecida como *Caravana Farkas*, cujo propósito era fazer um mapeamento do Brasil, “revelar” o país por meio de documentários e depois vendê-los para escolas como material didático de apoio ou exibi-los na televisão, o que acabou não ocorrendo.<sup>4</sup>

Já *Aboio* busca nas memórias de vaqueiros de Minas Gerais, Bahia e Pernambuco relatos sobre essa prática que vem se tornando cada vez mais rara. Para isso, ouve profissionais com larga experiência na prática do aboio, que compartilham com a diretora suas vivências.

O modo como esses dois documentários se apropriam e, posteriormente, constroem seus personagens aciona a hipótese de que, em *O homem de couro*, o personagem cumpre um papel não unicamente, mas marcadamente informativo e educativo, no sentido de fornecer para o público uma série de informações sobre os procedimentos da prática de aboiar. Em *Aboio* também identificamos este aspecto, mas o que se sobressai é o registro de uma memória que tem no deslocamento um aspecto central, a fim de mostrar para o espectador uma atividade profissional que está em vias de se extinguir. Assim, nessa relação entre o caráter informativo/educativo e a elucidação da memória, *O homem de couro* e *Aboio* nos mostram o quanto a investigação mais detida no personagem pode ser útil para se perceber, neste caso específico, mudanças na construção discursiva e estética da produção de documentários no Brasil.

---

<sup>4</sup> Os documentários da *Caravana Farkas* tiveram circulação em cineclubes, universidades e festivais de cinema; em 2009, a *Videofilmes* lançou um *box* com sete dvds, intitulado “Projeto Thomaz Farkas: documentários”, em que encontra-se a cópia restaurada do filme com a qual estamos trabalhando.

## 1 – Um mito em permanência: os vaqueiros de *O homem de couro*

Em *O homem de couro*, de Paulo Gil, por meio das imagens no campo, dos personagens, da narração em voz *over* (do próprio diretor) e das músicas conhecemos como é o trabalho dos vaqueiros, quanto ganham, qual cavalo preferem, como são seus aboios. Nas palavras do diretor:

O filme sôbre os vaqueiros registra o seu mundo fechado nos horizontes dos pastos onde o gado repousa e pasta. E suas aventuras são limitadas aos seus heróis permanentes, frutos do seu próprio mundo: o boi valente, a vaca ‘mimosa’, o cavalo bom de montaria, outros vaqueiros mais valentes do que êles, o longo horizonte sem saída que os cerca nos tabuleiros nordestinos. Um filme simples e ingênuo como a vida dos seus heróis (SOARES, 1969: s/p).

Embora o diretor adjective o filme como “simples e ingênuo”, nosso intuito é encontrar camadas mais profundas de sentido; no caso, percebendo como alguns de seus personagens desempenham papel fundamental na efetivação de estratégias discursivas. Iremos nos deter especificamente em dois deles: um vaqueiro jovem e funcionário da fazenda Jaramataia, na faixa dos 30 anos, que podemos considerar como personagem central do documentário e por isso será mais focado; e um vaqueiro mais velho, que já não trabalha mais e aparece menos no filme. Nossa percepção levará em conta o que falam, o que estão fazendo e como são filmados esses “atores sociais” (NICHOLS, 2010, p.31), concordando com MacDougall (1998, p.34) ao afirmar que os traços dos personagens são melhor delineados pelo cineasta na montagem, quando cada palavra e gesto das pessoas ganha mais peso, sendo conhecidos em detalhes, selecionados e recortados durante o processo exaustivo e repetitivo da revisão do material filmado. Nesse sentido, a relação entre autor (cineasta) e personagem se assemelharia ao que Bakhtin (2003) percebe na literatura, implicada pelo distanciamento entre ambos: “[...] o autor conhece e enxerga mais não só no sentido para onde a personagem olha e enxerga mas também em outro sentido, que é inacessível à personagem; é essa posição que ele deve ocupar em relação à personagem” (BAKHTIN, 2003, p.12).

