



Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación

ISSN: 1390-1079

ISSN: 1390-924X

chasqui@ciespal.org

Centro Internacional de Estudios Superiores de
Comunicación para América Latina

Ecuador

SOUZA SILVA, Gustavo

Memorias del desplazamiento en el documental brasileño: testimonio y paisaje en Aboio, de Marília Rocha

Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación, núm. 137, 2018, Abril-Julio, pp. 245-259

Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina

Ecuador

DOI: <https://doi.org/10.16921/chasqui.v0i137.2753>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16057171020>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)



Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Memorias del desplazamiento en el documental brasileño: testimonio y paisaje en *Aboio*, de Marília Rocha

*Memories of dislocation in the brazilian documentary:
testimony and landscape in Aboio by Marília Rocha*

*Memórias do deslocamento no documentário brasileiro:
testemunho e paisagem em Aboio, de Marília Rocha*

Gustavo SOUZA SILVA

Universidade Paulista, Brasil / gustavo03@uol.com.br

ChasquiChasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación
N.º 137, abril-julio 2018 (Sección Ensayo, pp. 245-259)
ISSN 1390-1079 / e-ISSN 1390-924X
Ecuador: CIESPAL
Recibido: 26-05-2016 / Aprobado: 06-04-2018

Resumen

Este texto se propone discutir las composiciones de una memoria del desplazamiento en el documental brasileño contemporáneo. Para ello, *Aboio* (Marília Rocha, Brasil, 2005) será objeto de un análisis que se centrará en los aspectos sonoros (testimonios y canto) e imagéticos (paisaje) tomados aquí como espacios en los que se localiza dicha memoria. La cuestión no se limita, sin embargo, a señalar cómo sonido e imagen pueden presentarse como espacios de memorias, sino también a identificar sus respectivas materias primas. La hipótesis planteada es que el fundamento de la memoria del desplazamiento en este documental está en la relación entre tradición y trabajo – tradición que se evidencia en los testimonios y trabajo que ocupa el paisaje.

Palabras clave: documental; memoria; testimonios; paisaje.

Abstract

This paper aims at discussing the composition of a memory of displacement in contemporary Brazilian documentary. For this, *Aboio* (Marília Rocha, 2005) will be the object of analysis that focus on the sound aspects (speech and singing) and image (landscape) taken here as spaces where is this memory. The question, however, is not limited to identifying how sound and image may present as spaces of memories, but also identify their respective raw materials. Our hypothesis is that the foundation of shifting memory in this documentary is the relationship between tradition and work - tradition is evident in the testimonies and work that fills the landscape.

Keywords: documentary; memory; testimony; landscape.

Resumo

Este texto se propõe a debater as composições de uma memória do deslocamento no documentário brasileiro contemporâneo. Para isso, *Aboio* (Marília Rocha, 2005) será o objeto da análise que centrará as atenções nos aspectos sonoros (fala e canto) e imagéticos (paisagem) tomados aqui como espaços onde se localiza tal memória. A questão não se limita, porém, a apontar como som e imagem podem se apresentar como espaços de memórias, mas também identificar suas respectivas matérias-primas. A hipótese levantada é que o alicerce da memória do deslocamento neste documentário está na relação entre tradição e trabalho – tradição que se evidencia nos depoimentos e trabalho que preenche a paisagem.

Palavras-chave: documentário; memória; testemunho; paisagem.

1. Introducción

Desde lo alto de su caballo, el vaquero Arivaldo Alves Macedo rememora los tiempos de infancia y adolescencia en los que era reclutado por su padre para *aboiar*¹ –práctica que consiste en llevar de un lugar a otro una cierta cantidad de ganado, entonando *cantigas*, versos o algún canto improvisado. Relata Arivaldo:

[...] yo no dormía cuando mi padre decía que nos iba a llevar (...) Aquella noche de la víspera del viaje, yo no dormía, de tanto placer. (...) Ah, me gusta soñar con todo aquello. Hay muchas cosas que nos gustan y nos ponemos viejos recordándolas. Y siempre hay derecho de recordar. Nada impide el recuerdo.

Este testimonio sintetiza la propuesta del documental *Aboio* (Marília Rocha, 2005) que busca, en las memorias de vaqueros de los estados brasileños de Minas Gerais, Bahia y Pernambuco, relatos sobre esa práctica que se ha vuelto cada vez más infrecuente. Las palabras de Arivaldo sirven también como punto de partida para pensar, por medio de aspectos fílmicos inmanentes como sonido (testimonios y canto) e imagen (paisaje), en *espacios de la memoria*.

Teniendo en vista la amplitud de este objetivo, centro mi atención en el modo cómo *Aboio* articula imagen y sonido para crear una *memoria del desplazamiento*. Desde el punto de vista imagético, Marília Rocha no hace uso de escenificaciones o imágenes de archivo –dos prácticas recurrentes en el documental brasileño de los últimos 15 años, aproximadamente. En cuanto al sonido, hay una bifurcación: a veces recurre a los testimonios y a veces al canto del arreo, es decir, al *aboio*.

