



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

**Aboio no Sertão Paraibano:
Um canto no trabalho, um trabalho no canto**

Adriano Caçula Mendes

João Pessoa
Março/2015



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Aboio no Sertão Paraibano:
Um canto no trabalho, um trabalho no canto

Material submetido para exame de qualificação de mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – Área de etnomusicologia: música cultura e performance; como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

ORIENTADORA: Profa. Adriana Fernandes, PhD.

Adriano Caçula Mendes

João Pessoa
Março/ 2015
Adriano Caçula Mendes

Aboio no Sertão Paraibano:
Um canto no trabalho, um trabalho no canto

Banca examinadora:

Professora Dra. Beliza Áurea de Arruda Mello

Professora Dra. Lara Santos de Amorim

Professora Dra. Adriana Fernandes

(Orientadora)

Dedico este trabalho à minha família que sempre comunga na minha alegria e me ampara nos momentos difíceis da minha vida, alimentando a chama do meu peito quando a mesma insiste em se tornar brasa.

Agradecimentos

Aos meus familiares que fazem das minhas vitórias as suas.

À orientação e amizade da professora Adriana Fernandes que teve paciência e empatia para me apoiar em um momento crítico da minha vida pessoal durante a pesquisa, servindo de bússola para que eu não ficasse à deriva e naufragasse o meu projeto de vida profissional.

À minha namorada Lorena Lyra que, fazendo jus ao seu nome, foi instrumento de harmonia angelical na minha vida pessoal.

Aos amigos Neto Vaqueiro, Soró Aboiador, Nascimento, Neguinho, Parêa Aboiador. Sem eles não seria possível aprender o suficiente sobre a cultura e a música dos vaqueiros na região da presente pesquisa.

Aos amigos colegas do Instituto Federal da Paraíba - Campus Sousa que me apoiaram para que eu pudesse concentrar minhas aulas, conciliando trabalho e pós-graduação.

Ao meu grande amigo Alessandro Dantas e sua esposa Daniela, que me acolheram no seio de sua família durante o período de disciplinas do PPGM me dando abrigo e o conforto de uma amizade sincera.

Minha mãe, quando eu morrer, me cubra com o seu véu.

Em cima da minha cova, bote o gibão e o chapéu.

Que é pra eu cantar aboio nas vaquejadas do céu

Elba Ramalho

RESUMO

Este trabalho é resultado de uma pesquisa sobre o canto de aboio na região do alto sertão paraibano, em especial, os municípios de Sousa, Cajazeiras, Marizópolis, São João do Rio do Peixe e municípios circunvizinhos. Foca-se nos processos adaptativos que o aboio passa para sobreviver enquanto manifestação da voz e da cultura do vaqueiro. Foram feitas entrevistas e pesquisa etnográfica com os cantadores de Aboio da região buscando uma compreensão das transformações musicais e sociológicas por que passa a cultura do vaqueiro e como as mesmas influenciam e constroem a realidade do vaqueiro contemporâneo. Concluiu-se que o aboio está muito diferente da prática descrita por Mário de Andrade desde que organizou as missões de pesquisas folclóricas em 1938, pois o aboio se adaptou aos novos contextos e às mudanças trazidas pela modernidade e modernidade tardia a fim de assegurar sua sobrevivência na cultura do sertanejo nordestino.

Palavras chave: Canto de trabalho, Cultura popular, Vaqueiro.

ABSTRACT

This work results from a research about Aboio's (cow herding) singing in the Paraíba's high sertão (backwoods) region, especially in these cities: Sousa, Cajazeiras, Marizópolis, São João do Rio do Peixe among surrounding municipalities. The focus is on the adaptive processes that this kind of chanting undergoes in order to survive as a manifestation of the Vaqueiros' (Cowboy) voice and culture. Interviews and ethnographic research has been done with Aboio's singers of this region seeking for an understanding of musical and sociological changes that have occurred to cowboy culture and how they influence and construct reality for contemporary cowboy. It follows that the aboio, actually, is very different from that described by Mário de Andrade since he organized the folkloric research missions in 1938. The aboio has adapted to new contexts and to the changes brought by modernity and late modernity in order to ensure its survival in northeast backcountry culture.

