

**A IMAGEM CANTADA: ABOIO E CANTIGAS, DE HUMBERTO MAURO**Thalles Gomes<sup>1</sup>

**RESUMO:** O objetivo deste artigo é construir uma reflexão acerca da representação cinematográfica dos aboios no curta-metragem *Aboio e Cantigas* (1954) de Humberto Mauro, analisando as inter-relações estéticas e sociais entre a obra de Humberto Mauro e a cultura popular brasileira.

**Palavras-chave:** Aboio. Cultura Popular. Cinema Brasileiro. Humberto Mauro.

**ABSTRACT:** The main goal of this article is to build a reflection about the cinematic representations of the *aboios* in Humberto Mauro's *Aboio e Cantigas* (1954), analyzing the social and aesthetic interrelationships between Humberto Mauro work and the Brazilian popular culture.

**Keywords:** *Aboio*. Popular culture. Brazilian cinema. Humberto Mauro.

Pelo plano panorâmico de um imenso vale descampado, com o céu ocupando três quartos da tela, surge ao longe, por trás de uma frondosa árvore, um homem de branco montado em seu cavalo. Não é possível distinguir nada de sua figura em perfil além da alvura de sua vestimenta em contraste com o negrume da montaria. Galopa tranquilo em direção ao canto direito da tela e, antes de sair do quadro, pára, inclina o corpo suavemente para frente, leva a mão direita ao lado da boca e grita:

Ê...ê...ê...ê...ê...ê...ê...ê...

Um canto sem palavras. Um som lancinante que remete aos primórdios da humanidade. Ao esforço iniciado há milhares de anos para transformar um sopro vibrante de cordas vocais em expressão, sentimento, voz.

É assim que se inicia o curta *Aboio e cantigas* de Humberto Mauro: a voz humana em seu estado bruto, ancestral.

Ainda sob o som deste canto primitivo, seguem-se planos detalhes de bois e vacas

---

<sup>1</sup> Mestre em ciências pelo Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da USP. Pesquisador do grupo de pesquisas Modos de Produção e Antagonismos Sociais (UnB) e do Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual (ECA/USP). E-mail: thalles@usp.br.

espalhados pelos montes do vale que movem suas cabeças em direção à câmera, como em resposta ao canto.

Ê...ê...ê...ê...ê...ê...ê...

Outro homem surge em plano panorâmico. Montado em seu cavalo já na descida de uma encosta, ele repete os gestos do primeiro cavaleiro. Sua silhueta solitária em contraste com a imensidão do céu límpido confere-lhe um ar quase mitológico, mágico.

Ê...ê...ê...ê...ê...ê...ê...

Como que enfeitiçados pelo lento lamento, vê-se então em distintos planos gerais pequenos grupos de bois e vacas rumando em fileira, ordenados, pelos sinuosos vales descampados, até se agruparem em torno da mesma árvore de onde surgiu pela primeira vez a voz que, com isso, termina seu chamado:

Ê...ê...ê...ê...ê...ê...boi.

O aboio, enfim, se completa.

Como explica o letrado inicial do curta metragem integrante da série *Brasilianas* e produzido por Humberto Mauro, em 1954, “aboio é o canto com que o vaqueiro acalma a boiada. É melodia de caráter suave, um som prolongado e macio que tem como que o dom de transformar o 'bravo' em 'manso’”.

Tão antigo quanto a própria atividade pastoril, este tipo de canto de trabalho vem sendo objeto de estudo e reflexão de distintos escritores, historiadores e folcloristas ao longo dos séculos. Buscando suas origens em terras brasileiras, Luís da Câmara Cascudo (1984) lembra que escritos do início do século XVII já faziam menção a estes “cantos que guiam boiadas”. Não há, portanto, como analisar o filme de Humberto Mauro sem inseri-lo dentro desse referencial histórico.

Todavia, mais do que encaixá-lo como uma peça no quebra-cabeça do registro da cultura popular brasileira, o objetivo do presente artigo é o de identificar as peculiaridades deste registro fílmico, destacando as soluções estéticas encontradas por Humberto Mauro para

representar as distintas facetas do aboio como expressão da cultura camponesa brasileira.

Em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, o folclorista potiguar Câmara Cascudo define o aboio como:

Canto sem palavras, marcado exclusivamente em vogais, entoado pelos vaqueiros quando conduzem o gado. Diante desses limites tradicionais, o aboio é de livre improvisação, e são apontados os que se salientam como bons de aboio. O canto finaliza sempre por uma frase de incitamento à boiada: ei boi, boi surubim, ei lá. O canto dos vaqueiros apaziguando o rebanho, levado para as pastagens ou para o curral, é de efeito maravilhoso, mas sabidamente popular em todas as regiões pastorícias do mundo. (CASCUDO, 1972, p. 21)

Interesse similar pelas interseções entre música e imaginação coletiva levaram o poeta Mário de Andrade a realizar durante as décadas de 1920 e 1930 uma série de pesquisas de campo, audição de discos e coleta de livros sobre etnografia, folclore, antropologia e psicanálise. Essa profunda imersão no imaginário popular do povo brasileiro fez com que o poeta paulistano chegasse a concluir que “uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo” (ANDRADE, 1962, p. 15-16).

