



# ***Ê, gado manso! Ê, saudade!*** **Uma travessia com o filme *Aboio*\***

CRISTIANE DA SILVEIRA LIMA

Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da UFMG,  
integrante do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência

**Resumo:** *Aboio* (Marília Rocha, 2005) percorre o sertão brasileiro em busca de sujeitos que usam um tipo especial de canto – o aboio – para tanger os bois. Conjugando imagens em super 8 e em vídeo, com uma complexa tessitura sonora (que reúne não-hierarquicamente cantos, falas, ruídos em som direto, sons sintetizados e trilha musical), o documentário constrói paisagens das memórias dos vaqueiros e convida-nos a atravessar um cosmo onde homens e animais estabelecem uma relação de vizinhança e de escuta mútua.

**Palavras-chave:** Sertão. *Aboio*. Escritura Sonora. Cinema Documentário Brasileiro.

**Abstract:** *Cattle Callers (Aboio, Marilia Rocha, 2005)* travels the Brazilian hinterland, looking for people who use the aboio, a kind of song to call and to calm the cattle. Combining images in super 8 and in video, plus a complex sound texture (which includes non-hierarchically songs, voices, noise taken by direct sound, synthesized sounds and soundtrack), the film builds landscapes of cowboys' memories and invites us to cross a cosmo where humans and animals establish a neighbor relationship and a mutual listening.

**Keywords:** Hinterland. *Cattle Callers*. Sound Scripture. Brazilian Documentary Cinema.

**Résumé:** *Aboio* (Marília Rocha, 2005) traverse des régions arides du Brésil à la recherche des sujets qui utilisent un type spécial de chant – l'*aboio* – pour guider les bœufs. Conjugant des images en super 8 et en vidéo, avec une texture sonore complexe (non hiérarchiquement composée par des chants, des paroles, des bruits en son direct, des sons synthétisés et aussi de la musique), le documentaire construit des paysages des mémoires des vachers et nous invite à traverser un cosmos où les humains et les animaux établissent une relation de voisinage et une écoute mutuelle.

**Mots-clés:** Sertão (Région aride brésilienne). *Aboio* (Chant des vachers). Écriture Sonore. Cinéma Documentaire Brésilien.

*O que, por começo, corria destino para a gente, ali, era: bondosos dias. Madrugar vagaroso, vadiado, se escutando o grito a mil do pássaro rexenção – que vinham voando, aquelas chusmas pretas, até brilhantes, amanheciam duma restinga de mato, e passavam, sem necessidade nenhuma, a sobre. E as malocas de bois e vacas que se levantavam das malhadas, de acabar de dormir, suspendendo corpo sem rumor nenhum, no meio-escuro, como um açúcar se derretendo no campo. Quando não ventava, o sol vinha todo forte. Todo dia se comia bom peixe novo, pescado fácil: curimatã ou dourado; cozinheiro era o Paspe – fazia pirão com fartura, e dividia a cachaça alta. Também razoável se caçava. A vigiação era revezada, de irmãos e irmãos, nunca faltava tempo para à-toa se permanecer. Dormi, sextas inteiras, por minha vida. Gavião dava gritos, até o dia muito se esquentar. Aí então aquelas fileiras de reses caminhavam para a beira do rio, enchiam a praia, parados, ou refrescavam dentro d'água. Às vezes chegavam a nado até em cima duma ilha comprida, onde o capim era lindo verdejo. O que é de paz, cresce por si: de ouvir boi berrando à forra, me vinha ideia de tudo só ser o passado no futuro. Imaginei esses sonhos. Me lembrei do não-saber.*

João Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: Veredas*

## **Apresentação**

Primeiro longa-metragem da cineasta mineira Marília Rocha,<sup>1</sup> *Aboio* (2005) percorre a paisagem árida do sertão brasileiro em busca de sujeitos que usam um tipo especial de canto – o aboio – para tanger os bois. Filmado em diversas fazendas de Minas Gerais, Bahia e Pernambuco, o filme conjuga imagens em preto e branco, tomadas em super 8, com imagens em cores, capturadas em formato digital e, ainda, uma complexa textura sonora, que reúne os cantos de trabalho dos boiadeiros, as vozes faladas dos homens (dos entrevistados e, por vezes, também da equipe), a voz dos animais, os ruídos do mundo tomados em direto, sons sintetizados e trilha musical. O desenho de som é assinado por Bruno do Cavaco e a mixagem e trilha sonora original é do coletivo *O Grivo*.<sup>2</sup>

\* Texto extraído da tese *Música em cena: à escuta do documentário brasileiro* (2015), desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFMG e financiada pela Capes. O capítulo “Cantos em desaparecimento” é dedicado à análise de dois filmes que abordam os cantos entoados por trabalhadores rurais: *Aboio* (Marília Rocha, 2005) e também o conjunto de curtas-metragens *Cantos de trabalho – Mutirão, Cacau e Cana-de-açúcar* (Leon Hirszman, 1975-1976).

1. Marília Rocha foi uma das fundadoras do núcleo Teia, do qual participou durante dez anos. Hoje integra a produtora Anavilhana, ao lado de Clarissa Campolina e Luana Melgaço. Além de *Aboio* (2005), também dirigiu *Acácio* (2008) e *A falta que me faz* (2009). Atualmente, está em fase de produção do filme *A cidade onde envelheço*. Maiores informações: <http://mariliarocha.com> e <https://anavilhanafilmes.wordpress.com>. Acesso em: 06/01/2015.

2. Formado por Marcos Moreira Marcos (o Canário) e Nelson Soares, *O Grivo* vem trabalhando com a pesquisa de fontes sonoras acústicas e eletrônicas, construindo “máquinas e mecanismos sonoros”, reinventando os usos dos instrumentos musicais tradicionais. O duo tornou-se uma referência no tratamento dos componentes sonoros da escritura audiovisual no

contexto contemporâneo, notadamente por seus trabalhos com os realizadores da Teia e também com o cineasta e artista plástico Cao Guimarães. Maiores informações: <http://ogrivo.com>. Acesso em: 28/11/2013.

Com uma escritura que se vale fortemente de fricções, deslizamentos, sobreposições, texturas – tanto no plano sonoro quanto no plano imagético –, o filme nos convida a experimentar o sertão como ambiente atravessado, roçado bem de perto (MESQUITA, 2012: 32). Nessa travessia, nos deparamos com homens e animais em meio às paisagens sertanejas, de tal modo que vislumbramos entre eles uma relação de vizinhança ou aliança, espécie de comunidade fundada na escuta mútua. Como buscaremos argumentar, o sertão torna-se um lugar-cosmo onde os boiadeiros assumem o poder mágico de encantar o animal com essas melodias milenares, que atravessaram espaços, tempos, gerações, impulsionando homens e boiadas para um movimento de desterritorialização.