O vaqueiro mais jovem de *O homem de couro*, o qual nos referimos anteriormente, é Zé Galego (José Francisco Filho), que aparece já na primeira sequência do filme dentro de um casebre de madeira vestindo sua roupa de couro para a câmara, uma prática de seu cotidiano que é repetida a pedido do cineasta, com quem parece conversar – vemos seus lábios se mexendo algumas vezes, mas não ouvimos sua voz porque o som diegético é

silenciado. Seus gestos são comedidos e seu olhar às vezes encara a câmera, como se esperasse a aprovação do cineasta para continuar se vestindo.

Sobre suas imagens são intercalados trechos cantados por Cego Birrão<sup>5</sup> da poesia popular “Despedida do vaqueiro”, de autoria do poeta pernambucano Pedro Amorim; além da voz *over* do locutor, que ora explica didaticamente para que serve cada parte da roupa, ora recita versos do cordel “História do Boi Mandingueiro e o Cavalinho Misterioso”, escrito pelo poeta popular João Martins de Ataíde. Tanto a letra da canção quanto os versos narrados são textos pré-existentes ao filme, ou seja, não foram escritos pelo cineasta, mas trazidos da cultura popular para serem incorporados ao documentário.

A letra da canção faz comentários que não dizem respeito ao que vemos, ou seja, àquele vaqueiro se vestindo, mas a uma questão mais ampla e que permeia o filme, as dificuldades da profissão de vaqueiro. Isso ocorre, por exemplo, quando Zé Galego coloca a última peça da roupa – as luvas – e ouvimos o trecho: “Portanto, adeus, meu patrão / Faça os pedidos que eu fiz / Que eu sairei feliz / Da sua propriedade / Vou vagar de mundo afora / Vou morar lá no Sertão / Viver doutra profissão / Pra não morrer de saudade”. Acompanhando o restante da letra, percebemos que trata-se do lamento de um vaqueiro, sua despedida do trabalho na fazenda e do patrão justificada pelo pouco ganho, pela seca e pela falta de um amor; mais adiante veremos que ela se alinha no filme à fala do personagem mais velho.

De acordo com Jean-Claude Bernardet (2003) nas análises que faz de *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), *Subterrâneos do futebol* (Maurice Capovilla, 1965) e *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964-66), estes seriam exemplos de documentários do “modelo sociológico”, nos quais o papel de comentar e analisar o tema caberia à voz *over* do locutor, que representaria a voz do cineasta, a “voz do saber”: “[...] um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico; ele dissolve o indivíduo na estatística e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu próprio respeito” (BERNARDET, 2003, p.17).

Não é o caso de *O homem de couro*. Tomando a canção como uma voz que comenta o tema, papel que a locução em voz *over* deste filme não cumpre, podemos dizer que ela se torna um locutor auxiliar. No entanto, não há concordância entre o que diz a canção e o que diz a locução, como veremos adiante. Sabemos que ambas foram compostas por poetas populares que não pertencem ao universo do cineasta, mas se aproximam do universo das

---

<sup>5</sup> Cego Birrão foi um cantor cearense, nascido no Crato, município da região do Cariri.

pessoas retratadas pelo documentário, da “voz da experiência” (BERNARDET, 2003, p.16). Em outras palavras, não são saberes que vêm de fora do mundo da experiência; de toda forma, a incorporação desses materiais no filme se deve a uma escolha que é do cineasta, da “voz do saber”. Tais ambiguidades fazem com que o documentário rompa com o modelo proposto por Bernardet (2003).