Keywords: Work songs, Cow herding chanting, Popular Culture, Cowboy.

SUMÁRIO

Introdução	14
Capítulo 1	
1.1 Definindo aboio	
1.1.1 <i>Primeiras definições de aboio</i>	21
1.1.2 <i>Outras Definições para o contexto atual.....</i>	24
1.2 Tipos de aboio	
1.2.1 <i>Aboio de trabalho</i>	29
1.2.1.1 – <i>Necessidade & utilidade.....</i>	34
1.2.2 <i>Aboio no contexto dos festivais competitivos e do espetáculo</i>	39
1.2.2.1 <i>A construção da imagem do vaqueiro e o mercado de apresentações.....</i>	44
1.2.3 <i>Aboio da indústria cultural.....</i>	51
1.3 Sobre o improviso	56
Capítulo 2	
2.1 Aspectos musicológicos do canto de aboio	
2.1.1 <i>Do modal ao tonal.....</i>	64
2.1.2 <i>Aboio “tradicional” (análise)</i>	66
2.2 Toadas de vaquejada (Aboios da modernidade).....	74
2.2.1 <i>“Calor da Vaquejada”</i>	74
2.2.2 <i>“Ritmo do Vanerão”</i>	77
2.2.3 <i>“Estilo Joãozinho aboiador”</i>	82
2.2.4 <i>Estilo “Galego Aboiador”</i>	84
2.2.5 <i>“Até outro dia”</i>	85
2.3 A construção Poética	88
Capítulo 3	
A Identidade cultural do aboiador.....	98
3.1 Transmissão.....	98
3.1.2 <i>Como se forma um aboiador</i>	100

<i>3.2 Status e a construção das relações de poder.....</i>	<i>108</i>
<i> 3.2.1 O papel da rádio e da mídia no espaço social do vaqueiro e a dinâmica das relações profissionais</i>	<i>110</i>
<i>3.3 A participação das mulheres e a questão de territórios.....</i>	<i>113</i>
Conclusão	118
ANEXOS.....	122
REFERÊNCIAS.....	125

Lista de Figuras

Capítulo 1

Figura 1 – Máquina “desleitando”	36
Figura 2- Trabalho do vaqueiro moderno.....	37
Figura 3- Vaqueiro “aboindo” o gado de motocicleta	38
Figura 4- Festival de aboio	41
Figura 5A- Vaqueiro de Gibão em busca do gado na Caatinga	46
Figura 5B- Indumentária do vaqueiro de gibão.....	46
Figura 6 – Vaqueiro de pista derrubando o boi na faixa	47
Figura 7 – Locutor do evento, Neto vaqueiro e Nascimento aboindo na abertura da vaquejada do parque Mangueirão em Coremas-PB.....	47
Figura 8 – Cavalo “Puro Sangue” especializado em corridas de vaquejada	48
Figura 9 – Diferença entre chicotes	49
Figura 10 – Hibridismo na identidade	50
Figura 11 – Relação verso/aplauso.....	60
Figura 12 – Aboios da indústria cultural	61

Capítulo 2

Figura 13 – Tela principal do Sonic Visualizer.....	67
Figura 14 – Espectrograma do aboio de Gilmar Aboiador.....	69
Figura 15 – Marcando as notas do canto em protocolo MIDI.....	70
Figura 16 – Transcrição da Melodia do aboio de Gilmar Aboiador.....	71
Figura 17 – Transcrição da Melodia do aboio de Soró Aboiador	72