### Paisagens da memória

Logo no preâmbulo, o filme nos apresenta a complexidade de sua escritura. Escutamos o som do chocalho, espécie de sino que se prendia normalmente ao pescoço dos bois, para ajudar o laçador a localizá-los, nos tempos em que o gado era criado solto pela caatinga. Seu som agudo e metálico acompanha a entrada do título do filme. Após alguns instantes de tela negra, surge uma casa modesta e a vegetação seca ao seu entorno, em preto e branco. A imagem apresenta uma granulação típica das películas antigas, remetendo-nos imediatamente às imagens de arquivo. A paisagem é vista a partir de variados fragmentos, tomados por vezes em *travelling*: galhos secos das árvores em contraste com o céu ao fundo, chapado; um raio de sol que vem encontrar a câmera; a silhueta de dois homens que passam a cavalo. Enquanto isso, escutamos uma massa sonora composta de sons sintetizados (um dos efeitos percebidos é o da rotação invertida de uma fita magnética), ruídos e uma voz que entoia notas fortes e longas, como se quisesse atravessar longas distâncias.<sup>3</sup> Entre os melismas entoados pela voz, deciframos uma frase: “*Ê, gado manso! Ê, saudade*”. A massa sonora é interrompida subitamente, junto ao corte na imagem, indicando o fim do preâmbulo.

3. Trata-se da música “A chegada de Zé do Né na Lagoa de Dentro”, que abre o primeiro disco do grupo Cordel do Fogo Encantado. O álbum tem mesmo nome da banda e foi lançado pela RecBeat Discos, em 2001. O aboio que escutamos na peça é cantado pelo boiadeiro Zé do Né, que também aparece no filme de Marília Rocha.

4. Como sugerem Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008), ao dizer que o filme compõe verdadeiros “ensaios audiovisuais poéticos”.

Nesse prólogo, de dicção fortemente ensaística e poética,<sup>4</sup> já se faz notar a importância dada ao desenho de som. Ao longo do filme, voz, música, ruído e silêncio serão tratados de forma não-hierárquica, compondo um verdadeiro

*continuum* sonoro.<sup>5</sup> Tal aspecto é fundamental para o modo como experimentamos e atribuímos sentido à escritura fílmica. Como escreve Carlos Alberto Mattos (2013: 39):

a prosódia roseana dos vaqueiros, as toadas do aboio, os mugidos e ruídos do campo, juntamente com as ambiências de O Grivo, chegam aos ouvidos do espectador como padrões sonoros do sertão reconfigurados em música. Não há mais uma hierarquia que privilegie a voz sobre os demais componentes (...).

O filme prossegue. Após o preâmbulo, sobre o fundo preto, surge o traçado da cabeça de um boi, que nos lembra a marca deixada pelo ferrete, utensílio usado para identificar o gado. “Vento virado, monte de água, levanta esse vento, Jesus Cristo mandou!”, recita repetidas vezes uma voz *off*, enquanto vislumbramos a silhueta de três homens que passam. Trata-se de uma reza de benzedor contra o “vento virado”, que abre os caminhos da equipe e do filme.<sup>6</sup> De uma pequena casa de pau-a-pique, saem dois homens: um deles ainda prepara as rédeas do cavalo quando incide sobre o quadro uma voz com sotaque carregado e em tom informal: “naquela época era tão atrasado que meu pai não deu nenhum dia de escola à gente”. “Acanhado” diante de pessoas com maior grau de instrução (a equipe do filme), o homem explica que a criação recebida na infância se dava “quase como os próprios bichinhos no mato. Era uns bichinhos cuidando de outros”.

Logo a imagem em preto e branco dá lugar às imagens policromáticas de um pássaro em pleno voo. Compreendemos que os vaqueiros estão no tempo presente e que as imagens que pareciam do passado são, na verdade, atuais. Como se a vida no sertão se desse a partir dessa confluência de tempos, desse passado que se faz presente nas memórias, narrativas, cantos e práticas que o filme exhibe. Os boiadeiros relembram situações de sua infância, quando seus pais lhes permitiam acompanhar a lida com a boiada (tarefa desempenhada normalmente por adultos). Há uma nostalgia na fala dos boiadeiros, cientes de que a prática de tanger o gado por meio do aboio está em vias de desaparecer. O filme se empenha em escutar essas histórias para compor, a partir delas, *paisagens da memória*, como propõe Mesquita (2012: 32-33).

5. Frédéric Dallaire (2014) retoma a noção de *continuum* sonoro, tal como esboçada em escritos de Michel Fano, para designar a globalidade de sons de um filme, com todos os seus componentes (fala, música, ruído, silêncio), pensados de forma articulada em um mesmo plano estético.

6. Única inserção da voz do boiadeiro e benzedor João Pião, de Cordisburgo (MG), cujo nome consta nos créditos finais.

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 consequências. 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”.

Mas este rememorar não está descolado de certo modo de narrar: as imagens-lembranças dos vaqueiros se materializam em falas que são portadoras de uma musicalidade própria, mesmo em seu registro falado. Os termos empregados revelam um emprego singular da língua (como na construção verbal “não é interrompido lembrar”, usada por um deles), além de um sotaque típico da região. O filme demonstra uma atenção extrema às sonoridades desses falares dos boiadeiros, bem como aos outros ruídos que permeiam o seu cotidiano.

Em torno da fogueira, em uma noite de lua cheia, vaqueiros compartilham histórias e cantos, revivendo uma prática de seus antepassados, baseada em uma escuta compartilhada: a cantoria. Um deles conta a história de um famoso cordel – o “ABC” –, que narra a saga de Pedro Veneno, um boi bravo nunca capturado por ninguém. O vaqueiro por vezes declama um verso ou outro de cor e comenta: “Esse ABC é bonito demais, rapaz!”. Baseado em fatos reais, o cordel é texto antigo, de autoria desconhecida, que atravessa gerações (como o aboio), só que por meio de cópias manuscritas e lidas em voz alta. O vaqueiro canta ao pé do ouvido de outro boiadeiro e cantador, usando seu chapéu de couro como caixa de ressonância para amplificar a própria voz (FIG. 1).



Figura 1: Cantoria ao pé do ouvido, entorno da fogueira.

Estamos bem perto daquelas práticas sedimentadoras da experiência, consideradas em declínio na sociedade moderna, como outrora escreveu Walter Benjamin, ao falar da atividade narradora. Benjamin diagnosticou o “declínio de uma tradição e de uma memória comuns, que garantiam a existência de uma experiência coletiva, ligada a um trabalho e um tempo partilhados, em um mesmo universo de prática e linguagem” (GAGNEBIN, 1994: 11).<sup>7</sup> Em *Aboio*, os vaqueiros conservam essas práticas linguageiras, mediadas pela canção, ancoradas na transmissão da experiência, em seu sentido pleno. Sentados lado a lado, um boiadeiro canta, o outro responde. O filme faz ver um circuito de escutas em pleno funcionamento. As vozes fortes improvisam melodias com notas longas e *glissandos*, explorando as microvariações de alturas.