Para ele, a força expressiva dessas manifestações culturais estava no fato de que, despojadas de erudições ou individualismos, eram fruto de necessidades humanas essenciais e inconscientes.

No caso do aboio em específico, “canto melódico com que os sertanejos do Nordeste ajudam a marcha das boiadas” (ANDRADE, 1987, p. 54), estaríamos diante da expressão de um elo atemporal entre homem e animal cujo efeito apaziguador encanta não só o gado como o homem que o profere. Em seu *Dicionário Musical Brasileiro*, assim conceitua o verbo aboiar:

(V.I; S.m) O marroeiro (vaqueiro) conduzindo o gado nas estradas, ou movendo com ele nas fazendas, tem por costume cantar. Entoa um arabesco, geralmente livre de forma estrófica, destituído de palavras as mais das vezes, simples vocalizações, interceptadas quando senão por palavras interjectivas, “boi êh boi”, boiato, etc. O ato de cantar assim chama de aboiar. Ao canto chama de aboio. (ANDRADE, 1989, p. 1-2)

Como bem observa Laura de Albuquerque em sua dissertação sobre o tema (2006), o

termo “marroeiro” usado por Mário de Andrade remete ao tempo em que os vaqueiros faziam às vezes de veterinário e curandeiro, usando mercúrio, cromo, creolina e reza para tratar as bicheiras do gado. A pesquisadora paraibana lembra, inclusive, que este mesmo termo é utilizado pelo poeta popular Patativa do Assaré em seu poema *O Vaqueiro* (1980):

O dote de sê vaquêro,  
Resorvido marruêro,  
Querido dos fazendêro Do  
sertão do Ceará.  
Não perciso maió gozo, Sou  
sertanejo ditoso,  
O meu aboio sodoso  
Faz quem tem amô chorá. (ASSARÉ, 1980, p. 216)

Seguindo as veredas de Mário de Andrade, a folclorista mineira Oneyda Alvarenga identifica os aboios como um dos mais importantes grupos de cantos de trabalho rural, definindo-os como “lentas melodias improvisadas, que se estendem infinitas e melancólicas (...) Com eles, os vaqueiros, especialmente no Norte e Nordeste, conduzem as boiadas. Dizem que não há gado bravio que, ouvindo-os, não se acalme e siga o aboiador” (ALVARENGA, 1982, p. 263).

Mas é, de fato, em Câmara Cascudo que esse encantamento com o universo do aboio é sentido com mais força. “Um grito molduradamente forte, alto como uma fanfarra gloriosa de clarins em tarde de vitória”, é como descreve o aboio do negro Joaquim Riachão num de seus primeiros escritos publicado na Revista do Brasil em 1921. Cantando sem uma palavra, somente encantando pelo som, o aboiador parecia misturar som, queixume, esperança, prece e desalento:

Era um soluço. Um canto tristíssimo que impressionava. Cantos doloridos de pesar, era o aboio, o lamento lançado ao sol moribundo, como se imprecasse a sua luz que fecundava a terra e que depois a ressequia. Recordava o sofrer angustioso das retiradas, quando falcava a luz da madrugada, e a levada dos retirantes, sem pão, sem lar, sem descanso, nua, esfarrapada, doente, cambaleando procurava o caminho de uma natureza mais clemente, das terras melhores, de um céu mais amigo. Desenrolava-se no ar a sonoridade doentia do aboio. (CASCUDO, 1921, p. 296)

Essa recordação musical de dores sofridas estaria intimamente ligada ao modo de vida do vaqueiro nordestino. Vaquejar, em seu sentido originário, significa procurar o gado para levá-lo ao curral. No seu livro *Vaqueiros e Cantadores* (1984), Cascudo lembra que, no agreste e sertão

nordestinos, a atividade pastorícia fixou a população e constituiu o alicerce irradiador das futuras cidades. Cabia a estes “rudes vaqueiros encardidos de sol, veteranos das 'catingas' dos tabuleiros, vencedores dos serrotes e das galopadas frenéticas das serras sem nome” (CASCUDO, 1984, p. 115), a responsabilidade sobre o bem mais precioso daquela microeconomia. Na “era do couro”, o gado era tudo e dava o sentido de riqueza e força social.