Voltando ao personagem Zé Galego, após vestir a roupa de couro, apanha uma sela, enquanto a voz *over* recita: “Esta sela eu herdei / Do finado meu avô / Que ele tinha herdado / Do velho seu trisavô”. É como se a fala do personagem fosse substituída pelos versos, que têm como eu-lírico um vaqueiro. Ao invés de fornecer dados gerais sobre o tema ou empreender uma análise, a locução se traveste de poeta popular e recita versos que, ao contrário da letra da canção, exaltam a profissão de vaqueiro e não problematizam suas relações de trabalho. Tal recurso se dará no filme como um todo; a exceção, como já pontuamos, ocorre apenas quando a voz *over* explica a serventia de cada peça de roupa do vaqueiro.

Em seguida, Zé Galego é visto do lado de fora do casebre carregando a sela de couro. Ele a coloca no cavalo, monta no animal e anda pelos arredores da fazenda até parar de frente para a câmera, atrás da cerca que delimita a entrada da propriedade. Ali o vaqueiro se apresenta, diz quanto ganha, quantas horas trabalha por dia, abre a cerca e volta a correr com seu cavalo iniciando um dia de trabalho.

As duas sequências – o vaqueiro colocando sua roupa de couro e depois se apresentando – trazem um caráter pedagógico, uma preocupação de informar didaticamente o tema ao espectador; evidenciam ainda, mesmo que isso não esteja explicitado pelo filme, que houve uma orientação do cineasta para que o personagem se posicionasse e se apresentasse de tal maneira. Ou seja, são situações nas quais suas performances, realizadas cotidianamente, segundo Schechner (2003, p.28), como “[...] pedaços de comportamento restaurado [...]”, estão condicionadas ao que pede o diretor. No campo do documentário, nos parece pertinente um conceito proposto por Santeiro (1978), no qual o sujeito filmado, transformado em “ator natural”, fornece elementos dotados de significação tais como sua entonação de voz, o modo como fala e reage a perguntas, sua postura e expressão, que “[...] compõem um quadro de comportamento cênico a que podemos chamar de dramaturgia natural” (SANTEIRO, 1978, p.81).

Outra situação de performance de Zé Galego, desta vez musical, é quando demonstra, para a câmera, como é seu aboio, o canto que entoa junto ao gado nos trabalhos

no campo (aos 15'57''). Não apenas ele, mas outros vaqueiros também são filmados aboiando e colocados seguidamente no filme, permitindo comparar o “estilo” de cada um. Todos repetem o mesmo gesto ao aboiar, que é o de colocar uma das mãos sobre uma das orelhas e são enquadrados de modo parecido, em plano americano e montados nos cavalos. Aqui, o aboio substitui a fala dos vaqueiros, servindo como um elemento que os identifica, embora só saibamos o nome de um deles. Ainda os aboios são inseridos como trilha musical em outras cenas, de trabalho no campo ou do gado pastando; o canto de Cego Birrão também mistura alguns aboios entre os versos, embora ele não seja um personagem do filme.

São situações filmadas pelo cineasta em que foi necessária sua intervenção, ou seja, não se trata de ser uma “mosca na parede” como desejavam os diretores do *direct cinema* norte-americano, mas garantir que o documentário tenha uma estrutura dramática que se apoia nas situações vivenciadas pelos sujeitos, não hesitando em pedir para que encenem ações de seu cotidiano para a câmera. Diferentes, por exemplo, são as sequências em que o vaqueiro é visto durante seu trabalho no campo com outros colegas, configurando-se em momentos de maior observação. Sobre essas imagens, dos vaqueiros correndo atrás de bois e os lançando, utiliza-se de forma intercalada a narração de versos da literatura de cordel que descreve as ações, aboios em verso (cujas interpretações não parece ser de Cego Birrão, mas de dois outros cantadores não identificados nas cartelas de apresentação da equipe técnica) e a música instrumental da Banda de Pífanos de Caruaru.

