



Revista FAMECOS: mídia, cultura e
tecnologia

ISSN: 1415-0549

revistadafamecos@pucrs.br

Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul
Brasil

Souza, Gustavo

Entre o personagem e a paisagem: memórias do deslocamento no documentário
brasileiro, parte 1, Aboio

Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, vol. 22, núm. 2, abril-junio, 2015, pp. 66-
81

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Porto Alegre, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495550201005>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

Entre o personagem e a paisagem: memórias do deslocamento no documentário brasileiro, parte 1, Aboio

Between the character and the landscape: shift memories in brazilian documentary, part 1, Aboio

Gustavo Souza

Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP (2011), mestre em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ (2006) e graduado em Comunicação Social/Jornalismo pela UFPE (2003). Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Midiática da Universidade Paulista.

<gustavo03@uol.com.br>

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. Deslocamento. Memória.

ABSTRACT

This paper wants to discuss the composition of a memory of displacement in contemporary Brazilian documentary. For this, Aboio (Marilia 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. Displacement. Memory.

Introdução

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*

1 Trabalho apresentado no XVIII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine), realizado de 7 a 10 de outubro de 2014, na Universidade de Fortaleza (Unifor). Este texto é a primeira parte de um trabalho mais amplo, que investiga as memórias do deslocamento em dois documentários brasileiros: *Aboio* e *Descaminhos* (Marília Rocha, Luiz Felipe Fernandes, Alexandre Baxter, João Flores, Maria de Fátima Augusto, Leandro HBL, Armando Mendz, Cristiano Abud, 2009) e que integra a pesquisa de pós-doutorado que desenvolvi junto ao curso de Imagem e Som da UFSCar com auxílio Fapesp.

– 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.

Este depoimento sintetiza a proposta do documentário *Aboio* (Marília Rocha, 2005), que busca, nas memórias de vaqueiros de Minas Gerais, Bahia e Pernambuco, relatos sobre essa prática que vem se tornado cada vez mais rara. A fala de Arivaldo serve também como ponto de partida para se pensar, por meio de aspectos fílmicos imanentes como som (depoimento e canto) e imagem (paisagem), em espaços de memória.

Tendo em vista a amplitude deste objetivo, centro as atenções no modo como *Aboio* articula imagem e som para criar uma memória do deslocamento. Do ponto de vista imagético, Marília Rocha não faz uso de encenações ou imagens de arquivos – duas práticas recorrentes ao documentário brasileiro dos últimos 15 anos, aproximadamente. Em relação ao som, há uma bifurcação: ora recorre aos depoimentos, ora ao canto, ou seja, o aboio.

A análise se servirá desse material que aponta para a seguinte hipótese: o alicerce da memória do deslocamento em *Aboio* é a íntima relação entre tradição e trabalho – tradição que se evidencia nos depoimentos e trabalho que preenche a paisagem. Para desenvolver esta ideia, o percurso privilegia uma análise vertical, ou seja, em vez de sequências cronológicas, analisarei depoimentos e paisagens recortados da narrativa e que fornecem os subsídios para o debate.

1 – Depoimentos: memória, tradição, deslocamento

A fala do vaqueiro Arivaldo, sintetizada acima, 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 over². Na sequência, há o primeiro depoimento, em que um vaqueiro recita a letra de um dos abois. A partir daí, fala e canto se alternam entre o off e o over e entre o diegético e o extra-diegético. Nesta primeira parte do texto, as atenções se voltam inicialmente para os relatos das experiências individuais e coletivas dos personagens na prática de aboiar e, em seguida, para o aboio como canto.

1.1 – 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

² Voz cujo emissor integra a diegese, mas permanece fora do quadro no momento em que fala.

e estilísticas a serem evitadas.³ 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*⁴, enquanto o meu, 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, concentro-me na que considera a entrevista como um espaço de memória. Por isso, os depoimentos dos personagens Arivaldo, José Manoel e Ioiô Pituba, antes apresentados de forma sintética, merecerão agora uma atenção efetiva.⁵

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 aboava. 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

3 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).

4 A proposta de Arfuch é ir além (em relação a Lejeune e Starobinski) na discussão sobre o 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.

