

ABOIO: EVOCAÇÃO AO SERTÃO¹

ABOIO: EVOCATION OF THE BACKLANDS

Heverton da Silva Guedes
UFPE

Resumo

Conjugando análise fílmica e revisão bibliográfica, esta pesquisa se debruça sobre *Aboio* (2005), de Marília Rocha, a fim de analisar como o filme, ao partir de uma perspectiva sertaneja subjetiva(da) (Lins; Mesquita, 2008), propõe uma paisagem outra aos sertões presentes nas narrativas predominantes (Albuquerque Jr., 2014; Moreira, 2018). Ancorando-se na mesma estrutura simbólica em que se divide o longa, o “boi”, o “homem” e o “infinito”, discutimos a comunhão entre sujeito, bicho e natureza (Lima, 2014; Welle, 2016), e intuimos, de antemão, que a evocação que se ouve e que se vê aqui é, antes de tudo, a um sertão-sensível.

Palavras-chave:

Sertão; subjetividade; *Aboio*.

INTRODUÇÃO

Aboio (2005) foi o primeiro longa dirigido por Marília Rocha, então integrante do coletivo mineiro Teia, tendo sido uma estreia positiva que rendeu, dentre outros, o prêmio de melhor documentário no “Festival É Tudo Verdade” daquele ano. Gravado nos sertões de Minas, Bahia e Pernambuco, o filme já começa ampliando o sertão para além do Nordeste e se afastando, com isso, da estereotipia que o delimita (Albuquerque Jr., 2014). Ademais, ao escolher o aboio, ao mesmo tempo, prática de memória, oralidade e performance, para se aproximar dos sertanejos, o filme se destaca de larga safra sobre o tema por procurar o sertão através de seus sujeitos, e não o contrário.

Assim, centrado na experiência sensível do sertanejo, o filme de Rocha tece paisagens

Abstract

Combining film analysis and bibliographic review, this paper focuses on Aboio (2005), by Marília Rocha, in order to analyze how the film, from a subjective perspective (Lins; Mesquita, 2008), proposes another landscape to the backlands present in the predominant narratives in Brazil (Albuquerque Jr., 2014; Moreira, 2018). Anchored in the same symbolic structure in which the film is divided, the “ox”, the “man” and the “infinity”, we discuss the communion between subject, animal and nature (Lima, 2014; Welle, 2016), and we intuit, first of all, the evocation that you hear and see here is, above all, to a sensitive backlands.

Keywords:

Backlands; subjectivity; Aboio.

subjetivas (Lins; Mesquita, 2008) que, partindo da relação com o gado, alcançam, ou retornam, como quiserem, à dimensão do metafísico. Esse encadeamento entre bicho, gente e natureza adquire tamanha importância, aqui, que foi escolhido, pela autora, para estruturar a obra, e por nós, para organizar este texto, dividido nos seguintes tópicos: “o boi”, onde tentamos discutir um tanto do simbolismo ancestral desse animal e como ele atua, no filme, enquanto catalisador da tradição do aboiar-relembrar; “o homem”, onde buscamos destacar a importância da subjetividade sertaneja tanto para a construção estética-discursiva do longa quanto para um arquivo outro sobre sertões; e por fim, “o infinito”, onde propomos mapear, em forma e em filosofia, o terreno-etéreo no qual desemboca *Aboio*.

O BOI

Enquanto elemento fundante e símbolo místico de culturas diversas,² da Índia dos vedas à Ibéria dos mouros, o boi foi idolatrado por um sem número de povos ao redor do globo, uma vez que a domesticação dos primeiros rebanhos não só originou como propiciou sociedades inteiras (Moreira, 2018). E por aqui não foi diferente, o gado além de ter conduzido o colonizador à territórios até então pouco quistos, como eram “os sertões”, acabou orientando ali, conseqüentemente, formas inteiras de viver, o que levou Prado Jr. (1943, p. 40), por exemplo, a firmar que “o gado cria o homem aí, em lugar de o homem criar o gado”.

Para começo de conversa, cabe dizer que por muito tempo a historiografia encontrou exatamente no boi a chave para explicação da “ocupação” do sertão, ocupação, claro, que em uma perspectiva colonial, ignora a presença autóctone para colocar aqueles que vieram com o gado como pioneiros da suposta “civilização”, latifundiária, violenta e patriarcal (Furtado, 2006; Oliveira, 2008), que se quis ser. Apesar de já superada essa perspectiva, não se pode negar que o gado foi sim fator essencial para a gente e a terra que ali se fez, de modo que não faltam estudos, nas mais diversas abordagens, a debruçar-se sobre tal problemática.

A ocupação diferenciada foi a base de relações sociais e culturais específicas que se estabeleceram nessa zona de economia pobre e dependente, gerada a partir da criação de gado. Na economia, o boi foi o motor do povoamento; na cartografia, gerou os mapas dos ferros e redefiniu as fronteiras; na arquitetura, moldou as casas de fazenda (DINIZ, 2015); e, até nos homens, deixou marcas profundas. Em síntese, o boi foi o elemento simbólico que forjou as identidades sertanejas tradicionais, como ilustraram Capistrano de Abreu (1988) e Djacir Menezes (1937) na afirmação de “outro” Nordeste, diferenciado pela civilização do couro (Moreira, 2018, p. 39-40).

Os povos, que junto aos rebanhos nos sertões se assentaram, ora saudados como pioneiros legítimos, ora sondados como miseráveis marginais (Albuquerque Jr., 2014), tornaram-se mote comum na cultura brasileira, e como não poderia deixar de ser, no nosso cinema, que vem de longe se alimentando e agenciando, ao mesmo tempo, muito da mística que rodeia o bicho boi,³ o que nos leva ao nosso objeto, que escolhe olhar

para o homem, o gado e o sertão, aparentemente indissociáveis, como logo veremos, através do que entoam em seus aboios.