Zé Galego dá depoimento na metade do filme, alternado com os de outros vaqueiros, em uma situação de entrevista que não é assumida no filme, ou seja, não vemos o cineasta ou ouvimos as perguntas que faz; o personagem responde diretamente à câmera. Em primeiro plano e apoiado no lombo de seu cavalo, o vaqueiro fala sobre os animais que auxiliam no trabalho e de sua relação com a profissão:

Me criei trabalhando na agricultura, mas nunca dei valor, né. Aí saltei da agricultura e fui trabalhar no D.E.R., trabalhei dez anos, mas também não tirei futuro nenhum. Aí entrei na vida de gado e até hoje não tou arrependido de jeito nenhum. E aonde existe boi e cavalo bom eu tou encostado a eles.

Ainda deste vaqueiro conhecemos parte de sua casa, seus filhos que são vistos brincando com bezerros no quintal e sua esposa, que também dá depoimento sobre o marido. Ambos falam, em *off*, da continuidade do ofício do pai pelas crianças e dizem

coisas positivas a respeito da profissão – a esposa, por exemplo, diz que acha bonito ver o gado entrando no curral de manhã e saindo à tarde, e que gosta do tipo de trabalho do marido.

Em oposição ao que diz e nos mostra Zé Galego – sua feição é de satisfação e ele fala com orgulho de seu trabalho –, temos o vaqueiro mais velho, cujo nome não sabemos. Ele aparece, primeiro isoladamente, após a sequência mais descritiva (sobre a qual brevemente comentamos) que mostra os vaqueiros nos trabalhos no campo. Enquadrado em primeiro plano, está em cima de um cavalo que não vemos, e em alguns momentos se mostra cabisbaixo. Em seu depoimento, explica que trabalhou 18 anos como vaqueiro, mas que hoje não pode mais: “Apanhei muito de pontada de boi, coice de gado, peitada de cavalo. Teve muitas e muitas vezes de vim do mato e mandarem me buscar no carro, sem fala, num mato de pancada. Agora eu deixei porque o que eu ganhava não dava pra eu viver” (11’11”). É o único depoimento que coloca um aspecto negativo da profissão de vaqueiro.

Em seguida, há um corte novamente para ele, mas agora é visto ao lado de outros vaqueiros. Desta vez, fala sobre um vaqueiro valente que conheceu, conta que foi criado em fazenda e que o serviço que mais admira é o de vaqueiro. Neste momento, seu depoimento, ainda que sem muito entusiasmo, está alinhado ao dos companheiros que não reclamam do ofício e falam de amenidades: o melhor cavalo para os trabalhos no campo, o touro mais valente, a amizade com os animais, o orgulho de sua profissão. Mais uma vez, há um corte para o plano em que o vaqueiro mais velho está sozinho e informa quanto ganhava por mês.

A letra da canção “Despedida do vaqueiro”, que abre o documentário, já comentada, se complementa à letra da canção que o encerra, “A morte do vaqueiro”, de autor desconhecido. Ambas interpretadas por Cego Birrão, narram diferentes despedidas do vaqueiro da fazenda, que é obrigado a largar a profissão pelas dificuldades que enfrenta, encontrando correspondência na fala do vaqueiro mais velho. Já os versos populares recitados pela voz *over* narram aspectos mais pragmáticos da vida do vaqueiro e coincidem com a visão mais positiva da profissão, proferida por Zé Galego e outros vaqueiros mais jovens.

Embora haja uma polarização, as falas e gestos desses personagens cumprem o papel de informar que a profissão de vaqueiro existe, assim como existem os aboios, a literatura de cordel que os heroiciza ou o cantador popular, todos documentados pelo filme, que assume certa atemporalidade, embora saibamos que trata-se de um passado. Se há

conclusões a respeito do “homem de couro”, uma delas é a de que ele pertence a um ciclo permanente: o filho assumirá a profissão do pai, que um dia se tornará mais velho e inapto aos trabalhos no campo, novamente substituído por um vaqueiro mais jovem.

