

ECOS DO SERTÃO: AS CANTIGAS DE ABOIO E AS PELEJAS

Ana Lygia dos Santos¹, Paulo Roxo Barja²

¹ Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)/ Departamento de Letras, Rua Marquês de São Vicente, 225, Brasil 22451-900, a.lygia73@yahoo.com.br

² Universidade do Vale do Paraíba (UNIVAP) / Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento (IP&D), Av. Shishima Hifumi, 2911, Brasil 12244-000, barja@univap.br

Resumo – Um olhar atento é lançado para a cultura contemporânea e as representações das práticas orais do vaqueiro, tangenciadas para os centros urbanos. A pesquisa em questão debruça-se sobre a oposição de sentidos entre o vaqueiro e o artista popular: enquanto o vaqueiro utiliza-se do seu canto para aproximar-se da comitiva, somando-se aos demais; o cantador, por outro lado, faz da técnica do desafio a forma ideal para mostrar que se destaca dos seus pares.

Palavras-chave: Cultura oral, Literatura brasileira, vaqueiro, aboio, desafio

Área do Conhecimento: Linguística, Letras e Artes

Introdução

Segundo Mario de Andrade, diversas manifestações culturais partem da articulação das linguagens oral e musical para transitar entre o popular e o erudito. Andrade (1993) defende que a materialidade do corpo que fala na lida de boi tem em sua voz a memória dos músculos, nervos, olhos e coisas que viveu. Homem e animal fundem-se pelo contato prolongado, pela comunicação estabelecida através da evocação, que encanta o gado que segue a voz do aboio. A modernidade traz mudanças no *status quo* do boiadeiro; no entanto, sua memória do sertão permanece como lugar de referência para a composição desta arte da palavra cantada e improvisada nas 'melodias de boi', gênero ricamente representado na literatura de caráter regionalista, em que pese os lugares sociais do vaqueiro e do pelejador.

No sertão, os espaços enchem-se dos ecos do canto dos vaqueiros, canto que visa juntar as reses que erram pela caatinga. Enquanto isso, nas cidades, formam-se verdadeiras rinhas com os cantadores em praças públicas e feiras populares. Na cantoria, que em geral se inicia a partir de um mote, os cantadores alternam-se no desafio, cada qual com o intuito de se sobressair a seus pares, agora tornados oponentes em virtude da peleja.

Se, no aboio, o vaqueiro canta sua realidade, suas experiências, e delas faz matéria para sedimentar sua relação com seus companheiros, ombreados a ele na lida, na peleja o cantador desafia, provoca, induz ao confronto, transforma semelhante em oponente. Olhemos, pois, para o comportamento de quem canta.

O presente trabalho visa situar as manifestações do aboio e da peleja no contexto da cultura frequentemente dividida entre “erudita” e/ou “popular”, numa (talvez falsa) dicotomia que perpassa os estudos acadêmicos.

Metodologia

Foi efetuado um trabalho de urdidura entre fontes bibliográficas, sonoras e audiovisuais, tendo em vista obras que contemplam a questão dos registros de produção, recepção e processamento dos modelos coetâneos de cultura. Fundamentado no diálogo teórico de Mário de Andrade com Câmara Cascudo e outros, articulou-se o eixo central do estudo, norteado pela poética da palavra cantada. Além disso, a partir da fortuna crítica destes, buscou-se realizar um diálogo entre a cultura do boi, a literatura popular e os documentários *Aboio* (2005), de Marília Rocha, *Aboio e Toada* (2009), de Damien Chemin. A partir desta incorporação de modelos interdisciplinares referenciais e convergentes, discute-se a palavra escrita-falada-cantada e se pode compreender melhor a natureza das canções de aboio e de desafio a partir dos gestos humanos, detentores de uma memória física e emotiva.

Resultados

Mário de Andrade, em seu Ensaio sobre a Música Brasileira (1965) propõe que os falares, cantares e outras expressões narrativas, bem como a magia, a medicina e a culinária fizessem parte do corpus do patrimônio cultural do país. De acordo com Muniz Sodré (1996), é através das narrativas que a estrutura social é

"recebida e transmitida entre as gerações, de tal modo que a sua interpretação pode constituir-se em processo de criação de realidade social". Tais manifestações constroem-se sob as falas da história como representação do passado de um grupo (ou de um sujeito histórico), que lhe garante sua memória coletiva.