“Agora isso vem de onde? De imemoriais tempos, né!? Eu já imagino os aboios dos vaqueiros em Ur, nos campos de Abraão, minha nossa! O rei Davi, como ele aboiava (...) imagino o Egito clássico (...) a Grécia, Anacreonte, Sócrates era vaqueiro”⁴, assim nos conta um contador em dado momento, sua fala, misto de admiração e excitação, traça uma história do aboio, ou melhor, do aboiar, enquanto verbo, vivo e ativo, a medida em que tece comparações entre uma prática rotineira e outra de tempos ancestrais.

Chama-nos atenção aqui, em especial, o fato do contador se referir a tais tempos como “imemoriais”, embora, na contramão, ele não apenas procure na memória a base para seu discurso como escolhe se aproximar do seu objeto-presente, por assim dizer, através dela. E isso, esse aparentemente eterno exercício plástico do recordar, repleto de contradições e confabulações, em sua dimensão processual (Bergson, 1990; Deleuze, 1990), merece atenção por configurar, a nosso ver, um dos grandes méritos do filme, constituindo, em paralelo com o que conta o contador, o ponto de partida ao que assistimos, por isso, nossa escolha de começar também a presente apreciação através desse mote.

A memória é, pois, o objeto disparador e o fio condutor que se quis seguir em *Aboio*, “antigamente”, “naquele tempo”, “tempo véi” são pontos de falas bastante presentes nos depoimentos, o que nos revela o apreço por esse mote, provavelmente um tema recorrente para as entrevistas que possibilitaram o contato no qual o projeto se ancora. Nesse raciocínio, é na memória que reside o elo entre o ancestral e o banal, é nela que se assenta, e por consequência, o que sustenta o aboio, tecnologia ancestral, conhecimento consagrado, que surgido da peleja do homem com o bicho, da necessidade de algum entendimento mútuo, os fez companheiros e interlocutores.

Ademais, se vaqueiros e rebanhos continuam a se falar, certamente, é porque continuam a recordar, afinal, como em Rosa (2001, p. 144), aqui também o gado “não perdeu as memórias de donde veio”. E como se fosse esse fio da memória o que conecta

o colar de conchas do presente, longe de algo latente, ou simplesmente, acabado e desencantado, a memória pulsa e impulsiona. E como pulso de toda uma terra e sua gente, aos olhos atentos de *Aboio*, a memória se traduz em tradição:

O documentário é um resgate das tradições do aboio através das memórias que os vaqueiros trazem consigo. É um filme feito com imagens do presente, mas que remetem, em diversos momentos, a um tempo passado, a memórias reatualizadas. *Aboio* é composto por imagens sem um tempo determinado, nos dando a sensação de tempos entrecruzados, em um lugar onde a memória se atualiza e se transforma em presente. (...) *Aboio* é o resgate de uma tradição que aos poucos está se perdendo em uns e se reconfigurando em outros de seus protagonistas (Welle, 2016, p. 40).

Para efeito de comparação, chamemos à discussão um filme marco no dizer ser do sertão: *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto. Tal comparação nos parece válida, sobretudo, em razão do paralelo formal, que não pudemos deixar passar despercebido, entre o plano que acompanha o depoimento do “tempos imemoriais” e o plano de abertura da obra cinquentista: em ambos assistimos a homens montados a cavalo, recortados em elegantes silhuetas, marcharem em um plano aberto, o que funciona, certa maneira, como uma espécie de imagem-síntese dos tipos e dos signos a que reverenciam cada um dos filmes, vaqueiros e cangaceiros.

Mas se o paralelo estilístico é possível, o contraste discursivo é gritante. Expliquemos: enquanto *Aboio* encara a memória como manutenção, por vezes, sustentação, de uma prática e um estilo de vida de raízes seculares que carecem de ser esmiuçadas, contadas e cantadas, para continuar a nutrir (presente do indicativo), *O Cangaceiro*, por outro lado, faz questão de esclarecer, com um letreiro em tela antes do plano de abertura, que a narrativa a seguir se passa “em uma época imprecisa, quando ainda havia cangaceiros”, alocando-se com isso em um pretérito perfeito, “sem vigência” (Tolentino, 2001, p. 12), sem riscos, ou, ainda, reencenando “a memória histórica com o intuito de oferecer a ilusão do passado perfeito, um passado que já teria terminado, e por isso, estaria realizado e completo” (França, 2008, p. 06).

Ou seja, *Aboio* reconhece e esclarece o legado do lugar-passado para o cotidiano do fenômeno sobre o qual se debruça, mas, uma vez assentado

na memória em sua dimensão de criação, de deslocamento e de deriva (França, 2008),⁵ a enxerga enquanto terreno movediço, o que não significa algo negativo, pelo contrário, o torna ainda mais fértil a fabulações, tanto dos personagens-reais quanto do próprio discurso fílmico, que encontra aí um sem número de possibilidades criativas:

A nostalgia que emana do filme é difusa, e algumas imagens dialogam com a fragmentação e a fragilidade da memória, com a impossibilidade de restituir integralmente o que já se foi, de amarrar causas e conseqüências. Penso nas imagens em super-8 granuladas, em contraluz. Nesses registros, baixa informação e alta expressão, por assim dizer, se relacionam com as lembranças verbalizadas pelos vaqueiros e com seus cantos. Busca-se, em suma, um diálogo não literal ou direto, mas evocativo e deliberadamente “impreciso” (Mesquita, 2012, p. 32-33).

Para além do conhecido “sistema de entrevistas” (Lins; Mesquita, 2008, p. 63), onde aquele que fala e o que se fala são mostrados invariavelmente no mesmo plano, o filme propõe um rico feixe de imagens para preencher, ou melhor, dialogar com seus aboios, sejam eles um *close-up* extremo na garganta de uma vaqueiro, ou o trepidar incandescente de uma fogueira, ou, ainda, o olhar preguiçoso de um papagaio, fato é que eles são, geralmente, sensíveis, em uma abordagem formal que parece interessada em tensionar, para não dizer, afastar-se do fazer documentário mais tradicional, há tanto assombrado por uma necessidade de distanciamento, de objetividade, para adentrar no terreno do íntimo, do subjetivo.