## **2 – Depoimentos em *Aboio*: memória, tradição, deslocamento**

Do alto do seu cavalo, o vaqueiro Arivaldo Alves Macedo relembra os tempos de infância e adolescência em que era recrutado pelo pai para *aboiar* – prática que consiste em levar de um lugar a outro uma certa quantidade de gado, entoando cantigas, versos ou um canto improvisado. Diz Arivaldo: “ (...) eu não dormia quando meu pai dizia que ia levar a gente. (...) Naquela noite que era pra nós viajar, eu não dormia, de tanto prazer. (...) Ah, eu gosto de sonhar com aquilo tudo. Tem muita coisa que a gente gosta e fica velho lembrando. Mas sempre tem o direito de lembrar. Não é interrompido lembrar”.

Esta fala faz um balanço entre o passado e o presente. Em sua defesa da possibilidade de lembrar, o tempo gasto para o deslocamento da boiada se revela como cardeal no cotidiano dos vaqueiros, aspecto que o documentário desdobra em tópicos correlatos – acidentes de trabalho, a dificuldade típica da atividade (sol, chuva, não ter hora certa para comer ou dormir), a atuação de mulheres vaqueiras – e que constituem a base para a formação dessas memórias.

Essas questões aparecem nas entrevistas realizadas pela diretora e sua equipe, corroborando uma opção narrativa recorrente na produção de documentários. Porém, no relato sobre o cotidiano desta atividade, há também o canto – o aboio – que ajuda a construir a cadeia sintagmática do filme. O aboio é, inclusive, a primeira informação sonora a que temos acesso, aparecendo em voz *over*. Na sequência, há o primeiro depoimento, em que um vaqueiro recita a letra de um dos aboios. A partir daí, fala e canto se alternam entre o *off* e o *over* e entre o diegético e o extra-diegético. Nesta segunda parte do texto, as atenções se voltam, portanto, para os relatos das experiências individuais e coletivas dos personagens na prática de aboiar.

### **2.1 – Entrevista como espaço de memória**

Os depoimentos dos vaqueiros Arivaldo, José Manoel e Ioiô Pituba abordam, entre outros temas, a substituição desses profissionais pelos caminhões no transporte do gado, a convivência com aboiadores experientes e a saga para capturar bois fujões. São

experiências das memórias de cada um desses personagens que se conectam pelo seu caráter de socialização, de algo vivido por cada um deles mas que não se divorcia de um compartilhamento coletivo. Esse trabalho de ativação da memória por parte dos entrevistados remete à discussão encaminhada por Halbwachs (2003) para quem a memória é um acontecimento social, vivido e compartilhado em sociedade, sujeita à casualidade dos fatos só podendo, assim, ser múltipla e coletiva. O autor esclarece:

Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade. Mais do que isso, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente (HALBWACHS, 2003, p. 72).

Nas entrevistas com os vaqueiros é que se localiza a conexão entre depoimento e a noção de memória coletiva aqui adotada. Vista como um cacoete do documentário brasileiro contemporâneo (Bernardet, 2003, p. 281-296), a entrevista tomou o lugar da voz *off* no que tange às apostas narrativas e estilísticas a serem evitadas.<sup>6</sup> Sem entrar no mérito e nos meandros desta discussão, quero ressaltar que é por meio da entrevista que Marília Rocha extrai o material das memórias do deslocamento. Neste horizonte, recorro ao debate lançado por Arfuch (2010) sobre a importância da entrevista midiática. Embora se atenha às entrevistas publicadas na mídia impressa, a discussão da autora transcende o *corpus* que analisa, sendo útil, também, para se pensar a entrevista no documentário. Esse “desvio” acontece aqui, neste texto, pois o objetivo de Arfuch é discutir, por meio da entrevista, a construção do que ela defende como *espaço biográfico*<sup>7</sup>, enquanto o nosso, como já dito, a construção de um espaço das memórias do deslocamento.