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

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 aboia 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 remeto à terceira fala selecionada, a de Agostinho Pereira, mais conhecido como Ioiô Pituba. Tendo em vista o longo depoimento, opto pela paráfrase. 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 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, 2010, 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).⁶

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, p. 184, grifo do autor).

Com os depoimentos acima, *Aboio* recusa uma possível prerrogativa etnográfica e aposta numa articulação dialógica, no sentido bakhtiniano do termo.⁷ 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), aspecto que também será debatido neste texto. Mas, por enquanto, concentro-me ainda nos depoimentos, só que direcionando o olhar para o aboio como canto.

1.2 – Aboio como canto, aboio como depoimento

Em outro depoimento em voz off, o documentário informa a origem e a definição de aboio:

assim que o homem domesticou o primeiro boi, formou o primeiro rebanho, ele começou a procurar uma maneira do gado entender ele, de conversar com o gado. Acho que ele experimentou muita coisa,

⁷ 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.

não é? E a linguagem mais adaptada foi o canto; realmente, o aboio é um canto. E, quando a gente aboia, o gado só falta fechar os olhos, [...] só falta cochilar, andando.

Essa fala aponta para outro horizonte a ser considerado na análise dos depoimentos: o aboio cantado especialmente para a câmera, deslocado do espaço e do tempo onde costuma ser executado para tornar-se demonstração.

Este aspecto consta na fala de José Manoel acima analisada, estando presente também em mais seis depoimentos. Há, no entanto, pequenas diferenças no modo como essas demonstrações aparecem: 1) o vaqueiro apenas canta a letra, sem lançar mão de sua capacidade vocal; 2) o vaqueiro mostra para a câmera como aboia, estendendo ao máximo o alcance de sua voz e 3) o vaqueiro canta a letra e entoa o aboio, só que num tom mais baixo, como se estivesse cantando uma cantiga, mesclando, de certa forma, as duas possibilidades já apresentadas. A que prevalece é a segunda, em que esses profissionais mostram para a câmera toda a sua capacidade vocal.

Num documentário que se volta para o aboio – como ato de conduzir o gado, mas também como canto utilizado nesta atividade –, o que significa, então, deslocar este canto de sua execução *in loco* para os depoimentos? Ou simplesmente tornar o canto aboio em depoimento. Os três modos como ele aparece acima descritos antecedem ou sucedem falas que, mais uma vez, resgatam as memórias dos personagens que relatam acidentes de trabalho, como faz o vaqueiro Clemente ao apontar em seu corpo os ossos que quebrou, ou a escassez do gado para tanger em decorrência das carretas, conforme o depoimento de Ioiô Pituba – questões diretamente atreladas a esta atividade profissional. Contudo, o documentário não se interessa apenas por esse aspecto mais pragmático e reserva espaço também para questões pessoais e subjetivas, como se vê no trecho em que Marília Rocha pergunta a um vaqueiro: “o senhor tem vontade de ver o mar?”. Ele responde: “tenho não”. No término, ele aboia com toda força para a câmera da diretora.

Embora apresentem diferenças no modo como são demonstrados, esses aboios como depoimentos convergem para um ponto comum: são todos da ordem da performance. Isso não implica que nas entrevistas não haja performance (os personagens de Eduardo Coutinho provam que sim), pois elas “conectam o espaço da ação e a performance”, afirmam Spence e Navarro, “ajudando a definir uma identidade coletiva para os personagens quando filmados” (2011, p. 230). Aqui, separar fala e canto é meramente uma estratégia metodológica para facilitar análise, embora saiba que essas duas instâncias estão inteiramente relacionadas. Para avançar, é importante perceber

o que a performance permite *fazer*. E, antes de me aprofundar nesta questão, esclareço o que entendo por performance, uma vez que o conceito transita por inúmeros campos do saber, sendo moldado aos objetivos e às necessidades de suas respectivas áreas.⁸ Quando iniciei esta pesquisa, tomando a performance como uma chave interpretativa possível para a investigação de personagens em deslocamento no documentário brasileiro contemporâneo, os escritos de Richard Schechner foram de grande valia, pois apresentam, entre tantos aspectos, uma preocupação efetiva com o agente da performance. Dele, remeto à definição que se articula com os objetivos deste trabalho: “Performance é um repositório compreensivo de saber e um poderoso veículo para a expressão da emoção” (Schechner, 2013, p. 45).