De fato, estamos diante de uma obra de destacado apreço estético, inclusive, já exibida no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA),⁶ que encontra na experimentação uma forma de potencializar a paisagem, sobretudo, subjetiva, sobre a qual se debruça. A abordagem intimista é, sem dúvida, outro destaque digno de nota, portanto, merece ser melhor apreciada, o que propomos no capítulo que segue.

O HOMEM

Por tanto tempo encarados por lentes curiosas, mas nem sempre éticas, como espécies “exóticas”, quer dizer, “típicas”, representantes legítimos de “brasis profundos”, em seus gibões de couro e seus ecos aos mouros, os vaqueiros foram personagens,



Figura 1 – Vaqueiros em silhueta.
Fonte: *Aboio*, Marília Rocha, 2005.



Figura 2 – Cangaceiros em silhueta.
Fonte: *O Cangaceiro*, Lima Barreto, 1953.

centrais e secundários, de importantes títulos da cinematografia nacional,⁷ que não raro os caracterizou a partir da mesma estereotipia com a qual se escolheu contar os sertões (Albuquerque Jr., 2014; Moreira, 2018). Uma vez assujeitado à paisagem, o vaqueiro se fez personagem, junto a cangaceiros, beatos, coronéis, retirantes de um mundo imóvel, violento e arcaico, que apesar de não ser uma invenção cinematográfica, encontrou no cinema um ator decisivo para o projeto de ausência, leia-se: invisibilidade do sertanejo, a quem não foi permitido sentir, a quem só foi possível seguir os ditames das secas, das fomes, das retiradas.

Mas como manter ausente, como negar a presença, como definir o chamado sertão nordestino, que emergiu como recorte espacial no país, no início do século XX, como um vazio, se ele congregava e congrega a maior população vivendo em áreas semiáridas em todo mundo? Para invisibilizar este sertão ou estes sertões, para mantê-lo como uma ausência da vida política, econômica e cultural do país era preciso manter invisível, por todo tempo, se possível, esta enorme população, era preciso, talvez, quem sabe, esvaziar o sertão dos incômodos sertanejos que insistiam e insistem em lá ficarem, em lá morarem, que insistem em, de tempos em tempos, dar sinais de vida, ou mais precisamente, muitas vezes, sinais de morte, de revolta, de desespero, de que afinal ali estavam e constituíam uma presença, mesmo que sendo dita e significada, a maioria das vezes, pelo menos, pelo pouco, pela míngua, pelo árido, pelo calcinado, pelo corpo cadavérico e em vias de partir, por morte ou por retirada (Albuquerque Jr., 2014, p. 46).

Na contramão de tamanha ausência, a obra de Marília, se não inverte, ao menos propõe uma outra perspectiva: sem querer ser totalizante, sem carecer de um parecer, o filme dispensa e reinventa procedimentos que de tão típicos tornaram-se delimitantes do fazer cinema sobre sertões no Brasil, sobretudo, do documentário moderno.⁸ Essa escola, por assim dizer, tornou-se notável por sua abordagem de “fora para dentro”, que através da “voz de deus”, o narrador que tudo sabe, e da entrevista, usada para “dar voz ao povo”, dentre outros, encontrou no sertanejo, quiçá, o molde perfeito para dar corpo a seu apreço pelo “outro de classe” (Bernardet, 1985), quer dizer, os pobres e marginais, peças importantes, mas jamais centrais, de uma pretensão bem maior: explicar a realidade social através de teorias, quase sempre formuladas antes dos filmes

e, preferencialmente, de uma aplicabilidade universal, no que ficou conhecido como “modelo sociológico” (Bernardet, 1985).

Fugindo de generalizações, o filme de Marília, por outro lado, compartilha com certa safra recente “a recusa do que é 'representativo' e o privilégio da afirmação de sujeitos singulares (...) dois traços marcantes de diferenciação entre o documentário contemporâneo brasileiro e o chamado documentário moderno” (Lins; Mesquita, 2008, p. 20). Atento às interlocuções, o filme encontra nos miúdos do cotidiano, com ouvidos atentos e olhos potentes, sua teia e sua trama; pensando o vaqueiro de “dentro para fora”, esforça-se para dar forma a sua força subjetiva à medida em que tenta, sem pretensão de esgotamento, aproximar-se um tanto do seu mundo.

Sobre essa escolha discursiva, não nos faltam exemplos formais, muitos deles estão na decisão, aparentemente simples, de se filmar as “pegas” de boi por meio de *travellings*. Em um dado plano, a câmera volta-se para os vaqueiros como que montada a cavalo, simula sua perspectiva, convida-nos a um olhar “de dentro”; já em outro momento, ela aparece por sobre o ombro do personagem, evoca sua visão, à medida em que vislumbra seu mundo quase que através de seus próprios olhos. A atmosfera fílmica, atenta à subjetividade, transmite, assim, a experiência-sensível da paisagem:

Valendo-se, entre outros procedimentos, de *travellings* no meio da caatinga, entre troncos e galhos secos, no ritmo do cavalo e na cadência de quem vê “de dentro”, Marília Rocha cria uma paisagem “transfigurada”, subjetivada, vivida. A busca de formas plasticamente interessantes se relaciona, portanto, a um esforço de apresentar o ambiente como experiência, de criar uma paisagem de acordo com a vivência e o imaginário dos vaqueiros (Lins; Mesquita, 2008, p. 63).