A oralidade preserva e compartilha saberes, costumes e tradições, sendo responsável pela identidade dos povos e transferências de conteúdo intergeracionais. A prática narrativa manifesta-se num conhecimento que não é enciclopédico, tampouco temporal. A transmissão das características de uma cultura é, para Eclea Bosi (2004), "um dinâmico ato de reelaboração", uma vez que se absorve e ressignifica um conhecimento, transformando-o. Desse modo, possuir uma tradição oral equivale a deter a capacidade de fruir lançando mão de uma memória emocional, alicerçada em reminiscências afetivas nas quais o intérprete e o ouvinte se reconhecem como parte do todo.

A memória do sujeito carrega registros imagéticos e sonoros das experiências e lembranças agrupadas ao longo do tempo e que são produto da vida íntima deste. É, pois, devido ao seu caráter abrangente que a música é transmitida através da via oral, cuja prática transforma o sujeito em agente da história, uma vez que se torna parte dela ao realizar o movimento de absorção, decodificação e reconstrução de saberes e significados.

Desde a caracterização feita em sua obra *Os Sertões*, Eudicles da Cunha (2008), aponta que esse espaço movediço do sertão oscila entre o belo e o trágico. Se para o autor o sertanejo é "antes de tudo, um forte", rígido e adaptável ao seu meio, o sertão é "uma paragem impressionadora". Atualmente, este espaço geográfico do vaqueiro encontra-se apartado do meio urbano e é encerrado numa aura de atraso crono-espacial e, sobretudo, intelectual. É com Guimarães Rosa que o sertão transforma-se em "ser tão", intenso, profundo, lugar também das experiências mais íntimas do ser humano e, por conta disso, universal.

Guardadas as devidas proporções, podemos dizer que o Brasil é constituído por "vários sertões", fruto das intervenções políticas, históricas, sócio-econômicas, culturais e intelectuais pelas quais passaram, de modo diferente, diferentes regiões. É neste contexto que se insere o personagem do vaqueiro, afastado daquilo que a urbanização e a modernidade proporcionam, um pouco mais próximas da realidade dos cantadores repentistas, mas que não deixam de ser referência para sua formação e experiência social. Vaqueiros e cantadores

habitam universos comunicantes. Prova disso é o relato de Câmara Cascudo na introdução de seu "Vaqueiros e Cantadores": "Tios e primos eram vaqueiros e maníacos por cantadores. Sempre que era possível tínhamos um deles, arranchado, cantando." (CASCUDO, L da C. 1939)

O Dicionário Musical Brasileiro, de Mário de Andrade (1982), conceitua o vocábulo aboiar como:

(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, M. de. 1982).

Cascudo apud Maurício (2006) classifica o aboio como um "canto sem palavras, marcado exclusivamente em vogais, entoado pelos vaqueiros quando conduzem o gado (...) não é divertimento. É coisa séria, velhíssima, respeitada". Ou seja, é o canto de trabalho do boiadeiro que tem como função a condução do gado, canto/chamado que tem como característica a vocalização lenta, tonal, que pode ser constituído de fonemas simples, oscilando entre as vogais A e Ô, sempre finalizados pelo "chamado do boi" (êh, boi", "ô boi", "ôoooo, êeeeeeeee", "ôôaaa"), utilizado pelo vaqueiro que tange a boiada ao longo do sertão. No entanto, a autora faz uma ressalva quando classifica como aboio também os versos rimados, feitos no improviso, toadas que podem ser cantados por um ou mais componentes da comitiva, sob o formato de solos ou desafios.

Devido às grandes extensões de terra que precisavam ser atravessadas pelos rebanhos e seus condutores, a melodia do aboio se institui como o veículo de comunicação entre estes, buscando, com isso, uma continuidade ordeira para os envolvidos ao longo do trajeto. Além de ser um elo entre o homem e o animal, é também um fator de integração entre os próprios vaqueiros, que nunca trabalham sozinhos.

O trabalho de condução e de resgate é feito conjuntamente, fruto de uma confiança e de uma solidariedade construídas sobre o lombo do cavalo. Aboiando nos momentos de dificuldade ou de tranquilidade, o vaqueiro nunca está só, o que remonta à definição andradeana de coletividade no fazer musical. Para o autor, a música pressupõe uma troca entre o intérprete e o ouvinte, na qual a "técnica individual importa menos que a coletiva"; de modo que, ao longo da fruição da caravana, experiências são trocadas e

assimiladas.