Figura 18 – Ampliação do espectrograma para a visualização do vibrato no fonema “ê” na “tônica fixa”	73
Figura 19 – Transcrição do “calor da vaquejada”	75
Figura 20 – Transcrição do “Ritmo do vanerão”	79
Figura 21 A – Transcrição para o ritmo das palmas no “vanerão”	81
Figura 21 B – Transcrição do ritmo do Vanerão Gaúcho	81
Figura 22 – Transcrição da Melodia de “mulher do short apertado”	82
Figura 23 – Transcrição da Melodia do “Estilo Galego Aboiador”	84
Figura 24 – Transcrição da Melodia de “Até outro dia”	86
Figura 25 – <i>Performance</i> do aboio	95
Figura 26 – Capa do disco de Manoelzinho Aboiador	95

Capítulo 3

Figura 27 – “Vaqueiro Mirim” no Parque de vaquejada	99
Figura 28 A – B – O processo de construção da identidade na criança	103
Figura 29 – Panfleto de divulgação do programa de Zé Paulino.....	111
Figura 30 – Programa do Nascimento	112
Figura 31 – Animais preparados para a “pega de boi”	115
Figura 32 – Espinhos da Jurema, vegetação predomoinante na Caatinga.....	115
Figura 33 – Cicatrizes do vaqueiro na afirmação da masculinidade	116
Figura 34 – Participação feminina nas vaquejadas.....	117

Lista de tabelas

Tabela 1 - Herding songs..... 33

Tabela 2 - Aboio no contexto do festival competitivo 43

Lista de Mapas

Mapa 1- Regiões da Paraíba 19

Mapa 2 – Trajetória da pesquisa..... 19

Introdução

O presente estudo tem como foco o canto denominado de aboio pelos vaqueiros nordestinos, buscando contemplar a razão de esta prática existir. Também busca compreender seu contexto de prática, sua história e suas transformações, bem como a de seus agentes denominados de aboiadores. É dada atenção à intrincada teia de significados construída ao redor do canto dos aboiadores e as relações sociais e culturais que compõem e delimitam a identidade do sertanejo como um todo: seus costumes, e como a música exerce um notável papel social na construção da comunidade sertaneja nordestina pesquisada.

O canto de aboio é o canto de trabalho do vaqueiro para a condução do gado pelas pastagens. Existe em quase todas as regiões onde a criação de gado é exercida, o que no Brasil significa dizer que se aproxima de uma prática nacional. A prática de cantar ou tocar para bovinos, caprinos e ovinos é uma prática secular e acontece em praticamente todas as regiões do mundo onde há atividade pecuária. No Nordeste do Brasil ela existe como canto de aboio para a condução da manada; No sudeste esse trabalho se dá com a ajuda do toque do berrante¹; na Escandinávia o trabalho de afastar predadores e conduzir o gado para o pasto é realizado com a ajuda do *Kulning*², ou ainda, o trabalho de pastoreio é realizado com o canto dos jovens pastores da região dos Balcãs³. Esta prática também é usada para tornar as longas jornadas, em busca de pasto, menos tediosas como os *cattle songs* dos *cowboys* norte americanos (LOMAX, 1929), as *payadas* argentinas e uruguaias (POSSON, 2004); ou como atividade lúdica dentre os próprios vaqueiros e pastores que se põem em desafio na construção poética de improviso ou compondo canções.

Na região Nordeste, mesmo com problemas de escassez de água e de pastagens, a criação de gado também é uma atividade produtiva de forte impacto socioeconômico. O canto praticado pode ser apenas entoado por meio de vogais ou cantado com poemas improvisados, sendo dessa forma, conhecido como toadas. É de grande valia para a lida com o gado, pois condiciona os animais e os conduz como manada, a fim de evitar que uma rês desgarre. Uma

¹ Instrumento de sopro feito a partir do chifre do touro.

² Canto típico das mulheres pastoras da Suécia.

³ O termo deriva da palavra turca para montanha e faz referência à Cordilheira dos Balcãs, que se estende do leste da Sérvia até ao mar Negro.

antiga definição de Mário de Andrade em seu livro *As melodias do boi*, diz que o aboio é “Um canto melancólico com que os sertanejos do Nordeste ajudam a marcha das boiadas” (1987, p. 54). Um dos objetivos desse trabalho é verificar as mudanças que ocorreram neste canto, não mais necessariamente melancólico e nem para ajudar na condução do gado.