Outro exemplo está, ainda, na larga utilização de *close-up*, técnica recorrente para indicar proximidade, aqui, ora ressaltada, ora tensionada, por contrastes, que sobrepõe, plano após plano, vaqueiros e bichos, humanos e paisagens, o que nos sugere que “o homem e o animal estão profusamente integrados ao mesmo ambiente, na vida e na morte, no tempo e no espaço (...) integram-se num único destino, pois são irmãos de cavalgadas” (Pereira, 2010, p. 1). Uma vez livre de formalismos, a câmera permite-se o efeito do

tremido, do desfocado, do granulado, o que nos leva a intuir que a forma da imagem atende, na verdade, à necessidade do discurso. Assim, a fotografia oscila entre planos abertos e planos-detalhe, quase sempre, nos rostos das vozes dos vaqueiros, às vezes, acanhados, às vezes, desenrascados, mas, em evidência.

Essa abordagem nos leva a outro título interessante para se pensar sertões atravessados pela oralidade e pela intimidade, logo, para efeito de comparação, chamemos, agora, à discussão *O Fim e o Princípio* (2005), de Eduardo Coutinho. Além de terem sido lançadas no mesmo ano e se voltarem para o “mesmo espaço”;⁹ as duas obras nos chamam atenção por olharem para os interiores sertanejos através dos seus sujeitos, mais especificamente de sua apreensão de mundo, que marcada por alegrias e pelejas, encerra em si um sem fim de lampejos.

Enquanto Rocha elabora o aboio como recorte, Coutinho tece um leque mais amplo de investigação, ou, melhor, de aproximação, mas eles se encontram, todavia, no lugar-comum da memória, sobretudo, em sua dimensão oral, peça central e catalisadora das duas narrativas, perguntando, e sendo perguntados, em ambos os casos, por temas como a morte, deus, o tempo. Encontram-se, no mais, no tom intimista com o qual escolheram filmar suas personagens-reais, lançando mão de uma evidente cumplicidade entre a câmera e aqueles que falam que, em consequência, deixam de ser “o objeto”, meros entrevistados, a quem se recorre à procura de confirmação alguma, para se assumirem sujeitos, tão centrais, que não só se afastam de teses prontas como propõem caminhos outros, levantam questões, interrogam, dialogam. Nesse sentido, não é de se estranhar a forma que tomam as imagens, de perto, de dentro, onde predominam enquadramentos fechados: “com a câmera próxima dos corpos, os rostos formam verdadeiros mapas, rugas e linhas de expressão desenhando caminhos paralelos e cruzados” (Lins; Mesquita, 2014, p. 54).

Ainda no que diz respeito à centralidade da oralidade, em *Aboio* merece atenção o uso que se faz de depoimentos em *off*, o que pode parecer estranho, até mesmo contrário, ao que viemos destacando até aqui quanto à proximidade da

câmera-sujeito. Mas, na verdade, em uma leitura mais atenta, logo podemos perceber que a escolha de trazer em *off*, tanto as vozes de alguns vaqueiros, quanto de artistas reconhecidos que fizeram do aboio uma referência (Elomar, Lirinha e Naná Vasconcelos), revela-se mais uma ferramenta que o longa encontra para se aproximar do universo subjetivo do sertanejo, tomando o depoimento como base de partida para a imagem-imaginário em tela. Ou seja, “desligar” o rosto de sua voz permite que o plano exercite livremente o que é falado, o que não apenas amplia a expressividade verbal, como confere ao filme um atraente tom ensaístico, portanto, essa parece ser uma decisão coerente e operante.

Outra forma inusitada de evocar a paisagem sertaneja, reitera-se: subjetiva, é por meio dos formatos de captação da imagem. Misturando super 8 e digital, o filme, por vezes, chega a nos confundir sobre as imagens a que assistimos, aproximando-se de certa tendência contemporânea do documentário que, longe de uma experiência estética passiva, se preocupa cada vez mais com um espectador-questionador (França, 2008; Lins; Mesquita, 2008). Assim sendo, ao não saber ao certo se aquelas imagens em super 8 foram registradas por/para o filme ou advém de algum arquivo, de repertórios outros, provavelmente, remotos, pelo seu preto e branco, pelo seu granulado, somos levados a questionar o acervo imagético constituído sobre o sertão e o sertanejo.

A paisagem a que assistimos aqui é, afinal de contas, aquela a que percebe o sertanejo, ao seu redor, no seu cotidiano, é aquela em que sonha e em que peleja: cheia do chiar das cigarras, do voo rasante dos urubus, das formas fantasmagóricas dos galhos retorcidos, como que rogando aos céus pela glória d’água. Imagens essas que ainda que ecoem certos signos reconhecidos, em especial, da seca, fazem-no em diálogo com a visão do sertanejo, fazem-no no sentido, portanto, de um arquivo do subjetivo.

Uma vez distante daquele sertão empoeirado dos bancos de imagens, a paisagem ganha, então, uma possibilidade inesgotável de observação e de intenção. A paisagem-seca, agora terreno fértil ao olho que rompe, chove em experimentações, em forma, em ritmo. O que em um plano antes



Figura 3 – Corpo em *close*.
Fonte: *Aboio*, Marília Rocha, 2005.



Figura 4 – Rosto em *close*.
Fonte: *O Fim e o Princípio*, Eduardo Coutinho, 2005.

era o voar tranquilo de um pássaro, por exemplo, revela-se com o plano que segue no correr macio de um vaqueiro montado em seu cavalo, para se transformar, por fim, em um jogo de espinhos: profusões em planos-detalhes de matas-caatingas sobrepostas que criam, ao mesmo tempo, um efeito de aproximação e de sublimação, tudo isso ao som de um tilintar metálico, como que vistos de um trem que passa, os espinhos dançam, antes secos, agora vivos, antes o mesmo, agora infinitos. Os galhos e espinhos da mata seca no quando-agora em movimento, transmitem algum quê de impressionismo, ao mesmo tempo, de assombro e de admiração, quicá, tal qual o próprio sertão, em seus mistérios, onde se embrenham bois e homens.

Outra evidência de uma certa necessidade de fugir do acervo comum sobre sertões pode ser percebida, além da condução, no conteúdo das perguntas realizadas, formulações como “o senhor já conhecia o mar?”, embora bastante simples, destoam dos temas recorrentes para, novamente, versar subjetividades, visões de mundo.