Grandes distâncias separavam uma fazenda da outra e, como não exigiam tantos braços como as imensas lavouras de cana-de-açúcar no litoral, “o isolamento, a distância dos centros que se iam civilizando, fazia daquela pequenina população entregue aos cuidados de um homem, um mundo que se bastava” (CASCUDO, 1984, p. 114).

Neste universo particular, a melodia do aboio se instituiu como meio de comunicação peculiar entre os rebanhos e seus condutores durante as longas travessias das fazendas aos centros de comércio. Serviam para encorajar o trabalho em que o homem falava com o boi como se fosse um companheiro de desdita, mas também como elemento de integração e solidariedade entre os próprios vaqueiros, que utilizavam o aboio para indicar a localização ao parceiro por ventura distante.

E quando não estavam tangendo, a distração destes vaqueiros ficava a cargo dos cantadores. Dedilhando a viola ou arranhando a rabeca, recordavam aventuras de cangaceiros ou impossíveis histórias de amor, além de retratarem em versos as cenas e episódios da pecuária, motivo essencial do trabalho humano daquele meio social.

Alguns desses versos dedicados a bois, touros e vacas foram incorporados com o tempo ao tanger do gado, originando aquilo que Câmara Cascudo chama de “aboio cantado” ou “aboio em verso”, para diferenciar dos aboios tradicionais, sem letras.

Tradição originária dos escravos mouros da Ilha da Madeira, estes versos de metro irregular comentavam a labuta do gado, expressando-se muitas vezes através de imagens fantásticas ou metáforas amorosas.

É o que se vê, por exemplo, no aboio que dá sequência ao terço inicial do curta de Humberto Mauro:

Aprantei meu pé de cravo  
Adonde o rio faz remanso  
Aprendi fazer carinho  
Pra fazer do bravo manso

Após a sequência de planos panorâmicos retratando o lento agrupamento do gado que estava disperso pelas pastagens, vê-se em cinco planos gerais uma dupla de vaqueiros montados em seus cavalos e guiando a boiada por estreitos caminhos de terra batida. Seguem na condução estóica do gado, enquanto se ouvem ao fundo os versos do aboio entoados em coro pelo grupo musical “Os Cariocas”<sup>2</sup>.

Não há closes e nem mesmo planos mais aproximados que sejam capazes de identificar a fisionomia destes vaqueiros. Ao contrário, homens e rebanhos aparecem sempre em planos gerais ou panorâmicos, completamente integrados à paisagem que os cerca. Não há escala de prioridade entre homem, animal e natureza. São representados de modo uno, como se o lento movimento do gado e de seus condutores fosse apenas mais um elemento a integrar aquele ambiente.

Esta presença ausente dos vaqueiros, longe de significar distanciamento ou indiferença, parece indicar que Humberto Mauro, cômico da ancestralidade deste fenômeno, não queria individualizar esses personagens, dando-lhes rostos específicos. Preferiu apresentá-los como modelos, arquétipos da profissão pastoril.

Mais do que a fisionomia do vaqueiro, importa aqui o seu canto. Sua voz. Seus versos. Seu encantamento do gado. Um canto que ecoa há centenas de anos, amansando a vida bravia pelos campos e cuja dolência rítmica parece criar uma imagem cantada da “dor eterna das gentes do mato, tão saudoso, tão forte e tão sonoro, como se fosse a própria alma do sertão que ia cantando” (CASCUDO, 1921, p. 298).

Surge então um novo letreiro, indicando a mudança de espaço e tempo dentro do filme:

Depois de reunida, a boiada é conduzida para um dos currais da região, onde tem lugar a 'apartaço' – separação do gado –.

Dois planos gerais do rebanho reunido à frente do terreiro de uma fazenda evidenciam a mudança de sequência e de etapa de trabalho da lida do gado. Tangido e reunido o rebanho, têm-se início a “apartaço”, processo de identificação do gado de cada fazendeiro na época em que não havia cercas separando as fazendas.

---

<sup>2</sup> Conjunto musical criado por Ismail Neto em 1942 que ficou conhecido nos anos 1940 e 1950 por seu repertório de música popular brasileira tocado nos programas de calouro e auditório das rádios e gravadoras da época.