A entrevista pode assumir inúmeras facetas, entre elas a “biografia, autobiografia, história de vida, confissão, diário íntimo, *memória*, testemunho” (Arfuch, 2010, p. 151, grifo meu). Embora essas possibilidades apresentem pontos de contato, iremos nos concentrar na que considera a entrevista como um espaço de memória. Por isso, os

---

<sup>6</sup> Por meio de diversos documentários ensaísticos, Consuelo Lins identifica, no entanto, que há um significativo uso da voz *off* para além da “voz de Deus”, revelando, na produção brasileira e estrangeira, um modo inventivo do ponto de vista narrativo e estético para essa voz. Mais detalhes, ver Lins (2007).

<sup>7</sup> A proposta de Arfuch é ir além (em relação a Lejeune e Starobinski) na discussão sobre a relato de si. Apoiada no pensamento de Bakhtin, a autora salienta que “não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivencial e a ‘totalidade artística’” (2010, p. 55). Essa perspectiva permite ver o biográfico num esquema em que “o leitor poderá integrar as diversas focalizações provenientes de um ou de outro registro, o ‘verídico’ e o ficcional, num sistema compatível de crenças” (2010, p. 56). Arfuch reconhece os inúmeros registros da entrevista midiática (perfis, retratos, conversas, relatos de vida) como espaços em que essa questão se materializa.

depoimentos dos personagens Arivaldo, José Manoel e Ioiô Pituba, antes apresentados de forma sintética, merecerão agora uma atenção efetiva.<sup>8</sup>

Arivaldo:

Eram onze dias de viagem. Todos os dias, de Macajuba [BA] a Feira [Feira de Santana, BA], amontado, transportando gado, tangendo, como nós vinha com essas aí agora. Hoje não tem mais. Hoje o gado só sai encarretado. Não tem mais o ganho para as pessoas que precisam tanger o gado por dinheiro. (...) Porque o gado hoje quem apanha são as carretas, não somos nós.

José Manoel Sobrinho:

Antigamente quando eu comecei a aboiar, cada aboiador fazia o verso e aboiava. Hoje não, não tem dono. (...) Só é o verso. Aboiar é uma coisa que ninguém aprende, é da natureza, dotes, não é? Eu desde pequeno que eu tinha vontade. Tinha aqui um velho famoso no aboio. Ele chamava Nilo Aboiador e eu tinha vontade de conhecê-lo. Eu, novo, aí um dia a gente se encontrou e começamos a aboiar, mas não foi com ele que eu aprendi. Ele aboiava de um jeito e eu, de outro.

No término deste depoimento, José Manoel dá a sua demonstração, cantando o aboio que consta na abertura do filme como som *off*.

Ao buscar em suas lembranças os procedimentos de antigamente numa comparação com o que acontece hoje, as falas de Arivaldo e José Manoel revelam a coexistência de dois tempos: o tempo em que se passam as ações cotidianas e o tempo narrativo, que, quando justapostos na entrevista, acenam para uma situação inconclusa, cujo esboço, porém, é possível visualizar: como prática cada vez mais rara, o aboio desloca-se do lugar de atividade profissional/canto rumo à tradição. Especificamente sobre o aboio como canto, há um tópico na fala de José Manoel que perpassa a de outros vaqueiros: a capacidade de improviso, muito semelhante aos emboladores, e a perda da autoria da letra para o “domínio popular” na medida em que o tempo passa, mas não do estilo de aboiar de cada profissional. Este depoimento reforça a ideia do aboio como tradição que, vista como transmissão de conhecimento, é capaz de conservar uma matriz comum, porém sem anular a subjetividade de quem a põe em prática. Em outro momento do filme, alguns personagens explicam que há pequenas diferenças no modo de aboiar entre vaqueiros de Minas Gerais e Pernambuco, por exemplo.

Agora remetemos à terceira fala selecionada, a de Agostinho Pereira, mais conhecido como Ioiô Pituba. Tendo em vista o longo depoimento, opto pela paráfrase.