Tal definição contempla o objetivo e o subjetivo, a racionalidade e o afeto, o material e o imaterial. Não numa chave binária, normativa ou sequencial, mas, novamente, situada no dialogismo bakhtiniano. Embora Schechner tenha se apresentado para mim como uma significativa porta de entrada para os estudos de performance, foi em Diana Taylor, e em certa medida em Elena del Río, que identifiquei uma interlocução mais estreita com os objetivos deste texto. Taylor se interessa pelas performances **incorporadas**⁹, ou seja, “gestos, oralidade, movimento, dança, **canto**” (Taylor, 2013, p. 49, grifo meu) que existem no cotidiano de inúmeras comunidades latino-americanas e que não estão documentadas, registradas, arquivadas. Ou, como ela resume em uma palavra, o **repertório**, cuja capacidade é permitir que “pesquisadores investiguem **tradições** e influências” (Taylor, 2013, p. 50, grifo meu).

Tomando o abooi como uma performance incorporada, pois, para além deste documentário, aboiar já é, por si só, uma performance¹⁰, quando feito para a câmera, sua dimensão performativa torna-se mais evidente, possibilitando que tais demonstrações sejam arquivadas. Dito de outro modo, se tal prática não é mais passada de geração em geração, é no registro imagético que ela agora se consagra como tradição. E o mais importante: o modo como a montagem

8 A amplitude do alcance e dos usos do conceito podem ser acessados na sistematização feita por Carlson (2009) em *Performance: uma introdução crítica*. Neste livro, o autor mapeia os estudos de performance em várias áreas de conhecimento, situando o leitor da diversidade epistemológica e prática da noção de performance.

9 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, p. 51).

10 Schechner diria: “Algumas performances cotidianas são tão sutis e informais que nem a notamos como performance” (2013, p. 207). Nesta seara, ao pensar a relação entre corpo e performance, Elena del Río sintetiza: “o corpo pensa sem pensar” (2012, p. 6).

dá visibilidade a esse canto. Com exceção da fala de José Manoel, sobre como desenvolveu a capacidade de aboiar, o aboio como canto não estabelece uma relação direta com o que é dito antes ou depois. Recorre-se à fragmentação para evitar o didatismo. Esses lapsos (ou uma possível falta de conexão) entre fala e canto produzem o choque necessário para que se veja o canto aboio em sua potência – não apenas a potência da voz (até porque alguns personagens não fazem uso dela), mas como um repertório cada vez mais próximo da tradição.

Assim, respondendo à pergunta feita anteriormente – o que significa deslocar uma prática do seu tempo e do seu espaço de execução em função de um registro imagético –, o aboio *performado* para a câmera ativa e inscreve uma memória coletiva que mescla trabalho e tradição, mas também afeto¹¹, revelando-se, assim, um reservatório de um determinado saber que passa a estar primeiramente disponível e, em seguida, passível de difusão. Revela-se também uma “performance da memória”¹² cujo percurso conduz o personagem à sua memória, mas também à memória do contexto em que se encontra, uma memória a um só tempo individual (o estilo de cada vaqueiro, no depoimento de José Manoel) e coletiva (nas letras passadas de geração em geração, como o ABC¹³, no depoimento de Arivaldo).

2 – Paisagem: memória, trabalho, deslocamento

O trabalho de se reportar às memórias dos personagens em *Aboio* é facilitado, como visto, pelas entrevistas que resgatam desde a origem aproximada da atividade de aboiar até 2004, ano em que os depoimentos foram colhidos. Porém, observar o espaço onde se desenrola esta prática também contribui para o avanço do debate sobre as memórias do deslocamento no documentário brasileiro – percurso que, a partir de agora, privilegia o que se vê em detrimento do que se fala ou canta e que encontra em Rancière uma porta de acesso quando considera que “qualquer produção de significado deve ser

11 Elena del Río defende o corpo performático como o lugar da afetividade, o que implica pensar corpo, performance e afeto como uma tríade na análise de filmes. Diz a autora: “corpos são praticantes, geradores, performers do mundo, de sensações que não apresentam laços miméticos ou analógicos com uma realidade externa ou transcendental. Desse ponto de vista, a performance envolve a mobilização de circuitos afetivos que suplanta o investimento do espectador na imagem através de estruturas representacionais de crença e da mimesis” (2012, p. 4).