Interroga-se, assim, não apenas sobre o “típico”, como preocupa-se também, na verdade, principalmente, com a sensibilidade de onde vem a fala, tece-se, enfim, um filme de encontro, centrado em uma escuta sensível: “em *Aboio* é determinante o encontro com os vaqueiros, suas histórias, gestos e performances, o relacionamento da equipe com os personagens reais, de quem o filme depende fortemente para se realizar” (Lins; Mesquita, 2008, p. 63).

Assim sendo, o arquivo do arcaico que há tanto atormenta nossos sertões não delimita nem define aqui a pesquisa fílmica, principalmente, tendo-se em mente as escolhas inusitadas das imagens em tela que, muitas vezes, configuram recortes, nuances e, principalmente, ausências de bancos maiores e consagrados. Escolhas que se valendo da dimensão mística do bicho-boi, universal e ancestral, em sua relação de comunhão com o homem, alcançam conscientemente questões outras, conseguem tocar, até mesmo, o metafísico, como tentaremos discutir melhor a seguir.

O INFINITO

E inicia-se o ciclo: “não há nada de novo debaixo do sol, tudo o que já foi está por vir e tudo o que virá

já foi”.¹⁰ Assim nos conta um contador na abertura da terceira e última parte do filme, assim diz ele, enquanto assistimos a câmera acompanhar um céu em giro, ou melhor, fazer os céus girarem, em um plano que, não por coincidência, parece querer simular o círculo, forma ancestral para se versar sobre tudo aquilo sem começo nem fim, onde o que foi e o futuro se encontram, sem distinção, como o ouroboros, como o eterno, como o infinito. Para Tressider (2004, p. 108-109), por exemplo, o círculo compreende “um símbolo que inclui ambas as ideias de permanência e dinamismo (...). Para os antigos, o cosmos observado apresentava, ele mesmo, como inescapavelmente circular”.

Após o céu que gira, no plano subsequente, vem um boi que observa, atento e sereno, como se ciente do etéreo, como quem vislumbra além, como quem no olho um outro céu contém e depois do boi, no plano seguinte, adivinhem só: está o olho de um homem. Claro, afinal quem mais para associar assim o céu e o bicho, o visível e o sensível (como quem faz cinema)?

Além da tessitura imagética, outra peça essencial a essa ciência de evocação do metafísico, por assim dizer, é a trilha sonora. Assinada pela dupla mineira de música experimental O Grivo,¹¹ parceria recorrente do coletivo Teia, aqui também podemos perceber a escolha e o apreço pelo terreno do etéreo que, repleto de silêncios, orgânico e sinestésico, encontra-se com os aboios em eco. Tal qual a imagem em tela, igualmente etérea, a trilha ensaia a nossos ouvidos uma experiência cheia de reticências... uma música atenta às “esperas” e “respiros”, que tece texturas, que rima rituais, que parece apreciar o vazio, que quer pontuar o sutil, que é, pois, poesia.

Na “busca de uma dimensão mais plástica” (Lins; Mesquita, 2008, p. 62), imagem e música, então, estabelecem amplo diálogo. Se a fotografia, em sua construção minuciosa dos planos, evidencia certo esmero por parâmetros como textura, granulado e captação, a trilha, por sua vez, mostra-se seriamente interessada em elementos como dissonâncias, ruídos e retalhos, apenas para elencar alguns. Assim, ambas se encontram, nessa necessidade de plastificar, texturizar, espacializar, com experiências advindas da videoarte e das artes plásticas nos deslocamentos/cruzamentos entre cinema e galeria (Mapurunga, 2015).



Figura 5 – O giro do céu.
Fonte: *Aboio*, Marília Rocha, 2005.



Figura 6 – O olho do boi.
Fonte: *Aboio*, Marília Rocha, 2005.



Figura 7 – O olho do homem.
Fonte: *Aboio*, Marília Rocha, 2005.

Mediada pela montagem, aparentemente interessada em um equilíbrio simétrico entre som e imagem, a materialidade plástica do filme evoca e, ao mesmo passo, (re)forma a paisagem sertaneja. Espaço onde música e fotografia se tocam a fim, principalmente, de adentrar no território sensível da gente que, com quem e de quem se fala: “o canto dos vaqueiros, o farfalhar das folhas, o som da mata e dos passos se misturam às enghocas, às crinas dos arcos, aos silêncios. O Grivo adentra ao mundo sonoro dos vaqueiros, mas não invadindo e sim se tornando parte dele (Mapurunga, 2015, p. 86).

De tal maneira, a textura sonora da chuva, o ruído avermelhado de uma fogueira, o movimento mecânico de um turbilhão de espinhos sobrepostos, por exemplo, são somente algumas das muitas maneiras que o longa encontra de dar forma aos sertões e aos seus. A paisagem, ainda árida, é verdade, enche-se, no entanto, de um sem fim de cores, tons e nuances que só o território do íntimo compreende. Indissociáveis em seu esforço evidente de acessar o “outro”, tarefa, mais uma vez, tão cara à tradição do documentário no Brasil (Bernardet, 1985), imagem e música o procuram, agora, por meio do que ele sente, sobretudo, em relação ao sagrado, inclinam-se, portanto, a captar o que apenas a experiência sensível da crença alcança.

Não à toa a dimensão metafísica adquire tamanha importância, principalmente, nos finais do longa: ela não só abre caminho para a abordagem subjetiva a que se propõe o filme, como parece conectar os seus três eixos centrais de investigação como são o boi, o vaqueiro e o sertão, unidos em seus aboios, sem dúvida alguma, impregnados de mistérios. Enquanto em um plano, alguém nos narra que “aboio é uma cantoria (...), é uma oração”,¹² ainda a fim de exemplificar, logo no plano seguinte, assistimos a uma boca em *close-up*, como já pudemos perceber, recurso utilizado com frequência, mas aqui, há algo de especial: a “simples” sobreposição de um depoimento, em *off*, que desenha uma perspectiva sagrada do aboiar com os lábios de um vaqueiro, em *close*, sugere, ao mesmo tempo, o desejo de materialização da oralidade, a escolha pela proximidade e certa sacralização da palavra, cantada e contada.

