

## O vaqueiro como personagem no documentário brasileiro: do caráter pedagógico à construção de uma memória do deslocamento

Gustavo Souza & Joyce Cury\*

**Resumo:** Por meio do personagem *vaqueiro* nos documentários *O homem de couro* (Paulo Gil Soares, 1969-70) e *Aboio* (Marília Rocha, 2005), este texto investiga como a voz, especialmente o canto do aboio, é trabalhada em cada um desses filmes. Para isso, a análise se concentrará nos depoimentos de alguns personagens, além da investigação de como se dá o uso da música, seja diegética ou extra-diegética, bem como a articulação entre performance e memória que encontra no canto uma importante matéria-prima. Isso nos permite testar a hipótese de que em *O homem de couro* prevalece um tom informativo/pedagógico, enquanto em *Aboio* há a construção de uma memória que tem no deslocamento um aspecto cardeal.

Palavras-chave: documentário; personagem; caráter pedagógico; memória; música; canto.

**Resumen:** A través del personaje *vaquero* en los documentales *O homem de couro* (Paulo Gil Soares, 1969-70) y *Aboio* (Marília Rocha, 2005), este texto investiga cómo se trabaja la voz, especialmente el canto de arreo de ganado conocido como *aboio*, en cada una de estas películas. Para ello, el análisis se concentrará en los testimonios de algunos personajes, en el uso de la música, sea diegética o extradiegética, y en la articulación entre *performance* y memoria que encuentra en el canto una importante materia prima. Esto nos permitirá comprobar la hipótesis de que en *O homem de couro* prevalece un tono informativo/pedagógico, mientras que en *Aboio* se construye una memoria que tiene en el desplazamiento un aspecto cardinal.

Palabras clave: documental brasileño; personaje; carácter pedagógico; memoria; música; canto.

**Abstract:** Through the cowboy characters in the documentaries *O homem de couro* (Paulo Gil Soares, 1969-70) and *Aboio* (Marília Rocha, 2005), this text investigates the different ways the voice appears, particularly a type of song known as *aboio*. To achieve this purpose, we will analyze testimonies of some of the characters as well as the diegetic and the extra-diegetic soundtracks. We also intend to check the link between performance and memory that finds in singing an important material. This analysis allows us to verify the hypothesis that an informative/pedagogical tone prevails in *O homem de couro*, while in *Aboio* the construction of a memory has its cardinal aspect in the displacement.

---

\*Gustavo Souza: Universidade Paulista, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. 04018-000, São Paulo, Brasil. E-mail: gustavo03@uol.com.br

\*Joyce Cury: Mestre. Universidade Federal de São Carlos, documentarista, fotógrafa. 01321-010, São Paulo, Brasil. E-mail: joycecury.fotografia@gmail.com

Submissão do artigo: 9 de dezembro de 2019. Notificação de aceitação: 9 de janeiro de 2020.

Keywords: Brazilian documentary; cowboy character; pedagogical subject; memory; music; singing.

**Résumé :** Par le biais du personnage du vacher/cow-boy dans les documentaires *O homem de couro* (Paulo Gil Soares, 1969-1970) et *Aboio* (Marília Rocha, 2005), ce travail prétend vérifier comment la voix, en particulier le chant de l'« aboio », est travaillée dans ces deux films. Pour ce faire, l'analyse portera sur les témoignages de certains personnages, sur l'enquête à propos de l'utilisation de la musique, qu'elle soit diégétique ou extra-diégétique, ainsi que sur l'articulation entre performance et mémoire, dont le chant sert de matière de base. Cela nous permettra de vérifier l'hypothèse selon laquelle *O homem de couro* présente un ton plus informatif/ pédagogique, tandis que dans *Aboio* la construction de la mémoire semble être tributaire du déplacement.

Mots-clés : documentaire brésilien ; vacher personnage ; personnage pédagogique ; mémoire ; musique ; chant.