El recorrido metodológico de este trabajo se centra en el campo del análisis fílmico. En esta perspectiva, sigue las recomendaciones de Aumont y Marie (2010), para quienes el papel del análisis fílmico debe ser la producción de algún tipo de conocimiento mediante la descripción de su objeto para ofrecer una *interpretación* –esta será “el motor imaginativo e inventivo del análisis” (Aumont & Marie, 2010, p. 15). Así, el debate tiene el propósito de responder a preguntas como: ¿A qué discusión apunta esta película? ¿Cómo el documental aborda el tema escogido? ¿Cómo relata la experiencia del desplazamiento? ¿Qué piensan los personajes sobre la cuestión del desplazamiento, es decir, qué relaciones son posibles de establecer entre el tema y el personaje? En vista de esta diversidad de rutas, el núcleo de cada análisis será debidamente presentado para orientar la lectura hacia el elemento fílmico en foco. Se crea así un horizonte de expectativa, pues, como postulan los autores, el trabajo del análisis fílmico es, en resumen, hacer la “película hablar” (Aumont & Marie, 2010, p. 185). Esto implica

1 En varios países del mundo hispanohablante existen prácticas semejantes conocidas, en su mayoría, como “arros de ganado”. Hemos decidido alternar entre el término original “aboio”, del portugués brasileño, y el castellano “arreo”.

presentar evidencias que organizan los análisis, que en muchos casos deben ajustarse en función de lo que apunta el objeto.

En el caso de la película analizada en este trabajo esta tarea requiere también un soporte teórico que busca su cimiento en la teoría de la *performance* (Schechner, 2013; Taylor, 2013) y en las discusiones sobre paisaje y espacio (Lefebvre, 2006). Por ser la *performance* un lugar donde se localiza la memoria, observar cómo se constituye en la materialidad fílmica se torna relevante para el análisis, así como percibir la relación entre espacio y memoria, pues es en el espacio que se dan las acciones humanas.

Así, el análisis se servirá de ese material que apunta hacia la siguiente hipótesis: el sustento de la memoria del desplazamiento en *Aboio* es la íntima relación entre tradición y trabajo –tradición que se evidencia en los testimonios y trabajo que ocupa el paisaje. Para desarrollar esta idea, mi recorrido privilegia un análisis vertical; es decir, en vez de secuencias cronológicas, analizaré testimonios y paisajes extraídos de la narrativa que proveen los elementos para la discusión.

2 Testimonios: memoria, tradición, desplazamiento

Las palabras del vaquero Arivaldo, sintetizadas anteriormente, hacen un balance entre el pasado y el presente. En su defensa de la posibilidad de recordar, el tiempo empleado para el desplazamiento de los rebaños se revela como cardinal en la cotidianidad de los vaqueros. Este es un aspecto que el documental desdobra en tópicos correlacionados: accidentes de trabajo, la dificultad típica de la actividad –sol, lluvia, comida y sueño a deshora–, la actuación de mujeres vaqueras. Todos ellos constituyen la base para la formación de esas memorias.

Estos temas aparecen en las entrevistas realizadas por la directora y su equipo, lo cual corrobora una elección narrativa recurrente en la producción de documentales en Brasil. Sin embargo, en el relato sobre el día a día de esta actividad, está también el canto –el *aboio*– que ayuda a construir la cadena sintagmática de la película. El *aboio* es, incluso, la primera información sonora a la cual tenemos acceso cuando aparece en *voice over*. En la secuencia hay un primer testimonio en el que un vaquero recita la letra de uno de sus *aboios*. A partir de ahí, testimonios y canto se alternan entre “*off*” y “*over*”, así como entre lo diegético y lo extra-diegético. En esta primera parte del texto, las atenciones recaen, inicialmente, en los relatos de las experiencias individuales y colectivas de los personajes en la práctica de *aboiar* y, enseguida, en el *aboio* como canto.

2.1 Entrevista como espacio de memoria

Los testimonios de los vaqueros Arivaldo, José Manoel y Ioiô Pituba abordan, entre otros temas, la sustitución de estos profesionales por camiones para el transporte de ganado, la convivencia con *aboidores* expertos y la gesta de cap-

turar reses fugadas. Son experiencias del recuerdo de cada personaje que se vinculan en su forma de socialización; por ser algo vivido por cada uno de ellos, pero que no se divorcia de un compartir colectivo. Este trabajo de activación de la memoria por parte de los entrevistados remite a la discusión propuesta por Halbwachs (2004), para quien la memoria es un acontecimiento social, vivido y compartido en sociedad. La memoria está sujeta a la contingencia de los hechos y solo puede, así, ser múltiple y colectiva. El autor explica:

Muchas veces, para evocar su propio pasado, un hombre necesita recurrir a los recuerdos de los demás. Se remite a puntos de referencia que existen fuera de él, fijados por la sociedad. Es más, el funcionamiento de la memoria individual no es posible sin estos instrumentos que son las palabras e ideas, que no ha inventado el individuo, sino que le vienen dadas por su entorno. (Halbwachs, 2004, p. 54)