12 Esta ideia é apresentada por Baltar (2007) em sua análise de *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2001), em que debate como se dá o elo entre a imaginação melodramática e engajamento afetivo no documentário brasileiro contemporâneo.

13 Trata-se de um aboio com uma extensa letra que foi passado de geração em geração a ponto de hoje não se saber mais a quem pertence sua autoria.

vista como a expressão de **um espírito de um lugar**" (1994, p. 36, grifo meu) e uma direção mais específica em Halbwachs, para quem "todas as ações de um grupo podem ser traduzidas em termos espaciais, o lugar por ele ocupado é apenas a reunião de todos os termos" (2003, p. 159-160).

Sem o intuito de estabelecer aqui um debate sobre o espaço no cinema, parto da ideia de que a narrativa cinematográfica dá a ver uma espacialização. Ela informa e delimita um certo sentido de espaço em que as representações de pessoas e de objetos acontecem. Este espaço é construído como percepção visual capaz de traduzir o tempo em espaço, pois as formas temporais da narrativa imagética necessitam do espaço para então existirem. Este argumento trata-se, na realidade, de uma síntese *stricto sensu* das ideias de Aumont (2004) e, de certo modo, de Arnheim (1980). Remeto a este modo de articular espaço e narrativa por seu desdobramento nas questões relacionadas à memória¹⁴, estabelecendo, assim, uma conexão com o documentário objeto desta análise. Em várias sequências de *Aboio*, há um encadeamento narrativo que alterna as falas dos vaqueiros (de modo geral, filmados em plano médio ou close) com tomadas da caatinga ou do descampado por onde a boiada será conduzida – imagens que tomarei como *paisagem*.

Acatando a premissa de que a paisagem é um espaço para a produção de uma imagem, sigo a recomendação para se "pensar a paisagem também de forma diferente de um lugar definido", pois "ela transita de um lugar específico, determinado para um espaço de múltiplas conexões no tempo, nas linguagens e nas mídias que redimensionam nossos espaços afetivos" (Lopes, 2007, p. 135). Este ponto de vista relaciona-se intrinsecamente à proposta de Martin Lefebvre, para quem a paisagem no cinema "se refere ao tempo para a representação imagética de um espaço e a outros tempos para a real percepção deste espaço" (Lefebvre, 2006, p. 20), fornecendo assim para o espectador a possibilidade de construir a paisagem – configuração que o autor denomina de "impura"¹⁵. Essa perspectiva torna-se particularmente útil por dar margem à ambiguidade e a

14 De acordo com Aumont (2004, p. 140): "Desenvolvida no tempo, a obra não é por isso recebida como um simples desfilar, mas dá lugar a um processo infinito de soma, de comparação, de classificação, em suma, de memória, que, por definição, fixa o tempo – em uma espécie de 'espaço'". Arnheim, por sua vez, diz que "cada nova percepção que se obtém encontra seu lugar na estrutura espacial da memória" (1980, p. 368). A memória a que Arnheim se refere remete às lembranças recentes, o que acabou de ser visto ou ouvido (afinal, ele se preocupa com percepções e sensações visuais), enquanto a noção de memória aqui utilizada diz respeito a um emaranhado de experiências individuais e coletivas que se intercruzam para formar uma memória coletiva. Embora essas duas instâncias não estejam desconectadas, considero importante pontuar essa distinção.

15 O termo "impuro" se refere ao fato de essas paisagens não serem autorizadas pela pintura (e por pintores também), mas construídas por cada espectador. Lefebvre identifica também outro tipo de

vários usos e interpretações. Se o espaço, como posto acima, é construído como percepção visual, a paisagem, por sua vez, pode também ser consequência de uma construção singular da interpretação.

Diante dessas imagens, retomo a questão proposta por Taylor, sobre o que a performance pode *fazer*, para estendê-la às paisagens em *Aboio*. Um



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

primeiro aspecto a ser destacado é o distanciamento da dicotomia homem e natureza, ou seja, a paisagem vista apenas como natureza intocada a serviço da contemplação do espectador, enquanto as ações aconteceriam em outros espaços do plano narrativo. Inversamente, em *Aboio*, as paisagens do sertão brasileiro são espaços de relações onde se vê o vaqueiro em atividade numa conjugação entre trabalho e sociabilidade.