O aboio entra em comunhão com o divino do sertão e louva o chão de terra batida, a poeira que sobe, o mato, o animal e o homem. A esse respeito, é interessante destacar o depoimento do vaqueiro Genovitor, extraído do documentário *Aboio e Tuada*, de Damien Chemin (2009):

Muitas delas [as vacas] até berram quando você solta o aboio, daí elas se sentem, eu acho que elas se sentem, assim, homenageadas com aquele aboio que o vaqueiro tira, entendeu? Daí muitas vezes o gado berra, solta aquele berro bem bonito, saudoso. (GENOVITOR, 2009)

Laura Maurício (2006) assinala o aboio como um canto melancólico cuja tristeza emana da alma do vaqueiro, como se fosse um elo de conexão entre a natureza concreta e transcendente, encantando “não só o homem, mas, sobretudo, o gado”. Matéria do documentário supra citado, o depoimento de Danielzinho confirma o caráter transcendente da prática do aboio, no que diz respeito aos sentimentos do vaqueiro. Para o boiadeiro, “O aboio é um dos momentos de alegria do vaqueiro, quando o vaqueiro tá feliz, ele tá cantando”. Mário de Andrade já apontava que o canto

é o elemento mais litúrgico, mais imprescindível, pode-se mesmo dizer que sine qua non na entrada em contato místico com o deus desmaterializado. Porque o canto é ainda um fluído vital, que pela boca se escapa daquela parte imaterial de nós mesmos que reside em nosso corpo. (ANDRADE, M. de. 1965)

Nos ciclos do gado, são registradas as histórias dos animais e dos boiadeiros, dos bichos fugidos, das “ferras” da rês, das apartações, dos estouros de boiadas, dos ataques e perseguições de onças, dos perigos, das desavenças entre os matutos e de suas saudades (dos parceiros perdidos na lida ou dos amores deixados ao longo da estrada).

O universo sertanejo inclui, além do aboio e de outras manifestações poéticas e musicais, a peleja ou desafio. Os desafios são desenvolvidos pelos cantadores, que lançam mão do improviso ou dos cantos já consagrados e de domínio público. Nestes, a sextilha heptassílaba é quase uma unanimidade, assim como o acompanhamento musical, que é utilizado de maneiras diversas entre as regiões brasileiras. No que diz respeito à prática do boi, cabe a aplicação das regras nordestinas, em que o canto é independente do instrumental, que raras vezes acompanha o intervalo entre as sextilhas, nos momentos de

silêncio dos cantadores, que muitas vezes realizam solos à capela durante a peleja.

De acordo com Mário de Andrade (1993), desafios são manifestações poéticas, orais ou improvisadas, integradas à cantoria. O termo “peleja”, em si, remete ao combate e à violência. Deste diálogo surge o embate de duas competências criativas, que se confrontam em desafios que tanto destacam as qualidades artísticas do oponente (o que, de certa forma, só reforça a qualidade daquele que vence o embate), quanto provocam e injuriam diante do público.

Do Dicionário do Folclore Brasileiro, Câmara Cascudo (1993) descreve a peleja como “Luta poética entre os cantadores sertanejos, desafio cantado, o repente de improviso”. Acerca desta modalidade, Carlos Nogueira (2003) comenta que

Nestes contextos de competição poética, ritualizada de viva voz, quase sempre pública e, antes de mais, de natureza lúdica ou evasiva, mas também pragmática e psicanalítica, cada cantador aspira ser declarado vencedor, após conseguir o agrado e os aplausos do público. (NOGUEIRA, C. 2003)

Peleja é, pois, um gênero poético popular dialogado, em que dois poetas compõem versos de improviso um contra o outro, caracterizando uma disputa verbal.

As métricas preferencialmente adotadas para tais cantos são a quadra e a sextilha de versos setessilábicos. Câmara Cascudo (1984) descreveu que

Em quadras, ABCB, foram todos os velhos desafios, os romances do gado, descrevendo aventuras de bois, de vacas e poldras valentes. A métrica se manteve setissilábica, como as xácaras, romances e gestas de outrora, guardados em qualquer cancionário espanhol ou português. (CASCUDO, L. da C, 1984)

Também podemos observar a incidência das “ligeiras”, que são estrofes de dois versos e refrão.