## 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 da composição e apresentação do personagem que cada filme empreende. Com essa orientação como norte, este trabalho toma como objeto de investigação o personagem *vaqueiro* em dois documentários: *O homem de couro* (1969), de Paulo Gil Soares, e *Aboio* (2005), de Marília Rocha. Tal escolha se justifica pela recorrência desse personagem na produção de cinema brasileiro, não apenas no documentário, mas também na ficção, estando presente de *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), personificado como Manuel (Geraldo Del Rey), a *Boi neon* (Gabriel Mascaro, 2015), na figura de Iremar (Juliano Cazarré). Além disso, o *vaqueiro* é uma figura que faz parte do imaginário cultural brasileiro, comumente utilizado para representar a região Nordeste do país.

Ainda que separados por 36 anos, por meio dos personagens dos documentários *O homem de couro* e *Aboio*, é possível discutir o vínculo entre revelação e extinção de uma tradição – o canto do aboio –, assim como as diferentes finalidades para esse canto nos filmes, seja como música extra-diégética, seja como performance.

Do fim dos anos 1960, quando é filmado *O homem de couro*, ao início do século XXI, momento de realização de *Aboio*, a produção de documentários no país trilhou por novos e diferentes rumos. Esse espaço de tempo permite-nos debater uma série de mudanças, entre as quais podemos destacar: a relação cada vez mais próxima entre documentarista e personagem; usos mais experimentais da voz *off* e da música nas narrativas; preocupações com a plástica

da imagem; entre tantos outros. Boa parte dessas mudanças está relacionada ao aspecto sonoro. Cabe lembrar que no final dos anos 1960 os gravadores de som portáteis já eram uma realidade no Brasil, possibilitando que o som fosse captado de forma direta, o que ampliou sua utilização nos filmes, como veremos posteriormente.

Diante de tantas possibilidades, pretendemos, neste texto, por meio dos personagens desses dois documentários, verificar que “voz” se sobressai em cada um deles. Para isso, a nossa análise se concentrará nos depoimentos de alguns personagens, naquilo que falam para a câmera, além de uma análise de como se dá, em *O homem de couro*, o uso da música, seja diegética ou extradiegética; e, em *Aboio*, o foco está na articulação entre performance e memória que encontra no canto uma importante matéria-prima. Ou seja, observaremos aspectos que são provenientes do som desses filmes.

*O homem de couro* é um documentário em média-metragem, dirigido em 1969 por Paulo Gil Soares, que retrata o universo dos vaqueiros: seu trabalho, o tipo de aboio que entoam, suas perspectivas em torno da profissão. 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 “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>1</sup> Já *Aboio*, dirigido por Marília Rocha em 2005, busca nas memórias de vaqueiros de Minas Gerais, Bahia e Pernambuco relatos sobre essa prática que vem se tornado cada vez mais rara. Para isso, ouve vaqueiros com larga experiência na prática do aboio, e que compartilham com a diretora suas vivências.

O modo como esses dois filmes se apropriam e, posteriormente, constroem seus personagens acionam 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 desta prática profissional. 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 um cotidiano que está em vias de se extinguir. Assim, na relação entre o cará-

---

1. 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”, no qual está a cópia restaurada com a qual estamos trabalhando.

ter informativo/educativo e a elucidação da memória, esses dois documentários nos mostram o quanto a investigação mais detida no personagem pode ser útil para se perceber mudanças na construção discursiva, estética e ideológica da produção de documentários no Brasil.

### 1. As performances dos vaqueiros em *O homem de couro*

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

O filme sobre 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 'mimososa', o cavalo bom de montaria, outros vaqueiros mais valentes do que eles, 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 personagens, ou seja, isso implica dar atenção às suas performances, que podem ser vistas, na perspectiva de Schechner, como “um repositório compreensivo de saber e um poderoso veículo para a expressão da emoção” (2013: 45). Para além das expressões artísticas (dança e teatro, especialmente), tal definição procura se concentrar efetivamente no agente da performance ao admitir que há uma espécie de atuação nas práticas cotidianas que se repetem constantemente,<sup>2</sup> o que faz o autor concebê-la como comportamento restaurado. Esse ponto de vista contempla o pragmático e o subjetivo, o concreto e o abstrato e, quando aproximado do documentário, permite que a relação entre documentarista e personagem seja vista com menos ingenuidade, como sugere Baltar, uma vez que a performance problematiza “as negociações nem sempre pacíficas entre uma instância e outra, bem como as implicações da representação da alteridade” (Baltar, 2010: 218-219). Isso im-

2. Schechner diria: “Algumas performances cotidianas são tão sutis e informais que nem a notamos como performance” (2013: 207).

plica reconhecer também a importância do público a quem essa performance se destina. No caso aqui em foco, o documentarista e, posteriormente, quem assiste ao documentário. Afinal, por mais relevante que seja debater o papel do agente da performance, como nos recomenda Schechener, não se pode desprezar que ela sempre se destina a alguém. Atentar para essa dupla instância permite uma aproximação mais efetiva com as questões em torno da alteridade a que Baltar se refere.