Es en las entrevistas con los vaqueros que radica la conexión entre testimonio y la noción de memoria colectiva que adoptamos aquí. Vista como una manía del documental brasileño contemporáneo (Bernardet, 2003, p. 281-296), la entrevista tomó el lugar de la voz en *off* en lo que respecta a las apuestas narrativas y estilísticas a ser evitadas. Sin entrar en el mérito y los meandros de esta discusión, quiero resaltar que es mediante la entrevista que Marília Rocha extrae el material de las memorias del desplazamiento. En este horizonte, recorro al debate planteado por Arfuch (2010) sobre la importancia de la entrevista mediática. A pesar de atenerse a entrevistas publicadas en medios impresos, la discusión de la autora trasciende el *corpus* que analiza y resulta útil, también, para reflexionar sobre la entrevista en el documental. Este “desvío” acontece aquí, en este texto, porque el objetivo de Arfuch es discutir, a través de la entrevista, la construcción de lo que ella defiende como *espacio biográfico*², mientras que el mío, como ya he dicho, es la construcción de un espacio de las memorias del desplazamiento.

La entrevista puede asumir innumerables facetas, entre ellas la “biografía, autobiografía, historia de vida, confesión, diario íntimo, *memoria*, testimonio” (Arfuch, 2010, p. 151, *italicas mías*). Aunque estas posibilidades presenten puntos en común, me concentro en la que considera la entrevista como un espacio de memoria. Es por eso que los testimonios de los personajes Arivaldo, José Manoel e Ioiô Pituba, presentados antes de forma sintética, merecen, ahora, una atención efectiva:³

2 La propuesta de Arfuch es ir más allá (en relación a Lejeune y Starobinski) en la discusión sobre el relato de sí. Apoyada en el pensamiento de Bakhtin, la autora destaca que “no hay identidad posible entre autor y personaje, ni siquiera en la autobiografía, porque no existe coincidencia entre la experiencia vivencial y la ‘totalidad artística’” (2010, p. 55). Esa perspectiva permite ver lo biográfico en un esquema en que “el lector podrá integrar las diversas focalizaciones provenientes de uno u otro registro, lo ‘verídico’ y lo ficcional, en un sistema compatible de creencias” (2010, p. 56). Arfuch reconoce los innumerables registros de la entrevista mediática (perfiles, retratos, conversaciones, relatos de vida) como espacios en que esta cuestión se materializa.

3 Además de estos tres profesionales, otros cuatro también prestan testimonios pero, en función de la

Arivaldo:

Eran once días de viaje. Todos los días, de Macajuba [Bahia] a Feira [Feira de Santana, Bahia], a caballo, transportando ganado, arreado, como venimos con esas ahí ahora. Hoy no hay más eso. Hoy el ganado nomás sale en camión. No hay más ganancia para la gente que necesita arrear ganado por dinero. [...] Porque el ganado hoy quien lo maneja son las carretas, no nosotros.

José Manoel Sobrinho:

Antiguamente, cuando yo comencé a *aboiar*, cada *aboiador* hacía su verso y *aboiaba*. Hoy no, ya no hay dueño. [...] Nomás está el verso. *Aboiar* es una cosa que nadie aprende, es de la naturaleza, un don ¿no? Yo desde pequeño tenía las ganas. Aquí había un viejo famoso en el *aboio*. Se llamaba Nilo Aboiador y yo tenía ganas de conocerlo. Yo era joven y ahí un día nos encontramos y comenzamos a *aboiar*, pero no fue con él que yo aprendí. Él *aboiaba* de una forma y yo de otra.

Al término de este testimonio José Manoel da una demostración y canta el *aboio* que aparece en la apertura del documental como sonido en *off*.

Al buscar en sus recuerdos los procedimientos de antaño y compararlos con los de hoy, las palabras de Arivaldo y José Manoel revelan la coexistencia de dos tiempos: el tiempo en el que ocurren las acciones cotidianas y el tiempo narrativo. Cuando estos se yuxtaponen en la entrevista inducen a una situación inconclusa cuyo esbozo, sin embargo, se deja entrever: como práctica cada vez menos común, el *aboio* se desplaza del lugar de actividad profesional/canto hacia el de tradición. Específicamente sobre el *aboio* como canto, hay un tópico en las palabras de José Manoel que coincide con el de otros vaqueros: la capacidad de improvisación, muy similar a la de los contrapuntistas, y la pérdida de la autoría de la letra en favor del “dominio popular” a medida que pasa el tiempo, pero no así del estilo de *aboiar* de cada profesional. Este testimonio refuerza la idea del *aboio* como tradición que, vista como transmisión de conocimiento, es capaz de conservar una matriz común que, sin embargo, no anula la subjetividad de quien la pone en práctica. En otro momento de la película, algunos personajes explican que hay pequeñas diferencias en el modo de *aboiar* entre vaqueros de los estados de Minas Gerais y Pernambuco, por ejemplo.

Ahora me remito al tercer testimonio seleccionado, el de Agostinho Pereira, más conocido como Ioiô Pituba. Considerando la longitud de su declaración, opto por la paráfrasis. Pituba relata el momento en el que fue convocado por un hacendado para capturar parte de su rebaño perdido en el monte. Él aceptó la propuesta y dijo que solo necesitaría un vaquero más para ayudarlo, lo cual generó espanto por parte del contratante, pues decenas de vaqueros lo habían intentado, pero ninguno lo logró. Él insistió en que necesitaba solo un ayudante y así consiguió recuperar dieciocho vacas. Pituba finaliza: “Ahí los muchachos

propuesta analítica adoptada, es necesaria la selección de algunas de esas participaciones.

dicen que soy brujo para lidiar con el ganado, que yo era brujo”. Aprovechando el comentario, la directora pregunta: “¿Y cómo era esa brujería suya?”.