Reunir o gado, marcar, castrar, tratar as feridas e todas as demais atividades características da lide do vaqueiro ocorriam durante as festas de apartação. Câmara Cascudo explica que:

Criado em comum nos campos indivisos, o gado, em junho, sendo o inverno cedo, era tocado para grandes currais, escolhendo-se a fazenda maior e de mais espaçoso pátio de toda a ribeira. Dezenas e dezenas de vaqueiros passavam semanas reunindo a gadaria esparsa pelas serras e tabuleiros, com episódios empolgantes de correrias vertiginosas. Era também a hora dos negócios. Comprava-se, vendia-se, trocava-se. (CASCUDO, 1984, p. 106)

Sentado no mourão da porteira, vê-se um vaqueiro contando os bois que entram no curral cruzando a parte inferior do quadro, reconhecendo-os pelas marcas a ferro nas ancas ou os sinais recortados nas orelhas. Ao fundo, ouvem-se os versos de um novo aboio, de ritmo mais agitado, acompanhando a rapidez com que o gado cruza a tela:

Bezerro pra moça bonita  
Caruaru pro cidadão  
E o branco pro teimoso O  
sertão pro valentão

Nesta curta sequência, que não dura mais do que cinquenta segundos na tela, além de se apresentar pela primeira vez no filme um vaqueiro em plano frontal, de modo a se conhecer sua fisionomia, um novo personagem se incorpora à trama: um menino que, sentado em cima do cercado, participa alegre da apartação do gado.

A presença destacada desta criança, representada em dois planos médios contando a boiada poderia ser vista por uma perspectiva autobiográfica. Vale lembrar que as filmagens deste curta ocorreram na pequena cidade mineira de Volta Grande, terra natal de Humberto Mauro.

Filho do imigrante italiano Caetano Mauro e da mineira Thereza Duarte, Mauro nasceu em 30 de abril de 1897. Herdeiro de uma família empobrecida, foi tomado desde cedo pela curiosidade e imaginação. "Eu apanhava muito porque era terrível. Desde pequenino montava em canoa e descia rio, trepava em telhado, tomava banho de açude" confessou certa vez em entrevista.

Nasci aqui em Volta Grande, na fazenda São Sebastião, mas passei a meninice em Além Paraíba. Levava uma vida de moleque. Minha família era muito pobre e eu vendia cocada baiana para mamãe. Pedia muito tostão também. Aliás, eu e outro garoto da cidade éramos conhecidos como pedidores de tostão. Minha infância foi cheia de estripulias. (MAURO

apud VIANY, 1978, p. 188)

Essa idade de ouro, reconhecera o cineasta mineiro anos mais tarde, seria a matriz das conotações afetivas que se depreenderiam de suas obras fílmicas (MAURO apud GOMES, 1974). A criança que se dependura na porteira vendo o gado entrar no curral ao som envolvente do aboio bem poderia ser o próprio Humberto Mauro.

Tal contemplação infantil sobre a vida do vaqueiro será retomada pela cinematografia brasileira na década seguinte com *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos. Em determinada sequência do terço inicial da adaptação cinematográfica do romance homônimo de Graciliano Ramos, vê-se o filho mais novo de Fabiano e Sinhá Vitória subir na cercania do curral para acompanhar seu pai botar os arreios numa égua alazã, montá-la e embrenhar-se no meio da caatinga para amansá-la.

“Naquele momento Fabiano lhe causava grande admiração”, descreve Graciliano no original (1992): “Metido nos couros, de perneiras, gibão e guarda-peito, era a criatura mais importante do mundo”. Calado e apreensivo, o menino busca no horizonte algum sinal de seu pai:

Trepado na porteira do curral, o menino mais novo torcia as mãos suadas, estirava-se para ver a nuvem de poeira que toldava as imburanas. Ficou assim uma eternidade, cheio de alegria e medo, até que a égua voltou e começou a pular furiosamente no pátio, com se tivesse o diabo no corpo. (GRACILIANO, 1992, p. 47)

No filme de Nelson Pereira, a espera tem fim com o retorno de Fabiano, imponente a domar a égua bravia. O olhar de encantamento do menino diante do pai vaqueiro enquanto este retira suas vestimentas de couro tal qual um cavaleiro desmonta sua armadura é em muito semelhante ao da criança na porteira a acompanhar os aboios de apartação do curral de Humberto Mauro. Nos dois filmes, a presença do ponto de vista infantil tem como função reforçar a nobreza do trabalho do vaqueiro. Os olhos vislumbrados das crianças são os do espectador.

Do plano médio do menino contando, sorridente, os bois no alto da cercania, corta-se para o letreiro que dá início à terceira parte final do filme: “Na tradição das vaquejadas existem romances de bois legendários, como as solfas do BOI SURUBI e MEU BOI MORREU. Essas cantigas, como as de aboio e apartação, constituem das mais belas melodias do folclore brasileiro”<sup>22</sup>

“Vaquejada”, “puxar o gado”, “pega de boi” são sinônimos que designam uma espécie de



folguedo surgido no sertão nordestino no final do século XVIII e início do XIX onde os vaqueiros demonstravam suas habilidades na lida com cavalos e gados.