Isso posto, retomamos os filmes para frisar que o vaqueiro mais jovem de *O homem de couro*, ao 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 câmera. Trata-se de 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 as imagens de Zé Galego são intercalados trechos cantados por Cego Birrão,<sup>3</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 se trata 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

3. Cego Birrão foi um cantador cearense, nascido no Crato, município da região do Cariri.

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: 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 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) e aponta para novos caminhos que o documentário brasileiro percorreria nas décadas seguintes.

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. Em vez de fornecer dados gerais sobre o tema ou empreender uma análise, o locutor 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: 28), como “[...] pedaços de comportamento restaurado [...]”, estão condicionadas ao que pede o diretor. No campo do documentário, nos parece pertinente um conceito proposto por Sergio 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: 81).

Outra situação de performance de Zé Galego, desta vez musical, é quando demonstra, para a câmera, como é seu aboio, o canto que entoia 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.

Num documentário em que ao aboio é dado um papel de destaque, que sentido pode ser atribuído quando se desloca esse canto de sua execução cotidiana para os depoimentos? Na intenção de revelar um Brasil ainda desconhecido para muitos brasileiros, a Caravana Farkas produziu uma série de filmes que hoje podem ser vistos também como arquivo, pois muitas práticas registradas há cerca de 50 anos estão em vias de desaparecer, como a atividade do vaqueiro, por exemplo, conforme nos mostra *Aboio*, que abordaremos a seguir. Neste caso, o documentário permite que performances cotidianas de muitas comunidades latino-americanas sejam registradas, documentadas, arquivadas. São performances incorporadas,<sup>4</sup> ou seja, “gestos, oralidade, movimento, dança, *canto*” (Taylor, 2013: 49, grifo nosso), filmadas pelo cineasta, nas quais foi necessária sua intervenção, ou seja, não se trata da “mosca na parede”, como desejavam os diretores do cinema direto 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

4. Segundo a autora, atos incorporados “(...) estão sempre presentes, embora em estado constante de ‘agoridade’. Eles reconstituem – transmitindo memórias, histórias e valores comuns de um grupo/geração para outro. Os atos incorporados e performatizados geram, gravam e transmitem conhecimento” (Taylor, 2013: 51).

ações de seu cotidiano para a câmera. Ao apostar em recursos para além da entrevista, *O homem de couro* acena para uma porosidade no caráter expositivo predominante em sua narrativa.

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 laçando, utiliza-se de forma intercalada a narração de versos da literatura de cordel que descreve as ações, aboios, em verso (cuja interpretação 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, 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”. É o único depoimento que coloca um aspecto



negativo da profissão de vaqueiro, ou seja, não há uma romantização ou adesão cega ao tema, o intuito é também revelar as ambiguidades da atividade em foco.

Em seguida, há um corte novamente para ele, mas agora 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 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 se trata 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. Aboio: memória, tradição, deslocamento**

Se em *O homem de couro* vê-se a atividade de aboiar sendo transmitida de geração para geração, em *Aboio*, realizado 36 anos depois, essa passagem tem se tornado cada vez menos frequente: “hoje os meninos não gostam mais não [de serem convocados para aboiar]. É contado quem gosta”.

Assim como em *O homem de couro*, o filme de Marília Rocha também centra as atenções nos vaqueiros, mas, diante das atuais condições em que essa atividade profissional é exercida, ganha espaço o exercício de memória que esses personagens realizam. Não se trata apenas de mostrar para a câmera os cantos ou as roupas, mas buscar nas lembranças do passado reminiscências de uma atividade que tem o deslocamento como elemento central. Por isso,

apontamos como hipótese que, por meio do personagem vaqueiro, esses documentários partem de uma perspectiva pedagógica para a construção de uma memória do deslocamento. Vejamos, então, como os materiais filmicos permitem o desenvolvimento dessa ideia.