Embora tenha destacado a importância da análise das paisagens, não se pode esquecer que elas estão presentes numa montagem que as articulam com a fala e o canto. As paisagens mostradas anteriormente serão tomadas como

paisagem recorrente no cinema: uma intencional, fornecida pelo diretor. Mais detalhes, ver Lefebvre, 2006, p. 31-45.

exemplos (entre outros existentes em *Aboio*) dessa articulação que merece ser esmiuçada. Enquanto vemos a paisagem nas figuras 1 e 2, ouvimos um relato de um vaqueiro em voz off que conta sobre a preparação para resgatar o gado perdido no mato. Já na paisagem das figuras 3 e 4 há também em off o depoimento transscrito na abertura do item 1.2, sobre o aboio como uma forma de o homem se comunicar com o gado. O que aproxima esses dois momentos não é somente o fato de o plano imagético fornecer uma paisagem, mas a opção por ocultar os donos dessas vozes, além de reservar um tempo na narrativa para que a paisagem apareça *per se*, reforçando-a. Nestes casos, ela se torna um eloquente indicador das características do personagem, pois a paisagem “pode estabelecer um fundo étnico, social e **filiações profissionais** ou caracterizar uma personalidade individual” (Spence e Navarro, 2011, p. 221, grifo meu).

Após debater o que a paisagem pode *fazer* passo agora a outra questão: o que há nessas paisagens? O que elas mostram? Insistindo no argumento da paisagem como um espaço de integração entre homem e natureza, as paisagens em *Aboio* acentuam uma profunda articulação entre trabalho e deslocamento. A paisagem é geralmente preenchida por vaqueiros conduzindo a boiada, ratificando sem muitos esforços o aspecto profissional destacado acima. O modo como essas “imagens do trabalho” aparecem no documentário se afasta, de um lado, do registro já moldado por questões econômicas ou políticas, uma estratégia recorrente no cinema, e de outro, evita a encenação. Ao apostar no registro *in loco*, o documentário garante a possibilidade de elaborar seu próprio processo de representação e definição das questões relacionados ao trabalho. Neste filme, ele funciona como a própria identidade dos personagens, o seu modo de pertencer ao mundo, seu *ethos*.¹⁶

Isso não implica, contudo, que o trabalho se restrinja à paisagem, ele está presente nos depoimentos de vários personagens, alguns inclusive demonstrando uma relação intensa com a atividade: “no dia que não monto a cavalo, fico doente”. Depoimentos como este reforçam o ponto de vista de Arfuch antes apresentado, em relação ao *corpus* que analisa, sobre o trabalho como motor do devir humano, ou, como defende André Gorz (2007, p. 21), “o trabalho socialmente remunerado e determinado (...) é, de longe, o fator mais importante de socialização”¹⁷.

Aboio não se interessa apenas pelos relatos que colhe nas entrevistas, mas estende para a imagem o que fora dito. Todos os vaqueiros – personagens

16 Agradeço a Henrique Codato por ter me alertado sobre esse aspecto.

17 Ainda que se esse argumento possa ser relativizado, recorro a ele por sua correspondência com o modo como os personagens de *Aboio* lidam com o trabalho.

que têm o deslocamento como cerne de seu cotidiano de trabalho – dão suas entrevistas estáticos, seja em pé ou sentado (o que gera uma imagem que não fornece, contudo, a sensação de movimento e a experiência do deslocamento). Sendo assim, uma possível dimensão da jornada desses profissionais é transferida da fala para as imagens de uma paisagem povoada de trabalho. Na medida em que aboio é canto mas também movimento e, levando em conta que a atividade está desaparecendo, a revelação das imagens do deslocamento não deve ser vista apenas como reflexo de uma opção estético-narrativa, mas, acima de tudo, como a possibilidade de descobrir que novos lugares, pessoas e paisagens são tão importantes quanto a revelação de perspectivas escondidas no interior de movimentos de exploração, o que contribui para desestabilizar certezas e revisar trajetórias narrativas, mudando a percepção dos personagens e/ou a posição do espectador.¹⁸