Tal intenção é reiterada mais tarde, quando perto do final um outro contador nos fala que curou certa praga em seu gado com a santidade certa de sua reza: “com a reza que a gente fazia, com as palavras, caia tudinho”. Em ambos os casos, assistimos a um relato-contato com um “outro” que não é aquele de classe (Bernardet, 1985), nem geográfico (Moraes, 2003), mas, antes de tudo, humano, portanto, atento ao divino, onde, em última instância, ele se encontra, como demonstra entender o longa.

A partir desses notáveis depoimentos podemos nos encaminhar para nossas considerações finais, afinal, enquanto a primeira sequência que trouxemos neste texto, para introduzir o fio da memória, leva-nos para tempos “imemorais”, onde a prática rotineira do aboiar se encontra ao canto-conversa ancestral com o gado, essa outra, mais ao final, convida-nos, pelo que parece, ao que se encontra no “findar”, pelo menos, o narrativo, desse mesmo fio: o metafísico.

Através do aboio, ao mesmo tempo, memória, oralidade e performance (Taylor, 2013), em sua relação com o repleto de símbolos bichoboi, à procura de subjetividades e sempre atento a sensibilidades, em especial, aquela da experiência de mundo do sertanejo, o fio que segue o filme deságua no metafísico, seja ele o tempo, que não ignora transformação, seja ele o sagrado, aparentemente, o que orienta. Para se aproximar, melhor e de fato, daqueles sujeitos-vaqueiros, em seus gestos-depoimentos, Rocha tem de tocar, então, a dimensão do divino, como se o universo do homem do sertão, em sua palavra-prática, tão intimamente conectadas, estivesse atravessado e, por conseguinte, fosse mais facilmente acessado, através dele.

Essa perspectiva está presente e, possivelmente, justifica a divisão do longa: estruturado em três partes, apresentadas por símbolos, sendo eles uma ferradura, um homem, e um infinito, “ou seja, o boi, o vaqueiro e o que está por vir” (Welles, 2016, p. 40). Assim, o filme ensaia sobre a conexão entre eles à medida em que se mostra e se permite fascinar. E como se cada plano significasse um oratório e cada aboio, uma oração, o filme de Rocha evoca, assim, um sertão em comunhão, que é da terra e do etéreo, de travessia e de poesia.



Figura 8 – O boi.

Fonte: *Aboio*, Marília Rocha, 2005.

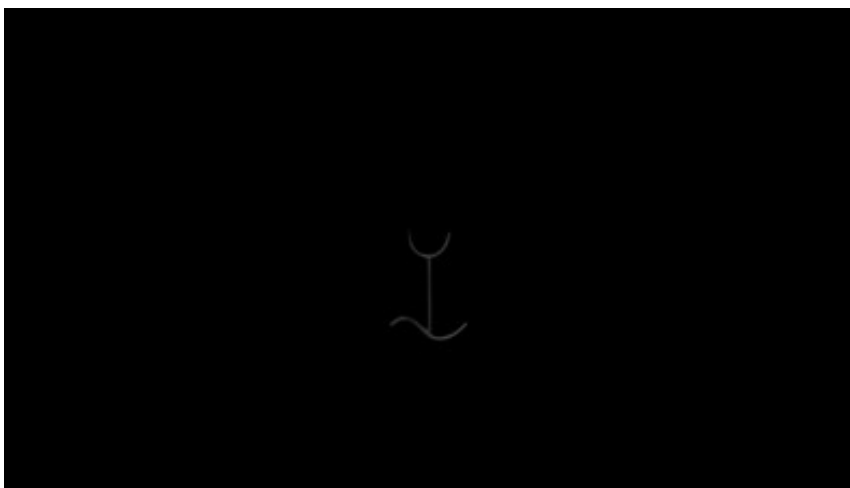


Figura 6 – O homem.

Fonte: *Aboio*, Marília Rocha, 2005.



Figura 7 – O infinito.

Fonte: *Aboio*, Marília Rocha, 2005.

Aboio se lança com liberdade em uma travessia poética pelo sertão, em diálogo permanente com os vaqueiros que utilizam o canto para acalmar e guiar a boiada. Nesse percurso feito entre “boi e boi e campo”, nota-se um modo de apreensão mais sensorial do que descritivo-naturalista - um corpo-a-corpo direto (como quem roça a pele) com homens, animais e paisagem. (...) No delírio poético construído pelo filme, o canto se desprende do homem, contaminou a paisagem, alcançou o cosmo (Lima, 2014, p. 95).

Evocação, em suma, à eterna natureza do sertão, ou a natureza sertaneja do eterno, como preferirem, manifestada aqui em seus quatro largos elementos: no céu que gira, na chuva que cai, no fogo que se assanha, na terra que seca, tudo para evidenciar o contato, feito elo, entre o homem e o mundo que o cerca, sem cercas, aberto ao sensível, onde reside o divino. Na diegese de Rocha, tudo e um tanto parecem repletos de mistérios: bois e homens se conversam, galhos e pássaros se prolongam, sons e imagens se penetram, o que legitima o olhar lírico da câmera que, em vigília atenta, contempla, do cosmos aos miúdos, onde se embrenham o boi, o homem e o infinito. E encerra-se o ciclo.

CONCLUSÃO

Aboio tece assim, em suas toadas, paisagens sensíveis, impregnadas de imagens-memórias que, através de cantos e contos, transcendem dizibilidades e visibilidades que a tanto costumam delimitar o espaço-sertão (Albuquerque Jr., 2014), propondo, em seu olhar outro, novo, um lugar agora de uma gente que sente. Entre imagens de super 8, que poderiam facilmente ter sido retiradas de algum arquivo e, logo, parecem pertencentes a tempos remotos, a um passado persistente, e imagens digitais, mais instantaneamente atreladas a este presente, o filme, sob o fio da memória, investiga as reminiscências e os rompimentos de uma prática cultural ancestral que ecoa no cotidiano (Welle, 2016).