O sucesso da peleja depende da habilidade do cantador de captar a atenção da platéia, do seu tempo de responder o desafio do oponente e da capacidade de vencê-lo, deixando-o sem argumentos para continuar. Por seu caráter litigioso, os cantadores lançam mão de estratégias a fim de macular moralmente seus oponentes diante do espectador, com insinuações preconceituosas, em que pesem a conduta moral e sexual do adversário. Como exemplo, pode-se citar a Peleja do cego Aderaldo com Zé Pretinho (2011), na qual se diz: “Desculpe José Pretinho/ Se não cantei a seu gosto/negro não tem pé, tem gancho/não tem cara, tem é rosto/negro na sala de branco/só serve pra dar desgosto.”

Quanto ao parentesco, tanto a Peleja quanto o Aboio são manifestações que tem parentesco com a Idade Média, sendo seu denominador comum.

Discussão

Estes dois registros (aboio e peleja), tão diferentes em sentido, também se distinguem quando a análise é realizada no sentido do caráter erudito ou popular da manifestação.

Tanto a poética repentista, presente na peleja, quanto a prática utilitária do aboio têm origem na oralidade. Sob este aspecto é importante salientar a diferença entre o comportamento do aboiador, gregário e do cantador de desafio, que repele.

A formalização de uma peleja através de registro escrito é realizada como efeito do sucesso de uma apresentação diante de um público. No entanto, o registro depende da memória do cantador e/ou de uma escolha pessoal pela autoria de determinados versos. Um exemplo em que contenda em que as partes não se poupam em injúrios, considerado um dos clássicos da literatura de cordel brasileira é o da Peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho, cuja publicação data de 1916, é um registro de quão preconceituoso pode ser o ser humano. Questões que perpassam o racismo, reflexo de uma sociedade em que a abolição da escravatura não era efetiva, já que a alforria não transformava a condição racial do negro e, por extensão, da sua índole. Não obstante, também é objeto de preconceito a situação de invalidez do cego, que devido à sua deficiência também era desconsiderado socialmente. Na peleja em questão, lê-se: *“Negro és monturo/ Molambo rasgado/ Cachimbo apagado/ Recanto de muro/ Negro sem futuro/ Perna de tição/ Boca de porão/ Beiço de gamela/ Venta de moela/ Moleque ladrão”* e ainda *“Cala-te cego ruim/ Cego aqui não faz figura/ Cego quando abre a boca/ É uma mentira pura/ O cego quanto mais mente/ Inda mais sustenta a jura”*.

Com o pseudônimo de Viator (do latim, viandante), Guimarães Rosa nos traz Sagarana, que como o próprio nome diz é uma saga sertaneja, cujas narrativas falam da tradição do sertão, do boi, dos vaqueiros e jagunços, observados atentamente pelo olhar do autor-viajante. A partir da publicação de suas cadernetas de anotações de viagens, fez-se os registros dos aboios entoados pela comitiva, sertão adentro. A quadra inaugural fala das serras de Minas, visão do vaqueiro nos extensos do cerrado: *“Lá em cima daquela serra/ passa boi, passa boiada/ passa gente ruim e boa/ passa a minha namorada/ Êêêêêê booi”*. Assim como a quadra seguinte, que menciona as cidades do

sertão mineiro, atribuindo-lhes valor: *“O Curvelo vale um conto/ Cordisburgo um conto e cem/ Mas as Lages não têm preço/ Porque lá mora o meu bem...”* Para finalizar, uma trova do livro 1 de A Boiada e de Sagarana, onde é clara a relação de dependência entre o vaqueiro e o animal, unificando-os num só couro: *“Ôôô boooi... Meu cavalo é minhas pernas/ Meu arreio é meu assento/ Meu capote é minha cama/ Meu dinheiro é meu sustento”*. (ROSA, J.G. 2011)

Confrontando-se os estilos, há de se ressaltar a seriedade e o caráter utilitário da cantiga de aboio, haja vista sua importância enquanto ferramenta de trabalho.