La entrevista como espacio de la memoria presupone un pacto entre entrevistador y entrevistado –que posteriormente se extiende al público o espectador– que no puede atenerse únicamente a la verdad, pues “podemos no creer en lo que dice alguien, pero asistimos al acontecimiento de su enunciación: *alguien dice* – y, podríamos agregar, más allá de un querer decir” (Arfuch, 2010, p. 157, *italicas de la autora*). Ese “alguien dice” gana cuerpo en el compartir de un recuerdo como trayectoria, y debe aceptar la tan citada capacidad de fabulación deleuzeana por parte del personaje, que puede estar presente –nunca lo sabremos– en el testimonio de Pituba. Se cambia, entonces, el enfoque de un “clamor por lo real hacia la performance de una presencia” (Elsaesser, 2009, p. 55), como se verá más adelante.

Entretanto, tan importante como ese aspecto es el papel del entrevistador: desentrañar la narrativa que le es dada, adherirse –no ciega o ingenuamente, de ser posible– a ella, auscultar y revelar al personaje que emerge ante la cámara, como hace Marília Rocha en el fragmento anterior. Testimonios como éste hacen que vaqueros como Ioiô Pituba entren a la historia del *aboio* como legendarios. Al final, ese lugar no se alcanza solo con valentía sino, principalmente, con audacia –él quiso sólo un hombre para auxiliarlo. Esto ayuda a componer una memoria colectiva en la que lo verosímil y el “vaivén del recuerdo” (Arfuch, 2012, p. 73) se aspiran mutuamente en un esfuerzo por pertenecer a un núcleo común. Esa tensión construye un vínculo con el personaje, pero también con quien lo escucha, con quien lo ve y con el contexto a su alrededor y, de ese modo, señala varias trayectorias para esas memorias.

Los testimonios de Arivaldo, José Manoel y Pituba corroboran la hipótesis de que sus palabras son el espacio de una memoria del desplazamiento, porque *Aboio* se interesa especialmente por la “vida como trayectoria” (Arfuch, 2010, p. 159), cuya elaboración de la vivencia no permite prever cómo la memoria de cada evento o episodio puede instituirse *de facto*, pero sí autoriza el acceso a una evidencia histórica y a una reflexión ahora compartidas, gracias al registro sonoro e imagético. Todo esto compone una narrativa en la que se ubica la memoria como trayectoria.

Entre los relatos analizados, el único que aborda directamente el tema del desplazamiento es el de Arivaldo. Empero, sería limitado suponer que esta memoria solo es posible cuando se toca explícitamente ese punto, porque el *aboio* como canto (José Manoel) y la captura del ganado fugado (Pituba) solo tienen sentido en el despliegue de esta actividad, cuya pieza central es el desplazamiento. Memoria, ésta, que encuentra un lugar posible en su paso hacia la tradición. Tradición que debe ser pensada como transmisión de conocimiento (Williams, 2000).⁴

4 Williams define la tradición como “reproducción en acción. Pues la tradición (‘nuestra herencia cultural’)

Con los testimonios anteriores, *Aboio* se rehúsa a una posible prerrogativa etnográfica y apuesta a una articulación dialógica, en el sentido bakhtiniano del término.⁵ Así, el documental construye una relación triangular entre memoria, tradición y desplazamiento que se distancia de una nostalgia que condenaría el presente –con su avance tecnológico y su urbanización, por ejemplo– en favor de un pasado visto de modo romantizado y acrítico. La manera como el documental lidia con esta tensión está resumida en otro testimonio, esta vez en voz *off*, lo cual dificulta la identificación de su autor: “Creo que no debemos mirar con una visión de sentir una melancolía, sintiendo que estamos perdiendo nuestras cosas, porque la verdad es que esas cosas se van transformando en otras, ¿no?”.

Más que lamentar esa pérdida, *Aboio* reconoce la importancia de efectuar el tránsito de persona a personaje a través de la exposición de la vida y de la memoria como trayectoria. Dicho de otro modo, el ser común, a consecuencia de sus acciones, emprende una jornada del héroe que le confiere una posición destacada o de autoridad en un cierto “arte del hacer” (Certeau, 2008), en una concatenación constante entre lo individual y lo social, componiendo, en los términos de Halbwachs, una memoria colectiva. A fin de cuentas, ese héroe es alguien que se resiste a los cambios de su tiempo; es alguien que nace con un don y, lo más importante, es capaz de desarrollarlo y perfeccionarlo; es alguien que hace lo que pocos hacen, como recoger el ganado perdido o escondido en el monte. Con una vida dedicada a la actividad de *aboiar*, Arivaldo, José Manoel y Ioiô Pituba son personajes que ven el “trabajo como el verdadero motor del devenir humano” (Arfuch, 2010, p. 202, itálicas de la autora), aspecto que también será discutido en este texto. Pero, por ahora, me seguiré concentrando en los testimonios, solo que guiando la mirada hacia el *aboiio* como canto.