A imagem-presente propõe, portanto, possibilidades outras à paisagem passado, rememora a fim de reinventar, investiga a fim de imaginar, em sentido e intenção, compõe, então, em som e em imagem, uma passagem (Lima, 2014), um sertão em movimento que, distante do remoto, aterra-se no aqui-agora, presente e potente. Imaginativo, o sertão que se ensaia assim tem um quê de onírico, de contemplativo,

como cair no sono durante uma viagem, como vislumbrar uma mata no lombo de um cavalo.

Transando transitoriedades em sertões verdes de plurais, ainda que áridos em sua geografia física, o ensaio sonha com símbolos que não carecem de se resolver e, distantes de abordagens genéricas e totalizantes, encontram o terreno fértil que é o do subjetivo, do sensível, como pudemos sentir aqui. Partindo das mesmas Minas Gerais onde tiveram origem, em meio às margens, aqueles sertões outros, mas parecidos, cheios de sentidos internos, Rocha e Rosa¹³ versam antes de tudo, e sobretudo, sobre sertões interiores, incertos, mas preciosos, quer dizer, subjetivos, afinal de contas para Rosa (1988, p. 270) “sertão é: dentro da gente”.

Uma vez centrado no eterno fértil do terreno interior, esse sertão enche-se em chuva, de vozes e de cores, sem a pretensão de soar atraente, por aparência, para enfeitar planos bonitos, por preciosismo, tão somente, há algo de disruptivo aqui, genuíno, capaz, novamente, de transcendência, de alcance do sutil, do universal, em suas nuances e intenções. Trata-se, por fim, de um filme sobre o sertanejo, agora mais performance do que arquivo (Taylor, 2013), agora finalmente sujeito.

NOTAS

01. Artigo inicialmente apresentado ao GT1 “Narrativas contemporâneas nas mídias” do XVII Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Cultura, realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, Universidade de Sorocaba - Uniso - Sorocaba, SP, 26 de setembro de 2023.

02. “O boi aparece como elemento mítico em quase todas as civilizações da humanidade, sendo venerado desde tempos remotos como uma divindade agrária, sempre associado à fertilidade, à prosperidade e ao sacrifício. (...) Com a expansão da pecuária, o boi permitiu o avanço humano rumo a terras cada vez mais longínquas e desconhecidas, originando civilizações de pastoreio no oeste norte-americano e nos desertos do México, da Espanha e da Austrália, por exemplo. Em comum, essas culturas, que

emergiram da relação matricial com a criação de gado, parecem evocar as características das criações originais do boi, como a valentia, a força e a virilidade como um traço cultural, como se pode perceber nas descrições dos *cowboys* nos Estados Unidos ou dos toureiros espanhóis. (...) No sertão nordestino, o vaqueiro personificou essas relações, incorporando no corpo e na alma os traços característicos do trabalho de pastoreio” (Moreira, 2018, p. 40).

03. Secularmente associado ao sertão, espaço-tema privilegiado por ampla e contínua produção cinematográfica no Brasil, o boi também se fez cinema, logo, não nos faltam exemplos de filmes centrados em sua figura emblemática, para exemplificar podemos destacar: *Boi de Prata* (1980), de Carlos Augusto Ribeiro Jr., que filmado em Caicó, sertão potiguar, corrobora o bicho-boi como elemento simbólico, apresentado no filme em sequências oníricas carregadas de misticismo, enquanto convoca o sertanejo à revolução terceiro-mundista, abordando uma comunidade rural que se levanta contra a opressão das elites; *Boi Aruá* (1984), de Chico Liberato, que em formato de animação chama atenção pelo vigor formal, valendo-se da estética do cordel para dar corpo a uma narrativa embebida no imaginário nordestino sobre um boi assustador e misterioso; e por fim, *Boi Neon* (2015), de Gabriel Mascaro, que se sobressai por olhar para os sertões sob novas perspectivas, tecendo uma trama protagonizada por uma mulher caminhoneira e uma vaqueiro que sonha em ser estilista, em meio a uma paisagem urbana-industrial de um Nordeste contemporâneo.

04. Depoimento completo: “agora isso vem de onde? De imemoriais tempos, né!? Eu já imagino os aboios dos vaqueiros em Ur, nos campos de Abraão, minha nossa! O rei Davi, como ele aboiava, um cantor fantástico ele, um poeta fantástico, como ele aboiva os rebanhos do pai dele, né!? (...) Eu imagino o Egito clássico, as dinastias né, a Grécia, Anacreonte, Sócrates era vaqueiro também, criava égua, montava, laçava bem (...), então, isso vem de longe, de tempos imemoriais, agora essa toada nossa, esses módulos nossos, claro, são módulos, sobretudo, o mineiro e o baiano, um pouco o pernambucano, mas mais o mineiro e o baiano, são módulos que vieram da grande Ibéria, né, da península ibérica, deixados por quem a ocupava por sete séculos, os mouros”.

05. Embora França (2008) não se refira à *Aboio*, e sim à *Serras da Desordem* (2004), de Andrea Tonacci, as ideias da autora, tanto nesse caso quanto na página anterior, parecem-nos bastante pertinentes para melhor desenvolver a noção plástica-processual da memória que discutimos aqui.

06. O filme fez parte da Mostra Internacional de Documentários do MoMA, em 2005, no EUA. Maiores informações em: <<https://www.anavilhana.art.br/producoes/aboio>>. Acesso em: 17 jul. 2023.