Serge Cardinal (2014), ao comentar essa sequência, observa que os cantadores não projetam sua voz em direção às “profundezas do espaço”: eles a projetam contra o corpo do outro. A voz é forte o suficiente para ultrapassar uma relação de escuta. Entoadada ao pé do ouvido, ela vem *tocar* o corpo do outro, criando um espaço de ressonância físico, tátil. Esse *modus operandi* não deixa de se aproximar da forma com que o canto dos boiadeiros vem tocar o corpo do animal (como um afago, um carinho, eles explicam) e colocá-lo em movimento.

A sequência termina ao som do crepitar do fogo. A chama é filmada em detalhe, produzindo um belo efeito de luz e sombra. Logo surge um novo letreiro, sob fundo negro, que introduz o segundo bloco – no qual a proximidade entre homens e animais se tornará mais evidente.

### Uma comunidade de escuta

Uma voz *off*<sup>8</sup> indaga sobre as origens do aboio, canto que remonta a “tempos imemoriais”, a *Ur*, aos *Campos de Abraão* e do Rei Davi no Egito e na Grécia; a Anacreonte e Sócrates (que teriam sido grandes aboiadores); à ocupação da península ibérica pelos Mouros; ao canto entoado pelos *moezzin* nos templos islâmicos. A fala é repleta de referências, mas seu concatenamento não nos oferece uma argumentação coesa. Esboça-se uma vontade de explicação que o filme não encampa de todo. A voz convida o espectador a imaginar aquilo o que é dito, na impossibilidade de

7. No prefácio “Walter Benjamin ou a história aberta”. In: BENJAMIN, Walter, 1892-1940. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7.ed. São Paulo, Brasiliense, 1994.

8. Ao longo do filme, além dos boiadeiros e dos realizadores, escutamos as vozes de outros quatro entrevistados, indicados nos créditos finais: os músicos Naná Vasconcelos, Elomar Figueira Mello e Lira Paes (o Lirinha, integrante do grupo Cordel do Fogo Encantado à época), e o boiadeiro e benzedor João Pereira de Oliveira, o João Pião. Eles surgem em trechos breves e sua presença no filme se dá exclusivamente por meio do som (voz falada ou cantada, sempre coberta por outras imagens). Assim, por vezes quase não notamos que algumas vozes não são dos vaqueiros: elas surgem em meio aos outros sons sem ganhar excessivo destaque.

vermos os grandes campos que existiram nesses outros tempos. Enumeram-se os diferentes lugares onde o aboio foi cantado, mas estamos longe de certezas e asserções sobre a história, mais próximos de um imaginário em torno do que seriam, genericamente, esses “tempos imemoriais”. Prática em vias de se extinguir, como a voz anuncia, o aboio é vestígio de outros tempos. Enquanto isso, uma situação da vida cotidiana: um vaqueiro montado a cavalo em meio à caatinga.

No plano subsequente, exhibe-se o pescoço de um boiadeiro, em detalhe. Acompanhamos o movimento da laringe provocado pela abertura e fechamento da glote durante a fala (que aqui está mais próxima de sons onomatopaicos), isto é, o trabalho do corpo na produção da voz. Em outros momentos, o plano-detalhe do corpo mimetiza a paisagem e também o animal (FIG. 2). A barba do vaqueiro e os pelos do braço lembram a textura composta pelos arbustos secos. Vez ou outra, filma-se o olho do homem e o olho do boi, produzindo, pela justaposição, uma relação de vizinhança entre homem e bicho. Como escreveu Luiz Araújo Pereira (2010: 1):

No filme, os *close*s são apresentados em contrastes. O do boi e o do vaqueiro. O olho e a epiderme. Eles nos sugerem – esses *close*s das partes superiores do corpo – 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.



Figura 2: Aproximações entre homem, animal e paisagem.

Ao materializar em sua escritura a relação de *vizinhança* entre os homens, os animais e a paisagem, *Aboio gesta um mundo* de natureza audiovisual (CARDINAL, 2014: 1). O autor recupera o pensamento de Jean-Luc Nancy para argumentar que o cinema se constitui a partir de uma disposição e de uma distribuição mútua, “um entre-pertencimento”, ou melhor, um comparecimento, “uma correlação de aparências entre si”. Daí ele extrai que a tela de cinema não é nada mais do que essas existências que se tocam por comparecimento (*comparution*), estabelecendo, assim, um mundo.

A tela é um espaço somente na aparência, e um espaço de comparação; é a aparência que toma o movimento de *comparecimento*: o movimento complexo de uma fricção mútua pela qual os homens e os animais se apresentam a mim sem marcas nem traços que me permitiriam decidir minha atitude a seu respeito. (CARDINAL, 2014: 13, trad. nossa)<sup>9</sup>

Nesse mundo fabricado com os recursos expressivos próprios do cinema, o sertão surge como um cosmo em que homem e animal são integrados ao mesmo ambiente, vinculados por uma aliança. Acompanhamos os vaqueiros que imitam, com suas vozes ásperas e guturais, o som produzido pelos bois. Nessas cenas, a passagem da fala humana para as onomatopeias se dá de forma orgânica, sem sobressaltos, como se o homem falasse a língua do animal. Assis, ainda no início do filme, emula o som do boi e do cachorro. Próximo ao final, outro vaqueiro nos mostra pacientemente o som que o chocalho faz quando as vacas comem ou correm. O conhecimento dos homens vem encarnado na voz e no gesto. É assim como os bois conhecem os boiadeiros pelo fano, eles também conhecem seu gado: o boiadeiro sabe de cor o nome dos animais (os bezerros ganham o nome da vaca que lhes deu a luz) e estes, por sua vez, obedecem às orientações dos homens: “Passa, Fulana!”, diz o vaqueiro. E a vaca obedece “que nem gente”. O filme faz ver que homem e bicho são parte de uma mesma intensidade que atravessa o sertão. “Um bichinho cuidando do outro”, como anunciara um dos vaqueiros, no início.

Jean-Christophe Bailly (2007) reivindica para o olhar aquilo o que permite estabelecer uma comunidade entre homens e animais. Os animais nos olham e nos fazem compreender que

9. “L'écran n'est qu'en apparence un espace, et un espace de comparaison; c'est l'apparence que prend le mouvement de comparution: le mouvement complexe d'un frottement mutuel par lequel les hommes et les animaux se présentent à moi sans marques ni traits qui me permettraient de décider de mon attitude à leur égard”.

10. Tradução e comentários de Dora Ferreira da Silva. In: RILKE, Raine Maria. *Elegias de Duíno*. São Paulo: Globo, 2001. (edição bilíngue).

11. “Les animaux assistent au monde. Nous assistons au monde avec eux, en même temps qu’eux. Cette communauté du sens de la vue nous apparie et nous apparente, elle pose entre nous la possibilité du seuil, celle de cette expérience dont parle Rilke”.

12. “c’est par la vue que nous voyons que nous ne sommes pas seuls à voir, que nous savons que d’autres que nous voient, regardent et contemplent”.

13. Uma discussão mais nuançada acerca do conceito de escuta é feita no quinto capítulo de nossa tese, intitulado “Sobre a escuta, ainda” (LIMA, 2015: 50-67).