O modo como *Aboio* permite acessar mais diretamente essas memórias é por meio dos depoimentos de seus personagens. Eles abordam a convivência e a aprendizagem com vaqueiros experientes, a odisséia para reaver o gado que se perde durante a travessia e as especificidades das letras dos aboios, bem como seus modos de cantar.

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.

O que conecta essas diferentes falas é o caráter de socialização, de experiências que não deixam de ser individuais, mas que são experimentadas na coletividade. Esse exercício de resgate por parte dos entrevistados induz ao conceito de *memória coletiva*, de Maurice Halbwachs (2003), que, devido à inspiração sociológica, concebe a memória como um acontecimento social, partilhado coletivamente e sujeito, portanto, ao imponderável da vida cotidiana. Esclarece o autor:

Não basta reconstituir pedaço a pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstrução funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aquele e vice-versa, o que será possível somente se tiverem feito parte e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um grupo (Halbwachs, 2003: 39).

Nos depoimentos é que se localiza, portanto, a noção de memória coletiva aqui adotada. Embora esse conceito possa desembocar numa espécie de determinismo social, isto é, uma sujeição da dimensão individual frente à coletiva, ele é válido por nos sugerir que a memória coletiva é capaz de organizar a identidade de um grupo. Na medida em que os vaqueiros elaboram as memó-

rias do seu próprio passado, cria-se um sentimento de unidade em que o tempo passado é a todo momento convocado. Desse modo, as falas de Arivaldo e José Manoel anunciam a existência de duas temporalidades: uma em que se dão as práticas cotidianas e outra relacionada à narrativa, vinculada diretamente ao exercício da memória. Quando justapostos na entrevista, que aqui tomamos como um espaço de memória<sup>5</sup> (Arfuch, 2010), esses dois tempos sinalizam para uma situação cujo arranjo é possível prever: como prática em extinção, o aboio migra do lugar de canto ou atividade profissional para a tradição. Sobre o aboio como canto, há um aspecto na fala de José Manoel que se conecta com a de outros personagens: o improvisado e, com a passagem do tempo, a perda da autoria para o domínio popular, ainda que se preserve o estilo de cada aboiador. Essa passagem realça a ideia do aboio como tradição, pois se a entendemos como um modo de se transmitir conhecimento<sup>6</sup> (Williams, 2000), conserva-se uma fonte comum, sem que isso anule as marcas autorais de cada vaqueiro quando entoa o canto. Em outro momento, vaqueiros apontam para as diferenças existentes entre a maneira de aboiar, por exemplo, em Pernambuco e Minas Gerais.

A entrevista como um espaço de memória também prevê uma espécie de pacto entre entrevistado e entrevistador, cujo alicerce não pode ser unicamente a verdade da narração, mas o efeito que ela é capaz de suscitar. Quem fornece os subsídios para esse debate é o vaqueiro Ioiô Pituba. Em seu depoimento, ele relata que foi contratado por um fazendeiro para recuperar alguns bois perdidos na mata. Pediu apenas mais um vaqueiro para ajudá-lo, o que causou estranhamento, pois vários tentaram reaver esse gado anteriormente, sem sucesso. Pituba e seu ajudante adentraram a mata e conseguiram recuperar 18 bois que estavam perdidos. Ele 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?”. Aqui, a veracidade da história cede espaço para a performance de uma presença, ou seja, pode-se não acreditar no relato de alguém, mas, para além disso, prevalece um modo de dizer que se materializa no compartilhamento de uma memória como trajetória que não recusa a capacidade de fabulação por parte do personagem (Deleuze, 2005).

5. Segundo a autora, a entrevista pode assumir inúmeras facetas, entre elas a “biografia, autobiografia, história de vida, confissão, diário íntimo, *memória*, testemunho” (Arfuch, 2010: 151, grifo nosso).

6. 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: 184, grifo do autor).