2.2 Aboio como canto, aboiio como testimonio

En otro testimonio en voz en *off*, el documental informa sobre el origen y la definición de *aboiio*:

No bien el hombre domesticó la primera res, formó el primer rebaño, comenzó a buscar una manera de que el ganado lo entendiera, de conversar con el ganado. Debe haber probado muchas cosas, ¿no? Y el lenguaje más adaptado fue el canto; realmente, el *aboiio* es un canto. Y cuando *aboiamos*, el ganado nomás tiene que cerrar los ojos, [...] casi que va de siesta mientras anda.

se muestra de modo claro como un proceso de continuidad deliberada, aunque, analíticamente, no pueda demostrarse que alguna tradición sea una selección o re-selección de aquellos elementos significativos recibidos o recuperados del pasado que representan una continuidad no necesaria, pero *deseada*” (2000, p. 184, itálicas del autor).

5 El dialogismo, para Bakhtin (2005), corresponde a la interacción entre diversos textos al interior de una misma obra, aspecto más fácilmente identificable en la polifonía. Esta discusión se desprende de su análisis de la obra de Dostoiévski y, por lo tanto, de textos impresos. Sin embargo, creo que es posible pensar este modelo de otras formas “textuales”, como el audiovisual.

Estas palabras señalan otro horizonte a ser considerado en el análisis de los testimonios: el del *aboio* cantado especialmente para la cámara, desplazado del espacio y del tiempo en los que suele ser ejecutado, para convertirse en demostración.

Este aspecto está presente en las palabras de José Manoel, analizadas antes, y ocurre también en otros seis testimonios. Hay, no obstante, pequeñas diferencias en el modo como esas demostraciones aparecen: 1) el vaquero solo canta la letra, sin echar mano de su capacidad vocal; 2) el vaquero muestra a cámara cómo *aboia*, ampliando al máximo el alcance de su voz y 3) el vaquero canta la letra y entona el *aboio*, solo que en un tono más bajo, como si estuviera cantando una *cantiga*, mezclando, en cierta forma, las dos posibilidades ya presentadas. De estas tres, la que prevalece es la segunda, en la que los *aboiadores* muestran a la cámara toda su capacidad vocal.

En un documental que se centra en el *aboio* –como acto de conducir el ganado, pero también como el canto utilizado en esta actividad– ¿qué significa, entonces, desplazar este canto desde su ejecución *in loco* hacia un testimonio o, simplemente, convertir el canto *aboio* en testimonio? Los tres modos como el *aboio* aparece descrito anteceden o suceden declaraciones que, una vez más, rescatan las memorias de los personajes que relatan accidentes de trabajo. Así lo hace el vaquero Clemente al señalar en su cuerpo los huesos que se quebró o la escasez del ganado para arrear a consecuencia de los camiones, conforme el testimonio de Ioiô Pituba –cuestiones directamente vinculadas al oficio de *aboiar*. Sin embargo, el documental no se interesa solamente por ese aspecto, más pragmático, y reserva espacio también para asuntos personales y subjetivos, como se ve en el trecho en el que Marília Rocha pregunta a un vaquero: “¿Usted tiene ganas de ver el mar?”. Él responde: “no tengo”. Al terminar, él *aboia* con toda su fuerza frente la cámara de la directora.

Aunque presenten diferencias en cómo son demostrados, estos *aboios* como testimonios convergen en un punto común: son todos del orden de la performance. Eso no implica que en las entrevistas no haya performance, pues ellas “conectan el espacio de la acción y la performance” –como afirman Spence y Navarro– “ayudando a definir una identidad colectiva para los personajes cuando son filmados” (2011, p. 230). Aquí, separar testimonio y canto es meramente una estrategia metodológica para facilitar el análisis, aunque se sepa que esas dos instancias están enteramente relacionadas. Para avanzar, es importante percibir que la performance permite *hacer*. Y, antes de profundizar en este tópico, aclaro lo que entiendo por *performance*, toda vez que el concepto transita por numerosos campos del saber y se amolda a los objetivos y necesidades de sus respectivas áreas. Cuando inicié esta investigación, tomé la performance como una clave interpretativa posible para la investigación de personajes en desplazamiento en el documental brasileño contemporáneo. En ese sentido, los escritos de Richard Schechner fueron de gran valía ya que presentan, entre otros aspectos, una preocupación efectiva sobre el agente de la performance.

Sobre éste último, me remito a la definición que se articula con los objetivos de este trabajo: “performance es un repositorio comprensivo de saber y un poderoso vehículo para la expresión de la emoción” (Schechner, 2013, p. 45).

Dicha definición contempla lo objetivo y lo subjetivo, la racionalidad y el afecto, lo material y lo inmaterial; no en una clave binaria, normativa o secuencial, sino, nuevamente, en una situada en el dialogismo bakhtiniano. Aunque Schechner se haya presentado ante mí como una significativa puerta de entrada a los estudios de la performance, fue en Diana Taylor y, en cierta medida, en Elena del Río, que identifiqué una interlocución más acorde con los objetivos de este texto. Taylor se interesa por las performances *incorporadas*⁶, o sea, “gestos, oralidad, movimiento, danza, *canto*” (Taylor, 2013, p. 49, itálicas mías) que existen en la cotidianidad de innumerables comunidades latinoamericanas y que no están documentadas, registradas, archivadas. O, como ella resume en una palabra, el *repertorio*, cuya capacidad es permitir que “investigadores indaguen en *tradiciones e influencias*” (Taylor, 2013, p. 50, itálicas mías).