14. “Pour être vacher dans le Sertão, il faut accepter de chanter sa mélancolie pour les vaches ; pour appartenir à la communauté des hommes, il faut pouvoir chanter pour les animaux, c’est-à-dire les reconnaître comme des auditeurs qu’on peut toucher, émouvoir par sa voix ; non pas, donc, simplement user de sa voix comme d’une excitation sonore pour les mettre en mouvement, mais pour faire de ce mouvement l’effet de notre communauté esthétique avec les animaux”.

O autor faz referência à *L’ouvert*, precisamente (AGAMBEN, 2002: 46, 93).

somos olhados. Porém, seu olhar nos atravessa, vai além de nós, como se mirassem o Aberto. Bailly recupera os versos da *Oitava Elegia de Duíno*, de Rilke: “esses olhos calmos que o animal levanta, atravessando-nos com seu mudo olhar/ a isto se chama destino: estar em face do mundo, eternamente em face”.<sup>10</sup> A partir da leitura do poema, Bailly escreve: “Os animais assistem ao mundo. Nós assistimos ao mundo com eles, ao mesmo tempo que eles. Essa comunidade do sentido da visão nos reúne e nos aproxima; ela coloca entre nós a possibilidade do limiar, aquela da experiência da qual fala Rilke” (BAILLY, 2007: 35, trad. nossa).<sup>11</sup>

Em *Aboio*, outros sentidos auxiliam na constituição dessa comunidade entre homens e animais: o tato, o olfato e, particularmente, a audição. Bailly afirma: “é pela visão que vemos que nós não somos os únicos a ver, que nós sabemos que outros nos veem, nos olham e nos contemplam” (BAILLY, 2007: 57, trad. nossa).<sup>12</sup> Parafraseando-o livremente, podemos dizer que, em *Aboio*, é pela escuta<sup>13</sup> que percebemos que não somos os únicos a escutar, que sabemos que outros nos escutam, nos entendem, nos apreciam. O boiadeiro escuta sua boiada e ao fazê-lo, percebe-se sendo escutado, apreciado. É por isso que o boi lhe obedece, não apenas porque é capaz de *ouvir*.

Para ser vaqueiro no sertão, é preciso aceitar cantar sua melancolia para as vacas; para pertencer à comunidade dos homens, é preciso poder cantar para os animais, isto é, reconhecê-los como ouvintes que se podem tocar, comover pela voz; não apenas, então, usar sua voz como uma excitação sonora para colocá-los em movimento, mas fazer desse movimento o efeito de nossa comunidade estética com os animais. (AGAMBEN *apud* CARDINAL, 2014: 4, trad. nossa)<sup>14</sup>

Homens e animais compartilham a capacidade de perceber o som como indício, como alerta (e estamos aqui ainda no nível mais primário da audição, puramente fisiológico). Contudo, nas relações agenciadas pelo filme, não se trata de pura relação de causalidade, de reflexo condicionado: tudo se passa como se ao boi fosse concedida a capacidade de uma escuta musical. O boi aprecia a qualidade da voz e do canto do boiadeiro, entra em ressonância com aquele canto. Como um dos vaqueiros comenta: “tudo nessa vida precisa de uma agrado”. Inversamente, quando

o homem reproduz com sua voz o mugir do boi, o ritmo do chocalho, os latidos dos cães, o que se revela não é meramente a capacidade imitativa do homem, mas antes, uma escuta aguda do que está no seu entorno e sua capacidade de interagir com ele nos mesmos termos, isto é, por meio do som. Novamente, o que se passa é um complexo circuito de escutas, agora envolvendo homens e animais.

Seria preciso um longo percurso para compreender a fundo o que está em jogo na relação homem animal colocada na *Oitava Elegia*, retomada, muito antes de Bailly, por Heidegger, para a discussão de conceitos fundamentais da metafísica,<sup>15</sup> mas sob uma perspectiva completamente outra (e que dirá da impossibilidade mesma de homem e animal formarem uma comunidade). Mas então estaríamos já muito longe do filme. Preferimos continuar com *Aboio* e essa comunidade ou aliança que boiadeiros e boiada fundam, a partir da escuta mútua. Sobre a aliança, impossível não lembrar da conhecida formulação do *devoir-animal*, feita por Deleuze e Guattari: “uma vizinhança, uma *indiscernibilidade*; que extrai do animal algo de comum, muito mais do que qualquer domesticação, qualquer utilização, qualquer imitação” (DELEUZE; GUATTARI, 1997: 63). Sem se confundir com a imitação, a semelhança ou a identificação entre homem e animal (uma vez que não se trata de relações de correspondência, equivalência ou analogia), “o *devoir* é sempre de uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança” (DELEUZE; GUATTARI, 1997: 15).

Se todo animal é uma *espécie de existência* que solicita ser olhado, contemplado (MORITZ *apud* BAILLY, 2007: 51), e ainda, se todo animal possui um *valor existencial de manifestação e apresentação* (PONTY *apud* BAILLY, 2007: 98), no filme, todas as coisas guardam esse valor: o gado, os pássaros, as casas, o céu, a terra, a vegetação, o fogo, a chuva, os homens, as mulheres. Cada plano do filme mostra que tudo tem um valor existencial e merece ser olhado demoradamente, escutado com atenção. O sertão, a paisagem, o homem, os animais são *hecceidades* – para conservarmos os termos de Deleuze e Guattari – “no sentido de que tudo aí é relação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e ser afetado” (DELEUZE; GUATTARI, 1997: 40).

15. Parte dessa discussão é retomada por Giorgio Agamben. Conferir sobretudo os capítulos 13 a 17. In: AGAMBEN, Giorgio. *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2002.

Às relações de movimento e repouso, velocidade e lentidão, os autores chamam *longitude*; ao conjunto dos afectos intensivos de que ele é capaz de produzir, *latitude*. Daí resulta que a heciedade é uma *cartografia*. O sertão surge no filme como uma cartografia porque constitui “uma individualidade perfeita à qual não falta nada”, como uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data (exemplos de heciedades mencionados pelos filósofos). Não se constitui “simplesmente num cenário ou num fundo que situaria os sujeitos, nem em apêndices que segurariam as coisas e as pessoas no chão. É todo o agenciamento em seu conjunto individuado que é uma heciedade” (DELEUZE; GUATTARI, 1997: 43). Nem é simplesmente uma paisagem onde se situam homens e animais. É antes de tudo um espaço de “metamorfoses”, onde o animal se avizinha do homem que se avizinha da paisagem. E feito da confluência de tempos, no qual o passado habita o presente, mas sendo ainda passado: “Uma heciedade não tem nem começo nem fim, nem origem nem destinação; está sempre no meio” (DELEUZE; GUATTARI, 1997: 43). Os homens que falam e cantam no filme parecem mesmo *fora do tempo*: eles vivem como em um passado que já não é. “Não há nada de novo debaixo do sol, tudo o que já foi está por vir e tudo o que virá já foi”, anuncia uma voz *off* no início do terceiro bloco. Ou como escreve Guimarães Rosa, no trecho que nos serviu de epígrafe: “de ouvir boi berrando à forra, me vinha ideia de tudo só ser o passado no futuro”.