07. Assim como o boi, o vaqueiro também foi figura recorrente em nosso cinema, eis alguns exemplos: na década de 1960, com o Cinema Novo, temos vaqueiros como protagonistas em dois dos três filmes da assim chamada “trilogia do sertão”, Fabiano em *Vidas Secas* (1953), de Nelson Pereira dos Santos, e Manuel em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, ambos marcados pela opressão e violência perante a um sistema injusto; já na década seguinte, com a Caravana Farkas, podemos destacar *O Homem de Couro* (1970) e *A Vaquejada* (1970), de Paulo Gil Soares, em sua abordagem “enciclopédica”, que ressalta a tipicidade e rusticidade como marcas centrais dos personagens. Maiores informações em: <<https://www.thomazfarkas.com>>. Acesso em: 17 jul. 2023.

08. Podemos compreender como documentário moderno as obras advindas do Cinema Novo brasileiro da década de 1960, geralmente, filmes em curta ou média duração e no formato de 16 ou 35mm.

09. Enquanto *Aboio* foi filmado nos sertões de Minas Gerais, Bahia e Pernambuco, como supracitado, *O Fim e o Princípio*, por sua vez, tomou por locação a comunidade sertaneja de São João do Rio do Peixe, na Paraíba.

10. Depoimento completo: “quando Deus gritou “*Fiat!* Faça-se a luz, a terra, as estrelas”. Quando o universo nasceu, ele começou a se dissipar. Tudo o que existe, tudo o que é criação, dentro da ordem material, ao surgir, no instante mágico em que surgiu, já começa a morrer. Não há nada de novo debaixo do sol, tudo o que já foi está por vir e tudo o que virá já foi”.

11. O Grivo é um duo de artistas sonoros formado por Marcos Moreira Marcos (também conhecido por Canário) e Nelson Soares que trabalha com música experimental, instalações e esculturas sonoras, *lutheria* criativa, *sound design*, trilha sonora/musical e captação de som. O duo se interessa pelo trabalho de John Cage, pensando em uma escuta mais atenta, numa economia dos sons e na variação de timbres, e também pela Música Nova, movimento artístico brasileiro da década de 1960 que tem como um de seus conceitos a execução-criação coletiva. A obra d'O Grivo se expande da sala de concerto, aos espetáculos de dança, às telas e galerias. São obras sonoras e também visuais, temos como exemplo suas esculturas sonoras para serem ouvidas e vistas (Mapurunga, 2015, p. 84). Maiores informações em: <<http://ogrivo.com>>. Acesso em: 27 jul. 2023.

12. Depoimento completo: aboio é uma cantoria, é uma correria, é uma oração, é uma benção, é um carinho que ele dá ao boi. [...] Quer dizer, ele não precisa bater no touro, com o canto, com a cantoria, é uma espécie de carinho para guiá-lo a voltar para casa ou para sair de casa para passear. Então isso, esse lado assim é muito bonito.

13. Não faltam paralelos entre a literatura de Rosa e a obra de Marília, ambas interessadas em sertões impregnados de subjetividade, oralidade, memória e simbolismo. Ver a respeito: Lima (2014).

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. Distante e/ou do instante: "sertões contemporâneos", as antinomias de um enunciado. In: FREIRE, Alberto (Org.) **Culturas dos sertões**. Salvador: EDUFBA, 2014.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FRANÇA, Andréa. O Cinema entre a memória e o documental. **Intexto** (UFRGS), Porto Alegre, v.2, n. 19, p. 1-14, jul./dez. 2008.

FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil**. São Paulo: Fundo de Cultura, 2006.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

LIMA, Cristiane da Silveira. Ê, gado manso! Ê, saudade! Uma travessia com o filme Aboio. **Devires** (UFMG), Belo Horizonte, v. 11, p. 74-97, jul./dez. 2014.

MAPURUNGA, Marina. O Grivo: Experimentando Sons. In: SERFATY, Jo; FARKAS, Guilherme (Org.) **Catálogo Sonoridade Cinema**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015.

MESQUITA, Cláudia. Os nossos silêncios: sobre alguns filmes da Teia. In: BRASIL, André (Org.) **Teia 2002 - 2012**. 1. ed. Belo Horizonte: Teia, 2012, p. 27-49. Disponível em: <<http://www.teia.art.br>>. Acesso em: 26 jul. 2023.

MORAES, Antonio Carlos Robert. O Sertão: um "outro" geográfico. **Terra Brasilis** [Online], n.4-5, 2003. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/terrabrasilis/341>>. Acesso em: 23 jul. 2023.

MOREIRA, Gislene. **Sertões contemporâneos**: rupturas e continuidades no semiárido. Salvador: Eduneb; Edufba, 2018.

OLIVEIRA, Francisco de. **Elegia para uma re(li)gião**. São Paulo: Boitempo, 2008.

PEREIRA, Luiz Araújo. Plural de boi. Magazine. **O popular**. Goiânia, 27 de janeiro de 2010, s/p. Disponível em: <<http://www.teia.art.br>>. Acesso em: 27 jul. 2023.

PRADO JR., Caio Prado. **Formação do Brasil Contemporâneo**: a colônia. Livraria Martins Editora, 1943.

ROSA, João Guimarães. Cara-de-Bronze. In: ROSA, João Guimarães. **No Urubuquaquá, no Pinhém**. 9ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. **"Grande Sertão: Veredas"**. 36ª impressão, Editora Nova Fronteira, 1988.

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

TOLENTINO, Célia Aparecida. **O Rural no cinema brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2001.

TRESIDDER, Jack (editor). **The complete dictionary of symbols: in myth, art and literature**. London: Duncan Baird Publishers, 2004.

WELLE, Janaina. Aboio: Simetrias entre o Vaqueiro e Boi. **DOC ON-LINE: REVISTA DIGITAL DE CINEMA DOCUMENTÁRIO**, v. 20, p. 35-47, 2016.

SOBRE O AUTOR

Heverton da Silva Guedes é mestrando em Comunicação, Bacharel e Licenciado em História pela Universidade Federal de Pernambuco. Tem como principais áreas de interesse: história e teoria do cinema e cultura e representação dos sertões, tendo apresentado trabalhos e publicado pesquisas sob tais inquietações.

E-mail: heverton.sguedes@ufpe.br