Esse compromisso por parte da realizadora torna essas paisagens espaços de uma memória do deslocamento porque a questão não se refere à conservação de uma memória, de um filmar para preservar, mas de sua criação por meio de paisagens. Memórias não existem *a priori*, mas são criações, invenções. Uma memória que se faz a partir do deslocamento do personagem numa relação de mão dupla entre sua história pessoal e a história de seus companheiros de aboio; afinal, nem nos depoimentos e nem nas paisagens há o registro desta atividade como prática isolada, feita por apenas uma pessoa, prevalecendo, mais uma vez, o seu caráter coletivo. Em resumo, trata-se de uma memória que, para retomar Rancière, é também um espírito de um lugar.

Considerações finais

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. O documentário apostava também em paisagens como uma memória que não se pretende

18 Conforme Eleftheriotis (2012), em sua discussão sobre o movimento no cinema, com foco em deslocamento e viagem, que aponta para a relação dialética entre *dúvida* e *certeza* como uma chave interpretativa das práticas cinematográficas e das sensibilidades históricas.

definitiva ou fixa, mas capaz de se montar a partir de muitas peças (histórias de vida, experiências, subjetividades). Memória cujo alicerce é uma jornada marcada, antes de tudo, pelo deslocamento.

Se os depoimentos promovem a relação entre memória, *tradição* e deslocamento, as paisagens articulam, por sua vez, memória, *trabalho* e deslocamento; e, quando encadeados na montagem, depoimento e paisagem compõem uma relação quadrilátera entre *memória*, *deslocamento*, *tradição* e *trabalho*. Em outros termos, tradição e trabalho se tornam, assim, a matéria-prima das memórias do deslocamento em *Aboio*.

Referências

- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**. Dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.
- ARNHEIM, Rudolph. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira; Edusp, 1980.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável** [cinema e pintura]. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BALTAR, Mariana. **Engajamento afetivo e as performances da memória em Um passaporte húngaro**. Rio de Janeiro, Eco-Pós, vol. 10, nº 2, 2007, p. 96-112.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 3. ed. São Paulo: Forense Universitária, 2005.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 1. Artes do fazer. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- ELEFTHERIOTIS, Dimitris. **Cinematic journey**: film and movement. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.
- ELSAESSER, Thomas. Reallocation, fantasy space, performative place: double occupancy and mutual interference in european cinema. In: TRIFONOVA, Temenuga (org.). **European film theory**. Routledge: Londres/ Nova York, 2009, p. 47-61.

GORZ, André. **Metamorfoses do trabalho:** crítica da razão econômica. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2007.

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

LEFEBVRE, Martin. Between setting and landscape in the cinema. In: LEFEBVRE, Martin (org.). **Landscape and film.** Routledge: Londres/ Nova York, 2006, p. 19-59.

LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração em off. In: FREIRE FILHO, João & HERSCHEMANN, Micael (orgs.). **Novos rumos da cultura da mídia:** indústrias, produtos, audiências. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007, p. 143-157.

LOPES, Denilson. **A delicadeza:** estética, experiência e paisagem. Brasília: Editora UnB, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. Discovering new worlds: politics of travel and metaphors of space. In: ROBERTSON, Georg et. al. (orgs.). **Travellers' tales.** Narratives of home and displacement. Londres/Nova York: Routledge, 1994, p. 29-37.

RÍO, Elena del. **Deleuze and cinema of performance.** Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies:** an introduction. 3. ed. Londres/Nova York: Routledge, 2013.

SPENCE, Louise & NAVARRO, Vinicius. **Crafting Truth:** documentary form and meaning. Nova Jersey: Rutgers University Press, 2011.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório:** performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

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

Recebido em: 17 outubro 2014

Aceito em: 26 fevereiro 2015

Endereço do autor:

Gustavo Souza <gustavo03@uol.com.br>

Universidade Paulista, Campus I - Indianópolis

Rua Doutor Bacelar, 1212 - Vila Clementino

Secretaria da Pós-Graduação, 4o andar

São Paulo, SP - Brasil - Cep: 04026002

Telefone: (11) 55864180