---

<sup>8</sup> Além desses três profissionais, outros quatro também prestam depoimentos, mas, em função da proposta analítica adotada, é necessário a seleção de algumas dessas falas.

Pituba relata o momento em que foi convocado por um fazendeiro para capturar parte de sua boiada perdida na mata. Ele aceitou a proposta e disse que precisaria apenas de mais um vaqueiro para lhe ajudar, o que gerou espanto por parte do contratante, pois dezenas de vaqueiros tentaram, mas ninguém havia conseguido. Ele insistiu que precisava apenas de um ajudante e assim conseguiu recuperar 18 bois. Pituba finaliza: “Aí os cabras diz que eu sou feiticeiro para lutar com o gado, que eu era feiticeiro”. Aproveitando a deixa, a diretora pergunta: “qual era a feitiçaria que o senhor tinha?”.

A entrevista como espaço de memória pressupõe um pacto entre entrevistador e entrevistado (que posteriormente se estende ao público ou espectador), que não pode se ater unicamente à verdade, pois “podemos não acreditar no que alguém diz, mas assistimos ao acontecimento de sua enunciação: *alguém diz* – e, poderíamos acrescentar, *para além de um querer dizer*” (Arfuch, 2010, p. 157, grifos da autora). Esse “alguém diz” ganha corpo no compartilhamento de uma memória como trajetória e deve aceitar a tão citada capacidade de fabulação deleuzeana por parte do personagem, que pode estar presente – nunca saberemos – no depoimento de Pituba. Muda-se o enfoque de um “clamor pelo real para a performance de uma presença” (Elsaesser, 2009, p. 55), como se verá adiante.

Entretanto, tão importante quanto esse aspecto, é o papel do entrevistador: esmiuçar a narrativa que lhe é disponibilizada, aderir (não cega ou ingenuamente, se possível) a ela, auscultar e descortinar o personagem que emerge diante da câmera, como faz Marília Rocha no trecho acima. Depoimentos como esse fazem de vaqueiros como Ioiô Pituba entrarem para a história do aboio como lendário; afinal, esse posto não se alcança apenas com valentia, mas principalmente com audácia (ele quis apenas um para lhe auxiliar), ajudando a compor uma memória coletiva em que o verossímil e o “vai e vem da lembrança” (Arfuch, 2012, p. 73) se tencionam num esforço para pertencer a um núcleo comum. Tal tensão constrói um elo com o personagem, mas também com quem o ouve, com quem o vê e com o contexto à sua volta, e aponta, desse modo, para variadas trajetórias para essas memórias.

Os depoimentos de Arivaldo, José Manoel e Pituba corroboram a hipótese dessas falas como um espaço de uma memória do deslocamento porque *Aboio* se interessa especialmente pela “vida como trajetória” (Arfuch, 2010, p. 159), cuja elaboração da vivência não permite prever como a memória de cada evento ou episódio pode de fato se instituir, mas autoriza o acesso a uma evidência histórica e a uma reflexão agora

compartilhadas em decorrência do registro sonoro e imagético, compondo uma narrativa em que se localiza a memória como trajetória.

Entre os relatos analisados, o único que aborda diretamente a questão do deslocamento é o de Arivaldo. Porém, seria limitador aventar que essa memória só é possível quando se toca explicitamente nesse ponto, porque o aboio como canto (José Manoel) e a captura do gado fugido (Pituba) só fazem sentido no desenrolar desta atividade que tem o deslocamento como peça central. Memória essa que encontra, na passagem para a tradição, um lugar possível. Tradição que deve ser pensada como transmissão de conhecimento (Williams, 2000).<sup>9</sup>

Com os depoimentos acima, *Aboio* recusa uma possível prerrogativa etnográfica e aposta numa articulação dialógica, no sentido bakhtiniano do termo.<sup>10</sup> Assim, o documentário constrói uma relação triangular entre memória, tradição e deslocamento distanciada de um saudosismo que condenaria o presente, com o seu avanço tecnológico e a urbanização, por exemplo, em favor de um passado visto de modo romantizado e acrítico. A forma como o documentário lida com essa tensão está resumida em outra fala, dessa vez em voz *off*, o que dificulta a identificação do seu autor: “Acredito que a gente não deve olhar com uma visão de sentir uma saudade, sentindo que a gente está perdendo as nossas coisas, porque na verdade essas coisas vão se transformando mesmo em outras, não é?”.