Outra questão que se destaca nesta análise refere-se ao comportamento dos cantadores e das relações que estes estabelecem com a própria arte. Por tratar-se de uma cantiga de trabalho, o aboiador não tem a plateia como premissa. Ele entoava sua cantilena para si, para o gado, para seus companheiros de comitiva e para as paisagens que atravessa, motivo pelo qual o vaqueiro não se vê como poeta, já que suas palavras estão a serviço da função primeira do pastoreio, e, por extensão, do efeito mitigante na lida. É, pois, em nome de uma comum-unidade que se canta, visando o bem e objetivos comuns na partilha: o “sentido profundo” do canto é simplesmente o efeito aglutinador que provoca, independentemente do “significado dos sons” ou de uma alta poesia (ausente); e o vaqueiro busca tão somente ser “mais um, na coletividade”. O pelejador, ao contrário, canta em seu próprio nome e vive do reconhecimento da sua arte, já que tal gênero destina-se à fruição de uma plateia. Por este caráter artístico, incorre uma maior preocupação com relação à postura do cantador, que parte para o embate com vistas ao êxito diante de seu oponente. A persona do pelejador preocupa-se com o juízo que se constrói diante de seu público. Importa, portanto, construir-se a partir de uma biografia em que pese a quantidade de desafios travados e o número de vitórias; para tanto, embora exista (também) o embate puramente sonoro, em geral o que o cantador busca é demonstrar erudição extrema, lançando mão da sua técnica e munção poética para compor sua fala. Assim, o cantador muitas vezes passeia não apenas por temas diversos (tradicional e circunstanciais, cosmológicos, até), como também pelas diferentes estruturas poéticas da cantoria: sextilhas, septilhas, décimas, galopes – ritmos diferentes que se sucedem, para evidenciar que o cantador não é “apenas mais um” e que domina, com maestria, a arte do improviso. O caráter excepcional do repentista evidencia-se na sua preocupação relacionada à autoria e à propriedade dos versos, que lhe garantem a

permanência do seu nome no imaginário das pessoas.

Conclusão

Seria simplificar o sentido que escapa à investigação acadêmica das cantorias de aboio e das pelejas questioná-las quanto a sua finalidade e importância no cenário da cultura brasileira, pois é da relação do homem com a sua origem e do homem com o que ele considera um “dom” que estamos falando.

No entanto, boiadeiro e cantador se constroem a partir do seu ofício: homem-bicho, em comunhão com a terra, que afina na lida o canto e o gado. Homem-‘cabra macho’, que desafia, sem medo do oponente. Se o primeiro acredita-se agraciado pela virtude de harmonizar-se com a natureza e de ler seus sinais e linguagens, o segundo relaciona-se com seu talento, estruturando sua subjetividade e sua identidade.

Se o aboio é ferramenta de trabalho, visando a comum unidade entre as partes; a peleja é vista como mero exibicionismo, em que a opinião de quem presencia o confronto e o êxito na contenda são o mais importante. Dessa forma, o cantador busca ser louvado pela coletividade, colocando-se acima desta por demonstrações acumuladas de perícia e erudição – ainda que seja uma “falsa erudição”, uma “erudição aos olhos do povo”, como se pode argumentar.

Referências

- ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1962.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1962.
- _____. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1965.
- _____. **Vida do cantador**. Rio de Janeiro-Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas Ltda, 1993.
- _____. **Música, doce música**. São Paulo: Martins Fontes, 1963.
- BARONGENO, Luciana. **O lamento do cantador**. OuvirOUver – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes. Minas Gerais: Editora da Universidade Federal de Uberlândia.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembrança de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral do Brasil**. 3ª ed. Belo Horizonte: edições Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1984.

- _____. **Vaqueiros e cantadores**. Porto Alegre: Ed. Livro do Globo, 1939.
- _____. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 7a.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.
- CHEMIN, Damien. **Aboio e Toada**. Sergipe: TV Araripe, 2009.
- MAURICIO, Maria Laura d Albuquerque. **Aboio, o canto que encanta: uma experiência com a poesia popular cantada na escola**. João Pessoa, 2006. 96p. Dissertação de Mestrado. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPA.
- NOGUEIRA, Carlos. **Cantiga ao desafio e estetização da fala: natureza, modalidades, funções**. E.L.O. 9-10. Lisboa, 2003.
- ROCHA, Marília. **Aboio**. 73 min. Brasil: 2005.
- ROSA, João Guimarães. **A Boiada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- _____. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SAUTCHUK, João Miguel M. **A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino**. Brasília, 2009. 222p. Tese de doutorado. Instituto de Ciências Sociais. UnB
- SODRÉ, Muniz. **Reinventando a Cultura: A comunicação e seus produtos**. Petrópolis: Vozes, 1996.