### O sertão e suas reverberações

O sertão surge em *Aboio* como uma *melodia que canta por si mesma*. Mais uma vez citamos Bailly, ao recuperar a discussão de Merleau-Ponty sobre a natureza, em um curso ministrado no Collège de France, entre 1956 e 1960.

16. “Le déploiement d’un Umwelt, écrit von Uexküll, c’est une mélodie, une mélodie qui chante elle-même”: la mélodie est à la fois chant proferé et chant entendu à l’intérieur de soi, chaque animal a en lui le chant de son espèce et commet sa variation. Ce chant, à chaque fois varié autrement, décrit une paysage, ce qui revient dire une lecture du paysage – un parcour, une traversée, une rémémoration”.

“O estabelecimento de um *Umwelt*, escreve von Uexküll, é uma melodia, uma melodia que canta por si mesma”: a melodia é a uma só vez canto proferido e canto escutado no interior de si, cada animal tem em si o canto de sua espécie e realiza sua variação. Esse canto, a cada vez diferenciado, descreve uma paisagem, o que significa dizer uma leitura da paisagem – um percurso, uma travessia, uma rememoração. (PONTY *apud* BAILLY, 2007: 98, trad. nossa)<sup>16</sup>

Foi Jakob von Uexküll quem descreveu o clássico exemplo do carrapato que se ergue até a ponta de um galho, atraído pela luz, tombando sobre um mamífero ao passar por baixo do mesmo galho – retomado por Deleuze e Guattari no platô “Acerca do Ritornelo”. Sobre as contribuições de Uexküll, Agamben escreve:

Nós imaginamos com muita frequência que as relações que um sujeito animal determinado estabelece com seu ambiente tem lugar no mesmo espaço e no mesmo tempo que aqueles que nos ligam aos objetos de nosso mundo humano. Essa ilusão repousa sobre a crença em um mundo único onde se situariam todos os seres vivos. Uexküll mostra que tal mundo unitário não existe, nem um tempo e um espaço iguais para todos os seres vivos. (AGAMBEN, 2002: 64, trad. nossa)<sup>17</sup>

Para o biólogo, os animais percebem diferentemente o mundo em seu entorno (seu habitat), a partir de elementos com os quais estabelecem uma estreita unidade funcional ou *musical*. Como se esses elementos exteriores e o corpo do animal fizessem parte de uma mesma “partitura musical”, duas notas “do teclado sobre o qual a natureza toca sua sinfonia de significação supratemporal e extra-espacial” (UEXKÜLL *apud* AGAMBEN, 2002: 66, trad. nossa).<sup>18</sup> É curioso o modo como Uexküll recorre à música para se referir à estreita ligação entre os animais e o seu ambiente. Se tal relação nos interessa é porque, no mundo audiovisual fabricado pelo filme, homem, animal e paisagem estão profundamente conectados e tal conexão não se dá por relações funcionais ou causais, mas afetivas e musicais.

Como mencionamos, tanto no som quanto na imagem, o filme produz diferentes modalidades de atrito, fricções, deslizamentos, sobreposições, como bem destacou Cardinal (2014). Os ruídos produzidos no contato com a vegetação ou com o solo, os sons dos animais estão longe de ter apenas um efeito realista sobre as imagens. Eles convivem com inúmeras vozes, singulares, que passeiam por diferentes registros (versos declamados, os diferentes cantos, as onomatopeias). Os sons do ambiente são conjugados a outras sonoridades, graças às outras músicas que compõem o filme (*A chegada do Zé do Né na Lagoa de Dentro*, do Cordel do Fogo Encantado; e *Nordeste*, de Naná Vasconcelos), às intervenções sonoras de *O Grivo* e ao tratamento dado na finalização por Bruno do Cavaco. A câmera filma a

17. “Nous imaginons trop souvent que les relations qu’entretient un sujet animal déterminé avec les choses de son milieu ont lieu dans le même espace et dans le même temps que celles qui nous lient aux objets de notre monde humain. Cette illusion repose sur la croyance en un monde unique où se situerait tout les êtres vivants. Uexküll montre qu’un tel monde unitaire n’existe pas, pas plus qu’un temps et un espace égaux pour tous les être vivants”.

18. “clavier sur le quel la nature joue sa symphonie de signification supratemporelle et extra-spatiale”.

19. Conforme o verbete *Roçar*, no Dicionário Michaelis, disponível *on line* no link: [http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/definicao/rocar%20\\_1038569.html](http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/definicao/rocar%20_1038569.html). Acesso em: 13/05/2014.

20. Lembremos dos contos “O Burrinho Pedrês” e “Conversa de Bois”, por exemplo, originalmente publicados em *Sagarana*, de 1946, nos quais acompanhamos a conversa entre boiadeiros e também entre os animais.

21. Tal aproximação é esboçada no texto “Veredas de som”, publicado por Carlos Alberto Mattos, em 14/09/2007. Disponível em <http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/posts/2007/09/14/veredas-de-som-73379.asp>. Acesso em: 23/05/2014.

paisagem como que roçando a vegetação bem de perto; os bois roçam-se uns aos outros, assim como uma menina que invade o quadro também roça o corpo do pai ou do avô, enquanto um velho boiadeiro improvisa versos. No plano sonoro, um som desliza sobre o outro: a fala passeia pela poesia, pela música e pelas onomatopeias; a voz soa como que “rasgando” a garganta. Como se os elementos sonoros também roçassem-se uns aos outros. Roçar: cortar o mato com foice, deitar abaixo, mas também deslizar por cima de, friccionar mansamente, tocar de leve. É esfregar, gastar ou desgastar por meio de atrito, é passar junto, tocar de leve; resvalar.<sup>19</sup> *Aboio* se vale da figura do roçar para se aproximar da experiência dos homens do campo – ou da *roça* –, que fazem dos seus cantos e trabalho, um modo de roçar, tocar os corpos (dos animais, dos homens) e colocá-los em movimento.

Ressaltamos o valor dos momentos de silêncio, pausas, respiros resultantes do contraste do que vinha antes com o que vem depois. Recuo da palavra e da música para que os ruídos mínimos se façam notar. O filme constrói, por meio de tempos mortos e silenciosos, um cotidiano que se dá em um ritmo desacelerado, diferente de nós, espectadores. Um ritmo lento e sedimentado, necessário às práticas narradoras e ao intercâmbio de experiências, como concebeu Benjamin. Mas isso não significa “vazio sonoro absoluto”, como escreve Mattos, ao reivindicar uma ausência de silêncio no filme (MATTOS, 2013: 39). Já dizia o personagem Riobaldo, narrador e personagem de *Grande Sertão: Veredas*: “O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais” (ROSA, 1994: 601). Pensemos no plano de uma velha senhora olhando pela janela, em *Aboio*. Silenciosamente, ela lança o olhar para algum lugar indefinido, localizado no fora-de-campo. Esse olhar que fita o mundo – como o olhar animal que fita o Aberto, como escrevera Rilke – ganha espessura quando acompanhado desse silêncio que impregna a imagem. O plano é breve, mas pleno de sentido, graças talvez ao silêncio que confere à imagem essa *presença em demasia*, descrita por Riobaldo.