Tomando el *aboio* como una performance incorporada, pues, más allá de este documental, *aboiar* ya es, *per se*, una performance⁷. Cuando se hace frente la cámara, su dimensión performativa se torna más evidente; lo cual posibilita que tales demostraciones sean archivadas. Dicho de otro modo, si tal práctica ya no se transmite de generación en generación, es en el registro imagético que ahora ella se consagra como tradición. Y lo más importante: en el modo como el montaje visibiliza ese canto. Exceptuando las palabras de José Manoel sobre cómo desarrolló la capacidad de *aboiar*, el *aboio* como canto no establece una relación directa con lo dicho antes o después. Se recurre a la fragmentación para evitar el didactismo. Esos lapsos –o una posible falta de conexión– entre testimonio y canto producen el choque necesario para que se vea el canto *aboio* en su potencia; no solo la potencia de la voz –incluso porque algunos personajes no hacen uso de ella– sino también como un repertorio cada vez más cercano al de la tradición.

Así, respondiendo a la pregunta formulada –¿Qué significa desplazar una práctica de su tiempo y su espacio de ejecución en función de un registro imagético?–, el *aboio performatizado* a cámara activa e inscribe una memoria colectiva que mezcla trabajo y tradición, pero también afecto⁸, y se revela así como

6 Según la autora, los actos incorporados “(...) están siempre presentes, aunque en estado constante de ‘ahoridad’. Ellos reconstituyen –transmitiendo memorias, historias y valores comunes de un grupo/generación a otro. Los actos incorporados y performatizados generan, graban y transmiten conocimiento” (Taylor, 2013, p. 51).

7 Schechner diría: “Algunas performances cotidianas son tan sutiles e informales que ni las notamos como performances” (2013, p. 207). En este campo, al pensar en la relación entre cuerpo y performance, Elena del Río sintetiza: “el cuerpo piensa sin pensar” (2012, p. 6).

8 Elena del Río defiende el cuerpo performático como el lugar de la afectividad, lo que implica pensar cuerpo, performance y afecto como una tríada en el análisis fílmico. Dice la autora: “los cuerpos son practicantes, generadores, *performers* del mundo, de sensaciones que no presentan lazos miméticos o analógicos con una realidad externa o transcendental. Desde ese punto de vista, la performance involucra la movilización de circuitos afectivos que suplantán la inversión del espectador en la imagen a través de estructuras represen-

reservorio de un determinado saber que pasa a estar, en primera instancia, disponible y, luego, a ser pasible de difusión. Se revela también una “performance de la memoria”, cuyo recorrido conduce al personaje hacia su propia memoria, pero también a la memoria del contexto en el que se encuentra; una memoria al mismo tiempo individual –el estilo de cada vaquero, en el testimonio de José Manoel– y colectiva –en las letras transmitidas de generación en generación, como el abecedario⁹, en la intervención de Arivaldo.

3. Paisaje: memoria, trabajo, desplazamiento

El trabajo de remontarse a los recuerdos de los personajes en *Aboio* es facilitado, como se ve, por las entrevistas que se remontan desde el origen aproximado de la actividad de *aboiar* hasta 2004, año en que los testimonios fueron recogidos. Sin embargo, observar el espacio donde se despliega esta práctica también contribuye al avance del debate sobre las memorias del desplazamiento en el documental brasileño –recorrido que, a partir de ahora, privilegia lo que se ve en detrimento de lo que se habla o se canta.

Sin querer establecer aquí una discusión sobre el espacio en el cine, parto de la idea de que la narrativa cinematográfica nos deja ver una espacialización. Ella informa y delimita un cierto sentido de espacio en que las representaciones de personas y objetos suceden. Este espacio es construido como percepción visual capaz de traducir el tiempo en espacio, pues las formas temporales de la narrativa imagética necesitan del espacio para, entonces, existir. Este argumento incorpora, en realidad, una síntesis *stricto sensu* de las ideas de Aumont (2004) y, en cierto modo, de Arnheim (1980). Me circunscribo a este modo de articular espacio y narrativa por su desdoblamiento en los asuntos relacionados a la memoria¹⁰, estableciendo así una conexión con el documental objeto de este análisis. En varias secuencias de *Aboio* hay una sucesión narrativa que alterna los testimonios de los vaqueros (de modo general, filmados en plano medio o cerrado) con tomas de la *caatinga*¹¹ o del descampado por donde el ganado será conducido –imágenes que tomaré como *paisaje*.

tacionales de la creencia y la mimesis” (2012, p. 4).

9 Se trata de un *aboiar* con una extensa letra que fue pasado de generación en generación al punto en que hoy no se sabe a quién pertenece su autoría.