Cabe a quem entrevista esmiuçar a história que lhe é apresentada, auscultar aquele que é filmado, como faz Marília Rocha neste trecho. Depoimentos como esse põem o verossímil e o vai e vem da lembrança numa zona de fricção, cujo resultado é a elaboração de uma memória que busca pertencer a um núcleo comum, ou seja, Pituba relata uma prática do dia a dia da profissão de vaqueiro, mas, ao ressaltar as suas qualidades, se destaca como lendário entre outros colegas de profissão. Essa tensão entre individual e o coletivo caracteriza também as formações da memórias coletivas e encontra no audiovisual um importante dispositivo para o seu arquivamento e posterior difusão, afinal, embora Halbwachs não tenha reforçado o papel das mídias na discussão sobre a memória coletiva, esse debate não pode hoje prescindir do reconhecimento de sua importância (Huysen, 2000; Pollak, 1989).

No entanto, a construção dessa memória, cujo deslocamento é um elemento significativo, não se restringe às entrevistas. *Aboio* também transfere para o plano imagético esse trabalho ao acompanhar os personagens no cotidiano da atividade por meio de diversos *travellings* na caatinga, no meio do mato, driblando galhos e árvores. Enquanto as falas, em sua maioria, remetem ao passado, essas sequências mesclam o informacional e o emocional sobre o aboio como profissão e como canto. Elas revelam detalhes, pequenos pontos de fuga em meio às imagens e relatos mais amplos, estabelecendo, assim, uma aproximação com o presente que ainda resta. Tais sequências constroem uma paisagem em que o deslocamento da atividade se institui como matéria-prima, valendo-se, portanto, como materialidade imagética, e complementar ao que narram os vaqueiros.

O modo como os depoimentos e as imagens estão articulados na montagem sugere que este documentário deve ser visto como um espaço de uma memória do deslocamento, porque *Aboio* se volta, não unicamente mas com certa ênfase para a vida como trajetória, cuja apreensão de uma vivência permite relacionar-se com uma evidência histórica disponível agora numa narrativa imagético-sonora, na qual se localiza a memória como trajetória.

O ponto a ser considerado é a faixa etária dos personagens de *Aboio*. Embora o documentário não nos informe a idade de seus integrantes, é possível supor que tenham no mínimo 50 anos. Esse dado é importante porque, no debate sobre as formações da memória, autores como Halbwachs (2003) e Bosi (1994), destacam a importância dos mais velhos. Devido ao tempo de profissão, eles têm mais subsídios para relatar sua experiência nessa atividade. Na relação entre a história oficial e a história vivida, “a presença de um idoso”, como identificou Halbwachs (2003: 85), “está de alguma forma impressa em tudo o que este nos revelou sobre um período e uma sociedade antiga, que ela

se destaca em nossa memória”. “Lá nós temos um ABC da antiguidade, de tal boi Pedro Veneno, se criou aqui numa fazenda por Ramo Alegre, e todos vaqueiros lutou pra pegar, e nunca pôde pegar, morreu de velho. É um romance bonito, chamado ABC (...). Era o ABC, tinha cento e tantas estrofes. Era coisa mais linda do mundo, que foi contado do dia que esse bezerro nasceu, até a vaca cujo nome do bezerro dava no ABC. Ele viveu pouco, seis anos e pouco, e morreu, mas de todos esses anos que ele viveu nunca foi pego. O senhor lutava com seus vaqueiros, mas nunca pegava”. Em depoimentos como esse, verifica-se uma dimensão de trajetória para essa memória, uma espécie de repertório que transmite opiniões e impressões que estão ausentes dos registros oficiais, mas que, por meio do documentário, se torna uma via que aciona informações e emoções sobre pessoas e objetos. Eles são testemunhas de uma atividade prestes a se extinguir, não somente pelo desinteresse dos mais jovens, mas também pelas mudanças impostas pelas dinâmicas de mercado em tempos de globalização, cujo reflexo é substituição dos vaqueiros por carretas no transporte do gado, conforme o depoimento de Arivaldo exposto anteriormente.