*Aboio* dialoga com o imaginário sertanejo construído por Guimarães Rosa, tanto pela musicalidade da fala do povo do sertão que o autor tão bem traduziu em prosa, quanto pela construção do sertão como cosmo. Existe em *Grande Sertão: Veredas* e em toda a obra de Guimarães Rosa<sup>20</sup> um imaginário em torno do sertão que reverbera em *Aboio*.<sup>21</sup> O filme chega

a fazer uma alusão explícita à personagem Diadorim, quando escutamos o caso da mulher que aboiava como um homem, narrado em *off* por um dos vaqueiros. Nessa brevíssima passagem, o filme cria uma pequena abertura no universo eminentemente masculino dos boiadeiros e nos exhibe, de relance, a imagem de uma moça com chapéu de couro. É também em *off* que escutamos a história de uma mulher grávida, que luta corajosamente contra um boi bravo, estabelecendo no interior do filme um desvio ficcional e poético (já não sabemos se o que é narrado é uma história vivida por alguém ou se é um conto, uma fábula), que dialoga sobremaneira com a narrativa literária.

### **Desterritorializações**

O terceiro e último bloco é introduzido pelo símbolo do infinito ( $\infty$ ), inscrito sobre a tela negra. Uma voz em *off* de um entrevistado narra:

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.

Essa descrição bíblica do surgimento do mundo é acompanhada da imagem do céu – o firmamento, a morada de Deus – em movimento giratório, cíclico, evocando as noções de totalidade, unidade, eternidade, e também a rotação terrestre. Em muitas culturas, o círculo é

um símbolo que inclui ambas as ideias de permanência e dinamismo (...). Para os antigos, o cosmos observado apresentava, ele mesmo, como inescapavelmente circular – não apenas os planetas eles mesmos, incluindo o presumido disco achatado da terra, circulado pelas águas, mas também seus movimentos cíclicos e os ciclos recorrentes das estações. (TRESIDDER, 2004: 108-109, trad. nossa)<sup>22</sup>

22. “a symbol of completeness than can include ideas of both permanence and dynamism. (...) To the ancients, the observed cosmos presented itself inescapably as circular – not only the planets themselves, including the presumed flat disc of the earth circled by waters, but also their cyclical movements and the recurring of cycles of seasons”.

Embora não possamos afirmar que Marília Rocha faça um uso simbólico das imagens, é inegável que tal movimento giratório dialoga em muito com os depoimentos que escutamos no terceiro bloco, quando o filme aborda as crenças dos sujeitos filmados. Isso se manifesta desde o começo (já no primeiro bloco, a reza estava presente), mas é somente na terceira parte, acerca do infinito, que o filme aborda de forma mais detida as relações insondáveis entre o mundo dos homens e outras forças, mobilizadas por meio de pequenos gestos, rituais e orações. As histórias contadas pelos vaqueiros remontam a esse passado não tão distante (época em que o boi era criado solto e que o boiadeiro precisava trabalhar horas a fio). Já os cantos entoados remontam não só a um passado histórico, mas também a um tempo mítico.

O canto elegíaco é a relação audiovisual que aproxima os homens e os animais em um tempo de abandono, que aproxima esses vaqueiros – que cantam porque, pelo hábito, se sabem escutar ainda e sempre, ou depois da história – e essas vacas – que escutam porque elas sabem, por adestramento, que esse canto é desde sempre para elas, desde a pré-história. (CARDINAL, 2014: 5, trad. nossa)<sup>23</sup>

23. “Le chant élégiaque est le rapport audio-visuel qui rapproche les hommes et les animaux dans un temps d’abandon, qui rapproche ces vachers – qui chantent parce que, par habitude, ils se savent écouter encore et toujours, ou après l’histoire – et ces vaches – qui écoutent parce qu’elles savent, par dressage, que ce chant est depuis toujours pour elles, depuis la préhistoire”.

Em *Aboio*, os vaqueiros aproximam-se da figura do feiticeiro e, por vezes, seu canto é tratado como um dom. Para Zé do Né, por exemplo, o aboio não se aprende nem se ensina. Já Seu Ioiô, após narrar um grande feito do passado – quando ele desafiou um fazendeiro e conseguiu reunir mais de cinquenta bois, contando apenas com um ajudante – explica o seu “feitiço”: “Assim como Jesus Cristo costurou a camisa do seu amado filho sem agulha e sem dedal, boi, tu há de me acompanhar até onde eu quiser te levar!”. A obediência dos bois se deve às orações: é preciso fazer a prece três vezes, rezar “um Pai Nosso e uma Ave Maria”. Fazendo o procedimento correto, o boiadeiro garante que o gado obedece (desde que não se passe à frente dos bois). Em outra sequência, ele explica que com alguns procedimentos simples e algumas rezas consegue eliminar inclusive os carrapatos do gado. “Você acredita nisso?”, ele indaga a Marília. “Acredito”, responde a diretora.

Deleuze e Guattari (1997), ao escreverem sobre o devir-animal, tecem considerações sobre a feitiçaria e a figura do *anômalo*, o desigual, o rugoso, a aspereza, a ponta de desterritorialização.

Os feiticeiros sempre tiveram a posição anômala, na fronteira dos campos ou dos bosques. Eles assombra as fronteiras. Eles se encontram na borda do vilarejo, ou *entre* dois vilarejos. O importante é sua afinidade com a aliança, com o pacto, que lhes dá um estatuto oposto ao da filiação. Com o anômalo, a relação é de aliança. (DELEUZE; GUATTARI, 1997: 24)

O boiadeiro conhece as rezas que podem curar o boi e seus cantos têm fortes poderes desterritorializantes. Como escrevem Deleuze e Guattari, “a música, tambores, trombetas, arrasta os povos e os exércitos, numa corrida que pode ir até o abismo, muito mais do que o fazem os estandartes e as bandeiras, que são quadros, meios de classificação ou de reunião” (DELEUZE; GUATTARI, 1997: 97). Estamos bem longe das guerras, dos exércitos ou da ideia de um “povo de uma nação”; mais perto do homem ordinário e da vida cotidiana (mesmo que com poderes mágicos ou místicos). *Aboio* revela essa força agenciada pela música, capaz de arrastar boiadas inteiras por longas distâncias. O aboio é dádiva e confere o poder de encantar o boi, mas para tanto é preciso que o boiadeiro enfrente as dificuldades do dia-a-dia, do aqui e agora, vividas no plano material, imanente. Às vezes fazendo apenas duas refeições ao dia, tendo que extrair água do cipó-de-mucunã para saciar a sede, outras vezes sofrendo acidentes de trabalho (como aqueles que fraturaram o dedo, a clavícula e uma costela de Seu Quelé). No limite, há uma dimensão de sacrifício em seu ofício, como nos conta Assis: “Eu digo que no dia em que nós morrer, nós vamos pro céu. Porque a luta é animada. Só o cabra chegar do mato cortado, derramando seus pingos de sangue... Eu acho que Deus da fé disso”.