10 De acuerdo con Aumont (2004, p. 140): “Desarrollada en el tiempo, la obra no es por eso recibida como un simple desfilar, pero da lugar a un proceso infinito de suma, de comparación, de clasificación, en fin, de memoria, que, por definición, fija el tiempo – en una especie de ‘espacio’”. Arnheim, por su parte, dice que “cada nueva percepción que se obtiene encuentra su lugar en la estructura espacial de la memoria” (1980, p. 368). La memoria a la que Arnheim se refiere remite a los recuerdos recientes, lo que acabó de ser visto o escuchado (finalmente, él se preocupa con percepciones y sensaciones visuales), mientras que la noción de memoria aquí utilizada se refiere a un enmarañado de experiencias individuales y colectivas que se entrecruzan para formar una memoria colectiva. Aunque esas dos instancias no estén desligadas, considero importante puntualizar esa distinción.

11 El término *caatinga* corresponde a un tipo de vegetación xerófila y caducifolia típica del interior del

Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Acatando la premisa de que el paisaje es un espacio para la producción de una imagen, sigo la recomendación al “pensar el paisaje también de forma diferente a un lugar definido”, ya que “éste transita de un lugar específico, determinado, hacia un espacio de múltiples conexiones en el tiempo, en los lenguajes y medios que redimensionan nuestros espacios afectivos” (Lopes, 2007, p. 135). Este punto de vista se relaciona intrínsecamente con la propuesta de Martin Lefebvre, para quien el paisaje en el cine “se refiere al tiempo para la representación imagética de un espacio y a otros tiempos para la percepción real de este espacio” (Lefebvre, 2006, p. 20), lo cual da al espectador la posibilidad de construir el paisaje –configuración que el autor denomina de “impura”¹². Esta perspectiva resulta particularmente útil por dar margen a ambigüedades y a varios usos e interpretaciones. Si el espacio, como se ha expuesto antes, es construido como percepción visual, el paisaje, a su vez, puede también ser consecuencia de una construcción singular de la interpretación.

Frente a esas imágenes retomo la reflexión propuesta por Taylor acerca de lo que la performance puede *hacer* para extenderla a los paisajes en *Aboio*. Un primer aspecto a ser destacado es el distanciamiento de la dicotomía hombre-na-

Nordeste brasileño, como la que se ve en las figuras 1 a 4.

12 El término “impuro” se refiere al hecho de que esos paisajes no sean autorizados por la pintura (y por pintores también), mas sí construidos por cada espectador. Lefebvre identifica también otro tipo de paisaje recurrente en el cine: uno intencional, suministrado por el director. Más detalles en Lefebvre, 2006, p. 31-45.

turalidad, es decir, del paisaje visto solamente como naturaleza intocada al servicio de la contemplación del espectador mientras las acciones suceden en otros espacios del plano narrativo. Inversamente, en *Aboio*, los paisajes del semiárido brasileño son espacios de relaciones donde se ve al vaquero en actividad, en una conjugación entre trabajo y sociabilidad.

Aunque haya destacado antes la importancia del análisis de los paisajes, no hay que olvidar que estos están presentes en un montaje que los articula con testimonios y cantos. Los paisajes mostrados anteriormente serán tomados como ejemplo –entre otros en *Aboio*– de esa articulación que merece ser desentrañada. Mientras vemos el paisaje en las figuras 1 y 2, escuchamos un relato de un vaquero en voz en *off* que cuenta sobre la preparación para rescatar el ganado perdido en el monte. Ya en el paisaje de las figuras 3 y 4 tenemos también, en *off*, el testimonio transcrito al inicio del apartado 2.2, sobre el *aboio* como una forma que tiene el hombre de comunicarse con el ganado. Lo que acerca estos dos momentos no es, solo, el hecho de que el plano imagético suministre un paisaje, sino también la elección de ocultar a los dueños de esas voces, además de reservar un tiempo en la narrativa para que el paisaje aparezca *per se*, reforzándola. En estos casos, el paisaje se convierte en un elocuente indicador de las características del personaje, pues el paisaje “puede establecer un fondo étnico, social y *filiaciones profesionales*, o bien caracterizar una personalidad individual” (Spence & Navarro, 2011, p. 221, itálicas mías).

Después de discutir sobre qué es lo que el paisaje puede *hacer*, paso ahora a otra interrogante: ¿Qué hay en esos paisajes? ¿Qué muestran? Insistiendo en el argumento del paisaje como un espacio de integración entre hombre y naturaleza, los paisajes en *Aboio* acentúan una profunda articulación entre trabajo y desplazamiento. El paisaje es generalmente ocupado por vaqueros arreado reses; lo cual ratifica, sin mucho esfuerzo, el aspecto profesional destacado anteriormente. El modo como esas “imágenes del trabajo” aparecen en el documental se aleja, por un lado, del registro ya moldeado por cuestiones económicas o políticas –una estrategia recurrente en el cine– y, por el otro, evita la escenificación. Al apostar por el registro *in loco*, el documental garantiza la posibilidad de elaborar su propio proceso de representación y definición de las cuestiones relacionadas al trabajo. En esta película, el trabajo funciona como la propia identidad de los personajes, su modo de pertenecer al mundo, su *ethos*.