Mais que lamentar essa perda, na exposição da vida e da memória como trajetória, *Aboio* reconhece como importante fazer a passagem da pessoa para personagem. Dito de outro modo, o ser comum, em decorrência de suas ações, empreende uma jornada do herói que lhe confere uma posição destacada ou de autoridade de uma certa “arte do fazer” (Certeau, 2008) num encadeamento constante entre o individual e o social, compondo, nos termos de Halbwachs, uma memória coletiva. Afinal, esse herói é alguém que resiste às mudanças do seu tempo; é alguém que nasce com um dom e, mais importante, é capaz de desenvolvê-lo e aprimorá-lo; é alguém que faz o que poucos fazem, como reaver o gado perdido ou escondido na mata. Com uma vida dedicada à atividade de aboiar, Arivaldo, José Manoel e Ioiô Pituba são personagens que veem o “*trabalho* como o verdadeiro motor do devir humano” (Arfuch, 2010, p. 202, grifo da autora).

---

<sup>9</sup> Williams define a tradição como “reprodução em ação. Pois a tradição (‘nossa herança cultural’) mostra-se de modo claro como um processo de continuidade deliberada, embora, analiticamente, não se possa demonstrar que alguma tradição seja uma seleção ou re-seleção daqueles elementos significativos recebidos e recuperados do passado que representam uma continuidade não necessária, mas *desejada*” (2000, p. 184, grifo do autor).

<sup>10</sup> O dialogismo, para Bakhtin (2005), corresponde à interação entre diversos textos no interior de uma mesma obra, aspecto mais facilmente identificável na polifonia. Esta discussão decorre de sua análise da obra de Dostoiévski, portanto, de textos impressos. Porém creio ser possível pensar este modelo em outras formas “textuais”, como o audiovisual.

O documentário de Marília Rocha revela que a passagem “natural” do aboio está se extinguindo. Cabe ao registro imagético, então, cumprir o papel de transmitir, a seu modo, este conhecimento, não com o intuito de se sobrepor aos personagens, de lhes tomar o lugar, isso seria no mínimo uma ingenuidade. Tão importante quanto esta “nova” transmissão é o que se pode dela extrair: uma memória necessária para compreensão de uma tradição.

### Referências bibliográficas

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**. Dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 3. ed. São Paulo: Forense Universitária, 2005.

BARNOUW, Erik. **El documental: Historia y estilo**. Barcelona: Editorial Gedisa S/A, 1996.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 1. Artes do fazer. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

ELSAESSER, Thomas. Real location, fantasy space, performative place: double occupancy and mutual interference in european cinema. In: TRIFONOVA, Temenuga (org.). **European film theory**. Routledge: Londres/ Nova York, 2009.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.

LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração em *off*. In: FREIRE FILHO, João & HERSCHMANN, Micael (orgs.). **Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos, audiências**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007

MACDOUGALL, David. **Transcultural cinema**. New Jersey: Princeton University Press, 1998.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas-SP: Papyrus, 2010.

SANTEIRO, Sérgio. Conceito de dramaturgia natural. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 30, ago. 1978, p.80-85.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? **O percevejo**. Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, 2003, p. 25-50.

SOARES, Paulo Gil. *O homem de couro*. Texto para material publicitário da Thomaz Farkas Filmes Culturais, depositado na Cinemateca Brasileira: São Paulo, 1969.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.