Na época em que não havia cercas a separar as propriedades do sertão nordestino, os animais eram marcados e soltos nos campos. Passados alguns meses, cabia aos vaqueiros adentrar a mata para juntar o gado marcado. Montados em seus cavalos, vestidos com gibões de couro para proteger-se da vegetação cerrada do sertão nordestino, embrenhavam-se na caatinga em busca dos bois, fazendo todo tipo de malabarismo para escaparem dos arranhões de espinhos e pontas de galhos secos. Por sua destreza e valentia, a fama de alguns vaqueiros começou a se alastrar pelas fazendas, o que deu início a realização de disputas e apresentações durante e ao fim das apartações. Com o tempo, as vaquejadas passaram a fazer parte integrante das festas de apartação.

É Câmara Cascudo quem, mais uma vez, explica que:

Alguns homens, dentro do curral onde os touros e novilhos se agitavam, inquietos e famintos, tangiam, com grandes brados, um animal para fora da porteira. Arrancava este como um foguetão. Um par de vaqueiros corria, lado a lado. Um seria o “esteira” para manter o bicho numa determinada direção. O outro derrubaria. Os cavalos de campo, afeitos a luta, seguiam como sombras, arfando, numa obstinação de cães de caça. Aproximando-se do animal em disparada, o vaqueiro apanha-lhe a cauda, envolve-a na mão, e puxa, num puxão brusco e forte. Desequilibrado, o touro cai, virando para o ar as pernas, entre poeira e aclamações dos assistentes. (CASCUDO, 1984, p. 107)

Nos dias atuais, a vaquejada se transformou em esporte bastante popular no interior nordestino, com regras consolidadas, federações estaduais, campeonatos anuais com transmissão televisiva percorrendo dezenas de cidades em distintos estados, alguns deles envolvendo mais de quinhentos vaqueiros e com premiações que, acumuladas, ultrapassam a casa dos cinco milhões de reais<sup>3</sup>.

No filme de Humberto Mauro não há registros de vaquejadas ou pegas de boi no mato. Ao invés disso, o cineasta mineiro optou por transformar em imagens cinematográficas o teor dos romances de boi. Ainda sob os letreiros de abertura desta última sequência, ouvem-se os versos:

Meu boi nasceu de manhã, Oh maninha Ao  
meio dia se assinou...  
Às quatro horas da tarde, Oh maninha Com  
quatro touros brigou...

---

<sup>3</sup> Similar à vaquejada, na Venezuela e Colômbia existe a prática do *coleo de toros*.

Trata-se da solfa do Boi Surubim, uma das mais antigas e de maior abrangência no nordeste brasileiro. São muitas suas variações, mas em todas elas realidade e fantasia se confundem na ode ao boi. A versão que se ouve na voz do grupo “Os Cariocas” é a mesma reproduzida por Câmara Cascudo (1984, p. 119)<sup>4</sup>.

Surubim deriva de *çoo-obi*, termo em *nheengatu* - língua indígena da família tupi-guarani – que significa animal, caça, bicho. É também o nome de um município no semiárido pernambucano que, segundo a tradição local, teria sido o lugar onde, nos anos de 1860, o lendário boi Surubim foi atacado e devorado por uma onça.<sup>5</sup>

Após os letreiros supracitados, surge em plano panorâmico uma pequena casa incrustada no meio dos montes, como a localizar o espaço onde se desenrolarão os eventos do romance. Segue-se então um plano conjunto de um filhote correndo pela terra batida do pátio da fazenda enquanto se ouve em *off* a primeiro estrofe da solfa:

*Meu boi nasceu de manhã, Oh maninha*

Numa elipse, o plano seguinte já mostra um bezerro mais graúdo sendo marcado a ferro em brasa por dois vaqueiros.

*Ao meio dia se assinou...*

No plano subsequente, vemos em panorâmica a imensidão do vale, com os declives e sombras dos montes compondo geometricamente o quadro com a linha do horizonte e as poucas nuvens que se espalham pelo céu aberto do fim da tarde. Seguem-se então quatro planos detalhes do céu coberto por nuvens, cada uma com sua forma peculiar a se mover lenta e

---

<sup>4</sup> Silvio Romero recolheu versão diferente em terras cearenses que se encerra assim: “Este meu boi Surubim/ É um corredor de fama,/ Tanto ele corre no duro,/ Como nas vargens de lama./ Corre dentro, corre fora/ Corre dentro da caatinga/ Corre quatro, cinco léguas/ Com o suor nunca pinga./ Quando o Surubim morreu,/ Silveira pôs-se a chorar:/ Boi bonito como este/ No sertão não nascerá./ Eu chamava, ele vinha:/ - O-lê, o-lô, olá...” (ROMERO, 1975, p. 109).