Eso no implica, sin embargo, que el trabajo se restrinja al paisaje. Éste está presente en los testimonios de varios personajes. Algunos de ellos demuestran, inclusive, una relación intensa con la actividad: “el día que no monto caballo, me enfermo”. Testimonios como éste refuerzan el punto de vista de Arfuch, presentado antes, en relación al *corpus* que analiza, sobre el trabajo como motor del devenir humano.

Aboio no se interesa solamente por los relatos que recoge en las entrevistas, sino que extrapola hacia la imagen lo que había sido dicho. Todos los vaqueros –personajes para quienes el desplazamiento es la piedra angular de su coti-

dianidad laboral– dan sus entrevistas estáticos, sea de pie o sentados –lo que genera una imagen que no da la sensación de movimiento y la experiencia del desplazamiento. Siendo así, una posible dimensión de la jornada de estos profesionales es transferida desde sus declaraciones a las imágenes de un paisaje poblado de trabajo. En la medida en que el *aboio* es canto pero también movimiento –y tomando en cuenta que la actividad está desapareciendo– la revelación de las imágenes del desplazamiento no debe ser vista solo como reflejo de una elección estético-narrativa. Por encima de todo, esta debe entenderse como la posibilidad de descubrir que los nuevos lugares, personas y paisajes son tan importantes como la revelación de perspectivas escondidas al interior de los movimientos de exploración, lo cual contribuye a desestabilizar certezas y revisar trayectorias narrativas y, así, cambiar la percepción de los personajes y/o la posición del espectador. Ese compromiso por parte de la realizadora convierte a esos paisajes en espacios de una memoria del desplazamiento porque el punto no está en la conservación de una memoria, en un filmar para preservar, sino más bien en su propia creación por medio de paisajes.

4. Conclusiones

El documental de Marília Rocha revela que el *aboio* se está extinguiendo. Cabe al registro imagético entonces cumplir el papel de transmitir, a su modo, este conocimiento; no con la intención de superar a los personajes, de tomar su lugar –eso sería, como mínimo, una ingenuidad. Tan importante como esta “nueva” transmisión es lo que se puede extraer de ella: una memoria necesaria para la comprensión de una tradición. El documental apuesta también por los paisajes como una memoria que no se pretende definitiva o fija, pero sí capaz de ser armada a partir de muchas piezas –historias de vida, experiencias, subjetividades–, porque todas las acciones humanas pueden ser vistas en términos espaciales.

Se debe subrayar la entrevista como un espacio de memoria porque ella sirve para que los exponentes traten un movimiento que va de su experiencia particular hacia el compartir con el público. Esta instancia que va de lo personal a lo colectivo es lo que presta a esa memoria colectiva su aspecto de legado y lo que se ancla también en los testimonios de los mayores para su transmisión. Las memorias no existen *a priori*; ellas son creaciones, invenciones; una memoria que se elabora a partir del desplazamiento del personaje en una relación de doble vía entre su historia personal y la historia de sus compañeros de *aboio*. Al final, ni en los testimonios ni en los paisajes hay un registro de esta actividad como práctica aislada, realizada por una persona solamente, sino que prevalece, una vez más, su carácter colectivo. En resumen, memoria cuyo fundamento es una jornada marcada, ante todo, por el desplazamiento.

Si los testimonios promueven la relación entre memoria, *tradición* y desplazamiento, los paisajes articulan, por su parte, memoria, *trabajo* y despla-

miento. Cuando se articulan en el montaje, testimonio y paisaje componen una relación cuadrilateral entre *memoria*, *desplazamiento*, *tradición* y *trabajo*. En otros términos, tradición y trabajo se convierten, así, en la materia prima de las memorias del desplazamiento en *Aboio*.

Referencias Bibliográficas

- Arfuch, L. (2010). *O espaço biográfico. Dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Eduerj.
- Arnheim, R. (1980). *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira, Edusp.
- Aumont, J. (2004). *O olho interminável* [cinema e pintura]. São Paulo: Cosac Naify.
- Aumont, J. & Marie, M. (2010). *A análise do filme*. 2. ed. Lisboa: Texto e Grafia.
- Bakhtin, M. (2005). *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. ed. São Paulo: Forense Universitária.
- Bernardet, J. C. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Certeau, M. (2008). *A invenção do cotidiano*. 1. *Artes do fazer*. 14. ed. Petrópolis: Vozes.
- Elsaesser, T. (2009). Real location, fantasy space, performative place: double occupancy and mutual interference in european cinema. En: Trifonova, T. (ed.). *European film theory* (p. 47-61). Routledge: Londres/ Nova York.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Lefebvre, M. (2006). Between setting and landscape in the cinema. En: Lefebvre, M. (ed.). *Landscape and film* (p. 19-59). Routledge: Londres/ Nova York.
- Lopes, D. (2007). *A delicadeza: estética, experiência e paisagem*. Brasília: Editora UnB.
- Río, E. (2012). *Deleuze and cinema of performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Schechner, R. (2013). *Performance studies: an introduction*. 3. ed. Londres/Nova York: Routledge.
- Spence, L. & Navarro, V. (2011). *Crafting Truth: documentary form and meaning*. Nova Jersey: Rutgers University Press.
- Taylor, D. (2013). *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Williams, R. (2000). *Cultura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.