Em três momentos do filme surge uma cartela de fundo negro, com a inscrição de um traçado, remetendo-nos às marcas dos ferretes em brasa utilizados para identificação do gado. Tais símbolos aparecem como elementos estruturadores, evocando outras imagens e narrativas, notadamente aquelas de caráter místico ou religioso – o que é reforçado pelos depoimentos e rezas presentes no filme.

O primeiro símbolo surge à esquerda da tela, logo após o preâmbulo, e é formado por uma linha que sugere o contorno da cabeça do boi e seus chifres (FIG. 3).<sup>24</sup> Presente em mitologias de inúmeras culturas (grega, persa, mediterrânea, hindu, etc.), o boi

24. Para uma melhor visualização desses elementos que surgem, no filme, na cor branca e inscritos na tela negra, optamos por extrair apenas os seus contornos e inseri-los nesse artigo sob outra forma: na cor preta sobre o fundo branco.

25. “Power, potency, fecundity – a protean symbol of divinity, royalty and the elemental forces of nature, changing in significance between different epochs and cultures. In cave art the bull is second only to the horse as the most frequently painted image of vital energy”.

26. Como nos confirmou a diretora, em conversa informal por email, as inscrições que vemos no filme foram extraídas do livro *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa. Mais precisamente, das antigas edições de capa amarela, publicadas pela José Olympio Editora.

27. Transcrevemos aqui o verbete disponível no dicionário Michaelis da Língua Portuguesa, on line: Enigma: *sm (gr aínigma)*  
1 Dito ou fato de difícil interpretação. 2 Descrição metafórica ou ambígua de uma coisa, tornando-a difícil de ser adivinhada. 3 Aquilo que dificilmente se compreende: *O coração da mulher é um enigma*. 4 Aquele de cujo procedimento é difícil conhecer as causas ou razões: *Esse homem é um enigma*. 5 Adivinha. *Chave do enigma*: explicação daquilo que não se compreende. *E. figurado* ou *e. pitoresco*: diz-se daquele em que as palavras ou frases são representadas por figuras, cujo nome oferece analogia com o que se pretende significar. *E. tipográfico*: aquele em que as palavras ou frases são representadas por letras ou sinais tipográficos. (Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/>. Acesso em: 13/05/2014).

simboliza “poder, potência, fecundidade – um símbolo proteico da divindade, realeza e as forças elementares da natureza” (TRESIDDER, 2004: 80, trad. nossa).<sup>25</sup> Mas a figura utilizada pelo filme lembra-nos também o ômega (só que invertida), última letra do alfabeto grego, que no texto bíblico, está associada a Deus, o início e o fim de todas as coisas (“Eu sou o Alfa e o Ômega, o primeiro e o derradeiro”, como consta no livro do Apocalipse). A letra *upsilon*, no alfabeto latino, é o ômega invertido, mais próximo da imagem que vemos no filme (Ω).

O terceiro símbolo que surge à direita do quadro é o do infinito (FIG. 3), mais conhecido entre nós, por ter sido objeto de reflexões em distintas áreas do conhecimento, como a filosofia, a teologia, a cosmologia, a matemática, mas também a literatura e outras artes. Como forma geométrica, assemelha-se ao traçado do número 8 deitado ( $\infty$ ), uma linha curvilínea sem início nem fim. Simboliza o inumerável, o incontável e está associado às ideias de Deus e de eternidade. Mais uma vez encontramos, no filme, eco da obra de Guimarães Rosa: *Grande Sertão* começa com um travessão e termina, justamente, com o símbolo do infinito. Aliás, esse símbolo surge na iconografia sertaneja das ilustrações de Poty, feitas com a técnica da xilogravura, presentes no livro *Sagarana* (FIG. 4), e também em outras obras.<sup>26</sup> O infinito desenhado por Poty aparece logo abaixo do desenho do animal (no caso, o burrinho), dentro de um círculo.

O segundo símbolo, de difícil apreensão, surge bem ao centro do quadro e é formado por um semicírculo na parte superior, sustentado por uma linha reta, na vertical, que por sua vez se apoia sobre uma linha curva na base, como o traçado de uma onda (FIG. 3). Algo na imagem nos remete ao chifre do boi, mas também à forma do ferrete. Ou uma estaca. Ou seriam o céu e a terra, ligados por esse elemento vertical central (talvez o homem)? Há algo de enigmático no modo como esses sinais tipográficos surgem na tela negra, oferecendo um sentido ambíguo, metafórico, cuja chave explicativa resta incompreendida.<sup>27</sup>

Tal caráter enigmático também se relaciona ao modo como *Aboio* recorre às imagens do fogo (no encontro dos vaqueiros reunidos em torno da fogueira, que encerra o primeiro bloco), da água (como na chuva que surge ao final da segunda parte), do céu, da terra. O filme se vale de todo um imaginário místico e percorre os quatro elementos fundamentais que deram origem à

matéria, conforme as narrativas que remontam à Grécia Antiga. Fala-se do princípio e do fim das coisas, de Deus, do infinito. Tudo isso, graças ao diálogo com os “vaqueiros-feiticeiros”, que têm o poder mágico ou divino de encantar o boi.



Figura 3: O enigma dos letreiros

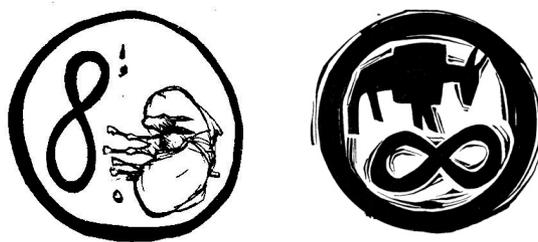


Figura 4: O infinito nas ilustrações de Poty

### Saudade, eterna companheira

A última sequência do filme é composta de imagens em super 8, em preto e branco, como as do início: vemos patos na lagoa, um pôr-do-sol, uma casa de pau-a-pique; uma tomada da paisagem de ponta cabeça. Crianças brincam na lagoa, um homem passa a cavalo. Ao longo de alguns minutos, escutamos novamente uma massa sonora complexa, que conjuga sons diretos (o ruído dos patos, as vozes das meninas), sons musicais de diferentes alturas e uma voz que fala-canta, transitando mais uma vez entre o registro falado e o cantado, entre o discurso direto e o indireto, sem aviso prévio.

“Prazer de quem tem saudade”. Aí o outro vaqueiro faz: “É saudade todo dia”. Aí começa os dois juntos: “A saudade é tão ingrata, que todo dia maltrata, além de maltratar mata a quem não tem alegria. Ela é maltratadeira, além de ser matadeira. Ô, saudade companheira, de quem não tem companhia”.