<sup>5</sup> O hino oficial do município corrobora essa versão: “Surubim do coração/ Terra do bumba meu boi/ Quem foi que disse, quem foi?/ Foi meu bom Boi Surubim/ Que me falou ao nascer/ Em Surubim levarei minha vida/ De minha infância querida/ Em Surubim vou viver/ Até um dia morrer.” Disponível em: <<http://www.surubim.pe.gov.br/portal/pagina.php?id=4>>. Acesso em: 01 jun. 2015.

graciosamente pelo céu azul. Trata-se da expressão imagética encontrada por Humberto Mauro para representar o verso:

Às quatro horas da tarde, Oh maninha

Esta contemplação reverente da natureza, utilizando-a poética e metaforicamente como expressão de sentimentos humanos é característica reiterada na obra de Humberto Mauro. “Há momentos na natureza que não se repetem nunca mais”, afirmou certa vez em entrevista, para sentenciar: “natureza a gente não deve filmar quando a gente quer, mas na hora que a natureza escolhe” (MAURO apud VIANY, 1978, p. 181).

A encenação do último verso da solfa do boi Surubim – *com quatro touros brigou...* – se encerra com dois touros batendo cabeças e medindo forças no curral da fazenda.

Em verdade, de tão difundidos e repetidos, muitos destes romances de boi acabaram incorporados ao folclore brasileiro. Alguns deles, inclusive, passaram a ser utilizados como cantigas de roda infantil. É o caso, por exemplo, da solfa “O meu boi morreu”, reproduzida por Humberto Mauro<sup>6</sup>.

As cantigas de roda, também chamadas de brincadeiras de roda, cirandas, rodas infantis, referem-se a uma prática lúdica em que um grupo de crianças dão-se as mãos e cantam uma música com letra simples e de fácil assimilação, recheada de rimas, repetições e trocadilhos, além do ritmo rápido, enfaticamente marcado, cujo tema dialoga com a cultura local da criança ou seu universo imaginário (CASCUDO, 1972).

Muitas vezes, tais cantigas retratam algum episódio de violência ou que incutem medo, como “Pai Francisco”, “Atirei o pau no gato”, “Boi da cara preta” e “Tutu Marambá”. Temas mais complexos, como a morte de um ente querido, também são retratados nestas cantigas, é o caso de “Meu boi morreu”.

E é justamente esse sentimento de perda que Humberto Mauro explora em sua breve adaptação cinematográfica deste aboio transformado em ciranda infantil. No início desta

---

<sup>6</sup> A *Coleção Folclore Brasileiro para Crianças da Folha de São Paulo* lançada no primeiro semestre de 2015, mais especificamente o volume de número 5 que reproduz a história do *Negrinho do Pastoreio*, traz em seu encarte uma versão da cantiga “Meu boi morreu”, com os seguintes versos: “O meu boi morreu/ O que será de mim?/ Manda buscar outro, ó maninha/ lá no Piau!// O meu boi morreu/ O que será da vaca?/ Manda buscar outro, ó maninha/ Sem urucubaca!// O meu boi morreu/ Lá no buracão/ Tira o couro dele, ó maninha/ Pra fazer sabão// Vamos criar boi/ Vamos criar vaca/ Vamos comer bife, ó maninha/ Batido à faca!”.

sequência, vê-se em plano conjunto um grupo de pessoas que se aproximam correndo à ponta de uma encosta e olham para baixo, como a procurar algo, até que um deles aponta numa direção e avisa aos demais. Segue-se uma perspectiva deste grupo, com a câmera apontada para o fundo do precipício, mas não é possível identificar de que se trata. Corta-se então para o plano conjunto anterior, onde o grupo sai do quadro correndo, à exceção de um menino que continua imóvel e cabisbaixo, mirando o fundo do abismo. Surge ao fundo uma voz feminina cantando, lenta e suavemente, o verso:

O meu boi morreu...

É a primeira vez que se ouve um aboio na voz de uma mulher. Seu timbre agudo, o modo arrastado e quase embargado com o qual interpreta cada palavra desse verso dão ao quadro do menino olhando fixamente para o fundo do precipício uma forte carga dramática.

Num meio dominado quase que exclusivamente pelos homens, únicos admitidos a ocupar os espaços públicos das apartações e vaquejadas, cabendo à mulher os afazeres domésticos e o papel de interlocutora distante dos aboios (“oh, maninha”), não deixa de ser emblemático que a introdução de uma voz feminina no filme se dê justamente no momento da morte do boi.

Numa gradativa fusão, corta-se para o plano do menino sentado no alto de uma porteira. É a mesma criança que poucos quadros atrás se divertia com a apartação do gado. Não há, agora, nenhum sorriso em seu rosto agora, apenas um olhar desolado para fora do quadro. A voz feminina entoava um novo verso:

O que será de mim?