Entre os relatos destacados neste trabalho, o único que toca diretamente na questão do deslocamento é o de Arivaldo. Isso não significa que os demais não forneçam os elementos necessários para que se discuta a formação de uma memória do deslocamento, pois o aboio como canto (presente na fala de José Manoel) e o resgate dos bois perdidos na mata (Pituba) se dão no desenrolar de uma atividade que tem o deslocamento como peça-chave. Isso implica reconhecer que a memória não é uma questão de acúmulo de informação, mas de condensação, aquisição e deslocamento. Sem esse trabalho efetivo de integração – coletivo em sua essência e logo sujeito a lacunas e descobertas – não seria possível uma atualização, presente no relato de experiência de cada um desses vaqueiros, e nem uma via de mão dupla em que o saber e o viver atuassem constantemente um sobre o outro.

## Conclusão

Com a observação da instância do personagem *vaqueiro* nos dois filmes, percebemos como elementos estéticos, para além do aspecto sensível, carregam traços discursivos e ideológicos essenciais para a compreensão desses documentários.

Em *O homem de couro*, a articulação dos sons – voz *over*, trilha musical, aboios e depoimentos – problematiza a profissão, ao mesmo tempo que se configura como “prova” de que aquelas práticas um dia existiram. O filme constrói uma ideia de *tempo circular* e não indica que aquelas ações deixa-

riam de acontecer. Ao contrário, reforça a permanência de uma “condição brasileira”,<sup>7</sup> da qual o homem no campo não tem escapatória: o subdesenvolvimento. Cabe ressaltar que este era um debate importante na cinematografia brasileira oriunda do Cinema Novo, da qual Paulo Gil Soares fez parte.

Se por um lado o documentário traz um caráter didático, por outro, incorpora um embate entre a “voz da experiência” e a “voz do saber”, que aponta para novas práticas no documentarismo brasileiro, mais recorrentes justamente a partir do final dos anos 1960, quando o filme foi realizado.

Já *Aboio* se distancia de uma possível abordagem etnográfica ou pedagógica e aposta numa articulação entre memória e deslocamento, distante também de um saudosismo que reprovava o presente, com o avanço da tecnologia e suas mudanças nas formas e relações de trabalho, em função de um passado romantizado. Mais que lamentar a extinção do aboio, o documentário, ao construir essa memória do deslocamento, reconhece a importância de seus personagens. Em outras palavras, o homem comum empreende uma jornada cujo retorno é reconhecimento do seu valor numa determinada atividade num encadeamento entre o particular e o geral, compondo, assim, uma memória coletiva. Afinal, esse homem resiste às mudanças do tempo; é alguém que desenvolve e aprimora um dom e faz o que poucos fazem, como, por exemplo, resgatar bois fujões na mata fechada.

O filme de Marília Rocha expõe que a transmissão do aboio de geração para geração está em vias de desaparecer. Nesse caso, o registro imagético se encarrega da tarefa, ainda que parcialmente, de transmitir esse reconhecimento, não para se pôr acima dos personagens, mas para sublinhar a importância de uma memória para o entendimento de uma tradição.

## Referências

- Arfuch, L. (2010). *O espaço biográfico. Dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Eduerj.
- Baltar, M. (2010). Cotidianos em performance: Estamira encontra as mulheres de Jogo de cena. In C. Migliorin (ed.), *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Azougue.
- Barnouw, E. (1996). *El documental: Historia y estilo*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Bernardet, J.-C. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.

---

7. Os 19 filmes realizados pela Caravana Farkas entre 1967 e 1971 foram agrupados sob o título de “A condição brasileira”.

- Bosi, E. (1994). *Memória e sociedade*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- Halbwachs, M. (2003). *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro.
- Huysen, A. (2000). *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Nichols, B. (2010). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.
- Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, 2(3): 3115. Rio de Janeiro.
- Santeiro, S. (1978). Conceito de dramaturgia natural. *Filme Cultura*, (30): 80-85. Rio de Janeiro.
- Schechner, R. (2003). O que é performance?. *O percevejo*, 11(12): 25-50. Rio de Janeiro
- Soares, P. (1969). O homem de couro. Texto para material publicitário da Thomaz Farkas Filmes Culturais, depositado na *Cinemateca Brasileira*. São Paulo.
- Taylor, D. (2013). *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Williams, R. (2000). *Cultura*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

### **Filmografia**

- O homem de couro* (1969), de Paulo Gil Soares. Cor, película, 20 minutos.
- Aboio* (2005), de Marília Rocha. Cor, digital, 71 minutos.