Apesar de Lirinha ter dito que não devemos lamentar o fim do aboio, porque não se trata apenas de uma perda, e sim da transformação de uma coisa em outra, o filme termina

justamente com sua voz a entoar versos sobre a saudade. No último plano, um boiadeiro se afasta progressivamente. A imagem que já era desfocada vai se tornando ainda menos nítida, até desaparecer em um clarão. A câmera se movimenta para o alto, enquadrando o sol. Um raio atinge a lente, produzindo um efeito luminoso. O boiadeiro desaparece na imagem, enquanto escutamos um som longo, áspero, suave. Quando a imagem se desfaz completamente, ela dá lugar ao fundo branco. Aparecem os créditos finais, ao som da chuva (as variações de timbres e reverberações dos sons no espaço são tão notáveis que até poderíamos dizer que se trata de uma peça musical de O Grivo, composta a partir de sons de água e outros ruídos mínimos). Ao fundo, surgem imagens esmaecidas dos rostos dos personagens e da paisagem (sugerindo um apagamento pelo passar do tempo), sobre as quais lemos os letreiros que encerram o documentário.

“Ê, gado manso! Ê, saudade!”, cantava Zé do Né em meio à música que compõe a textura sonora do preâmbulo do filme. Ao final, é Lirinha, em *off*, quem retoma essa ideia de saudade. Se tal sentimento está presente na vida dos vaqueiros e no filme, isso não se deve apenas à prática cada vez mais escassa do aboio ou às mudanças que alteram as formas de trabalho no campo. Como explica Bailly, “todo animal, contanto que lhe demos atenção, contanto que o olhemos ser e se mover, é o depositário de uma memória que o ultrapassa, como também nos ultrapassa, e onde estão inscritas todas as fricções da sua espécie em relação à nossa” (BAILLY, 2007: 25, trad. nossa).<sup>28</sup> Se há uma recordação nostálgica em relação a algo, esse algo ultrapassa todo o vivido dos vaqueiros. É novamente Guimarães Rosa quem nos dá uma pista sobre essa saudade, difusa na escritura do filme:

28. “... chaque animal, pour peu que nous lui prêtions attention, pour peu que nous le regardions être et se mouvoir, est le dépositaire d'une mémoire qui le dépasse comme elle nous dépasse, et où tous les frottements de son espèce à la nôtre sont inscrits”.

Eu mesmo por mim não cantava, porque nunca tive então de voz, e meus beijos não dão para saber assoviar. Mas reproduzia para as pessoas, e todo o mundo admirava, muito recitados repetidos. Agora, tiro sua atenção para um ponto: e ouvindo o senhor concordará com o que, por mesmo eu não saber, não digo. Pois foi – que eu escrevi os outros versos, que eu achava, dos verdadeiros assuntos, meus e meus, todos sentidos por mim, de minha saudade e tristezas. Então? Mas esses, que na ocasião prezei, estão goros, remidos, em mim bem morreram, não deram cinza. Não me lembro de nenhum deles, nenhum. O que eu guardo no giro da memória é aquela madrugada dobrada inteira: os cavaleiros no sombrio amontoados, feito

bichos e árvores, o refinim do orvalho, a estrela-d'alva, os grilinhos do campo, o pisar dos cavalos e a canção de Siruiz. (ROSA, 1994: 166)

∞

*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. André Brasil (2008), ao reconhecer a musicalidade dos falares dos vaqueiros e o caráter ensaístico das imagens, chega a dizer que, em *Aboio, as palavras cantam e as imagens deliram*. No delírio poético construído pelo filme, o canto se desprende do homem, contaminou a paisagem, alcançou o cosmo. Como uma linha de fuga, que atravessa o sertão arrastando homens e animais, em pleno movimento de desterritorialização.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Louvert. *De l'homme et de l'animal*. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2002.
- BAILLY, Jean-Christophe. *Le versant animal*. Coll. Le rayon des curiosités. Paris: Bayard, 2007.
- BRASIL, André. Quando as palavras cantam, as imagens deliram. *Revista Cinética*. Ensaios – Especial Retrospectiva 2007. Janeiro de 2008. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/aboioandarilho.htm>>. Acesso em: 06 fev. 2015.
- CARDINAL, Serge. Une écoute qui geste un monde. Quatre promenades avec des vachers du Sertão. Texto apresentado no seminário *Questions de cinéma, problèmes d'anthropologie*, dirigido por Emmanuelle André et Luc Vancheri. Paris, Institut national d'histoire de l'art, 23 de outubro de 2014, p. 01-13.

- DALLAIRE, Frédéric. *Création sonore et cinéma contemporain: la pensée et la pratique du mixage*. – Faculté des Arts et sciences, Université de Montréal, École doctorale Lettre, langue, spectacle/ Université Paris-Ouest Nanterre-La Défense (Paris 10), Montréal/ Paris, 2014. (Tese de doutorado)
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Tradução de Sueli Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 07-19 (Obras escolhidas; v.1).
- LIMA, Cristiane da Silveira. *Música em cena: à escuta do documentário brasileiro*. Tese (Doutorado em Comunicação) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, Belo Horizonte, 2015.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- MATTOS, Carlos Alberto. Veredas de som. DocBlog, *Portal O Globo*; 14/09/2007. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/posts/2007/09/14/veredas-de-som-73379.asp>>. Acesso em: 23 maio 2014.
- \_\_\_\_\_. O recuo do verbal e a criação de paisagens sonoras no documentário recente. *Revista Filme Cultura*, Rio de Janeiro, CTAv/SAV/MinC e AmiCTAv, n. 58, p. 37-42, jan-fev-mar/2013.
- 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: 01 maio 2013.
- Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa* (on line). Editora Melhoramentos / Portal UOL. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/>>. Acesso em: 13 maio 2014.

- PEREIRA, Luiz Araújo. Plural de boi. Magazine. *O popular*. Goiânia, 27/01/2010, s/p. Disponível em: <<http://www.teia.art.br>>. Acesso em: 01 maio 2013.
- RILKE, Raine Maria. *Elegias de Duíno*. Tradução e comentários de Dora Ferreira da Silva. Edição bilíngüe. São Paulo: Globo, 2001.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Sagarana*. 17a ed. Ilustrações de Poty. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 1994.
- TRESIDDER, Jack (editor). *The complete dictionary of symbols: in myth, art and literature*. London: Duncan Baird Publishers, 2004.

## FILMOGRAFIA

- ABOIO. Direção: Marília Rocha, 2005, Brasil, DVD (73min), son., color.
- ACÁCIO. Direção: Marília Rocha, 2008, Brasil, DVD (88min), son., color.
- A FALTA que me faz. Direção: Marília Rocha, 2009, Brasil, DVD (85min), son., color.
- CANTOS de trabalho – Mutirão. Direção: Leon Hirszman, 1975, Brasil, DVD (12min), son., color., legendado.
- CANTOS de trabalho – Cacau. Direção: Leon Hirszman, 1976, Brasil, DVD (11min), son., color., legendado.
- CANTOS de trabalho – Cana-de-açúcar. Direção: Leon Hirszman, 1976, Brasil, DVD (10min), son., color., legendado.

Data do recebimento:  
10 de abril de 2015

Data da aceitação:  
03 de junho de 2015