Agora em primeiro plano, o menino segue olhando irresoluto para o horizonte, perdido em seus pensamentos. Sua mão roça levemente uma das estacas da porteira, como um instintivo e derradeiro carinho no animal que se foi. Em coro, misturando vozes masculinas e femininas, ouvem-se os versos finais da solfa:

Manda buscar outro, Oh maninha  
Lá no Piauí<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> A menção ao Piauí, diga-se de passagem, se deve ao fato de que este estado exerceu durante boa parte do século XIX a função de produtor e fornecedor de gaderia para distintas regiões do país.

Uma nova fusão mostra o ponto de vista do menino, onde uma árvore se destaca isolada no alto de um dos montes. Nada se move nesse plano que perdura por alguns segundos após o fim do último verso da cantiga. A sensação de perda e solidão é reforçada pelo plano geral seguinte do curral vazio, onde apenas uma galinha cisca melancólica ao fundo do pátio abandonado, e alcança seu auge com o plano detalhe posterior da canga dependurada de um carro de boi.

Filmadas contra a imensidão de um céu parcialmente nublado, as correias e estacas que compõem a peça colocada sobre o pescoço do gado parecem envolvidas de aura distinta. Ainda sob a influência dos versos e planos anteriores, é quase impossível não imaginá-la por sobre o lombo do boi que morreu e que tanta falta faz ao menino na porteira<sup>8</sup>.

Este plano demonstra a sensibilidade e simplicidade com que Humberto Mauro aborda a morte. Não há em nenhum momento a representação visual do corpo sem vida do boi, ou de sua carcaça estirada no chão – imagem clichê na cinematografia brasileira. Ao revê-lo, Mauro opta por explorar metáforas imagéticas das sensações relacionadas com a morte: vazio, solidão, saudade.

Essa expressão cinematográfica é tão forte que se torna impossível evitar a comparação da morte do boi com o fim do aboio e do vaqueiro, expressões culturais de um modo de vida em atrito constante com a mecanização dos meios de produção e do próprio cotidiano no campo. Uma tensão já pressentida por Luís da Câmara Cascudo nas primeiras décadas do século XX:

Voltando do Seridó, tardinha, o auto, numa curva, deteve-se para uma verificação. Cada minuto os caminhões, os ônibus cheios de passageiros, passavam, levantando poeira nas estradas vermelhas e batidas. Iam fazer em horas o que se fazia em dias inteiros de comboio. Bruscamente, numa capoeira, saiu um boi mascarado. O pequeno tampo de couro não o deixava ver senão por baixo. Vinha tropeçando, num choto curto e áspero. Perto, encourado, orgulhoso, um vaqueiro moço, louro, a pele queimada de sol, seguia, num galope-em-cima-da-mão, aboiando. Todas as cidades derredor estavam iluminadas a luz elétrica e conhecem o avião, o gelo e o cinema. O vaqueiro aboiando, como há séculos, para humanizar o gado bravo, era um protesto, um documento vivo da continuidade do espírito, a perpetuidade do hábito, a obstinação da herança tradicional. Fiquei ouvindo, numa emoção indizível. Mas o automóvel recomeçou o ronco do motor.

---

<sup>8</sup> “O menino da porteira” é título e tema de uma das mais famosas canções da música caipira brasileira. Composta por Teddy Vieira e Luiz Raimundo, foi gravada pela primeira vez em 1955, na voz de Luizinho e Limeira, sendo regravada inúmeras vezes desde então, destacando-se as versões da dupla Tônico e Tinoco e do cantor Sérgio Reis. Teve duas adaptações cinematográficas, em 1976 e 2009.

E no ar melancólico a plangência do aboio era apenas uma recordação. (CASCUDO, 1984, p. 109)

Se esta tensão já era latente para Cascudo em 1937, época da publicação das linhas acima, tornara-se ainda mais forte quando da filmagem de *Aboio e Cantigas* duas décadas depois. Em meio à epopéia modernizadora proposta pelo governo Juscelino Kubitschek e seus cinquenta anos em cinco, os aboios de Humberto Mauro soavam como estranhos no ninho.

Ao focar no homem do campo, seu trabalho e modo de vida, valendo-se de poesias, metáforas e pausas reflexivas para escapar ao rígido didatismo burocrático, o cineasta mineiro problematizava essa modernização ao trazer à tona os excluídos deste processo.

Em entrevista concedida ao Jornal do Brasil em 1937, com o sugestivo título de “Uma representação fiel do que somos”, Humberto Mauro posicionava-se claramente nesse sentido ao afirmar que:

O nosso filme será, sem dúvida, aquele que virá transportar para a tela o ambiente brasileiro, e isto à medida que se for estudando e interpretando o nosso meio; esse estudo e essa interpretação só poderão ser feitos através do trabalho prático, da análise a quente do meio nacional em que vivemos, processada com a paciência inabalável dos tenazes. (MAURO apud VIANY, 1978, p. 108)

Sua obra buscará levar à tela “tudo aquilo que seja uma representação do que somos e do que desejamos ser”. Uma conciliação entre o devir e o ser, numa perspectiva que em muito se assemelha à própria definição de tradição dada por Antonio Candido como transmissão de algo entre os homens, “conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar” (CANDIDO, 2000, p. 25-26).

A representação cinematográfica dos aboios empreendida por Humberto Mauro não pode ser vista, dessa forma, como uma mera tentativa de preservar uma expressão cultural ultrapassada, mas como uma tentativa de transferir às gerações futuras distintos nuances do ambiente brasileiro. O que será feito desse capital cultural caberá aos que virão decidir.

Sob esse ponto de vista, o último plano de *Aboio e cantigas* ganha forte carga significativa. Uma pequena e vazia estrada de terra recorta o quadro de cima abaixo. Nos primeiros segundos do plano, não há sinal de vida humana ou animal. Ouve-se então o aboio em versos:

Aprantei meu pé de cravo  
Adonde o rio faz remanso  
Aprendi fazer carinho  
Pra fazer do bravo manso

Junto com os primeiros sons do aboio, surge a partir de uma sobreposição de planos uma boiada sendo tangida por uma dupla de vaqueiros que segue irresoluta pela estrada.

O efeito especial de surgimento “do nada” destes vaqueiros no meio do plano, reforça seu caráter mitológico. Sua perseverança estóica. Apesar das transformações sociais e tecnológicas por que passa o meio em que vivem, os vaqueiros persistem. Atravessam.

E talvez seja este o mérito principal da ética cinematográfica de Humberto Mauro. Falo em ética porque, na obra analisada ao longo deste artigo, a expressão estética cinematográfica é modelada por um firme posicionamento moral perante o outro filmado.

Mais do que apreender a realidade como objeto ou convencer o espectador sobre determinado ponto de vista, importa para Humberto Mauro mostrar. Transmitir.

Transmissão é, sem dúvida, uma das palavras-chave para encarar o curta *Aboio e Cantigas*. Ao buscar expressar cinematograficamente esses ancestrais cantos de trabalho, Mauro inscreve-se dentro da milenar tradição humana de propagação de saberes entre gerações. Suas imagens em movimento são como as histórias dos *griots* africanos, preservando e difundindo a cultura e os valores de seu povo.

Seria injusto, contudo, restringir a importância dessa obra ao seu caráter de registro histórico. Vale lembrar que ela foi construída enquanto o cineasta mineiro trabalhava para o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). Sua extensa produção neste órgão, em especial a série *Brasilianas* (1945-1964), ao retratar o mundo rural, suas expressões culturais e os valores do trabalho do homem do campo, questionou o projeto nacionalista gerido pelo Estado Novo (1937-1945) e pautado por uma industrialização e urbanização uniformizantes e concentradoras.

Não se pode cair, no entanto, em certa lógica binária de demonização da modernização. Não me parece ser esse o intento de Humberto Mauro. Seria mais correto afirmar que sua ética cinematográfica tinha como norte outro modelo de desenvolvimento, focado no humano, no valor do trabalho, nas vocações e características de cada território. Um desenvolvimento que, na construção da nação, levasse em consideração os saberes e fazeres populares, transformando-os dialeticamente para lidar com os desafios da modernidade.

## REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

ANDRADE, Mário. **Ensaio sobre a música brasileira**.: São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

\_\_\_\_\_. **Dicionário musical brasileiro**. Oneyda Alvarenga e Flávia Toni (COORD.). Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, IEB/Edusp, 1989.

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore nacional II: danças, recreação e música**. 3. ed. e São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ASSARÉ, Patativa do. **Cante lá que eu canto cá**. 3. ed. São Paulo: Vozes, 1980.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972.

\_\_\_\_\_. **Vaqueiros e cantadores**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1984.

\_\_\_\_\_. **O aboiador**. Revista do Brasil, São Paulo, SP, v. 6, n. 17, p. 296-8, 1921.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Humberto Mauro, cataguases, cinearte**. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

MAURÍCIO, Maria Laura de Albuquerque. **Aboio, o canto que encanta: uma experiência com a poesia popular cantada na escola**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2006.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 62. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

VIANY, Alex. **Humberto Mauro: sua vida/ sua arte/ sua trajetória no cinema**. Rio de Janeiro: Editora Artenova/ Embrafilme, 1978.

## Filmografia

ABOIOS E CANTIGAS – BRASILIANAS 5. Direção: Humberto Mauro. Produção: Instituto



Nacional do Cinema Educativo – INCE, 1954, 9min, PB, 35mm.

[Recebido: 15 set.14 – Aceito: 19 nov.15]