Além de exercer a função típica dos cantos de trabalho, que distrai e objetiva os afazeres, o aboio se mostra um forte elemento da cultura nordestina, ganhando notoriedade em trilhas de filmes consagrados sobre a região, como, por exemplo, o longa-metragem: *O Auto da compadecida* (ARRAES, Guel 2000) que apresenta um canto de aboio logo na abertura do filme, como trilha sonora para a paisagem do sertão onde se passa a história.

Hoje, o aboio ganhou posição na chamada indústria cultural, transformando-se em produto cultural com *status* performático, sendo transmitido via rádio, TV, gravações em discos e festivais apropriados para essa manifestação cultural, em parques de vaquejadas e festas regionais. É importante observar o papel destes eventos culturais que valorizam a figura do vaqueiro como o “herói” nordestino, bem como a relevância desses festivais e dessas festas para a economia e o turismo das pequenas cidades onde os referidos eventos acontecem por todo o Nordeste brasileiro. Desta forma, estes eventos reverenciam a figura do vaqueiro e sua importância na cultura nordestina, elegendo-o como um patrimônio cultural, dentro desta sociedade de base econômica agropastoril.

O canto de aboio costumava ser entoado como canto de trabalho na condução das manadas entre as microrregiões do Nordeste brasileiro, e seu improviso se limitava à criação das melodias. Quando entre vaqueiros, nos acampamentos, nas horas de folga após as jornadas, o canto de aboio recebeu o acréscimo de versos e rimas, concentrou sua improvisação no campo poético e promoveu a origem das *toadas*.

O ato de cantar passou a ser utilizado também de forma lúdica dentre os vaqueiros por meio de narrativas do seu cotidiano e suas aventuras na luta da pega do boi na caatinga (MAURÍCIO, 2012), que é a vegetação predominante do sertão brasileiro caracterizada durante o período de estiagem pelas adversidades dos galhos secos, resistentes e espinhosos.

Com a poesia em foco, o aboio passou, posteriormente, a adentrar o campo dos festivais de cantoria de viola, e a possuir identidade formal com outros tipos de improvisação

poética, como a Cantoria e Coco de Embalo ou Embolada no Nordeste; o Calango e o Partido alto no Rio de Janeiro (LOPES, 2001); a Pajada no Rio Grande do Sul; o Cururu em São Paulo (OLIVEIRA, 2007).

Embora possam variar quanto ao tipo de acompanhamento instrumental, que nem sempre está presente, a forma métrica e as temáticas de todos os gêneros supracitados são caracterizadas pela valorização dos versos improvisados e se assemelham a muitas outras artes do improviso poético da Europa mediterrânea e América Latina no que diz respeito às suas técnicas e aos seus recursos criativos. A prática de cantar poemas improvisados e em forma de desafios pode ser encontrada em diversos países, como Cuba, México, Chile, Argentina, Colômbia e Itália. (DÍAZ-PIMIENTA, 2001).

Tomado como patrimônio cultural, muitas prefeituras, órgãos de fomento à cultura pertencentes às esferas estadual e federal, bem como a iniciativa privada, promovem eventos de grande porte e que se repetem com regularidade dando uma ideia de “tradição”, que mesclam os “desafios” entre cantadores de toadas e o canto dos aboiadores de toda a região Nordeste. Dentre os de maior notoriedade, podemos citar as festas que acontecem em São José dos Ramos-Paraíba; Curaçá-Bahia, que já é realizada há sessenta anos; a Grande Festa do Vaqueiro em Bonfim do Piauí; a festa do vaqueiro de Jacós-Piauí; a famosa Missa do Vaqueiro, que acontece em Pernambuco; e as demais que acontecem nos estados do Ceará, Pernambuco dentre outras tantas, nas quais podemos observar uma interação muito forte entre essa prática, outrora definida por Mário de Andrade como canto solitário, chamada aboio (e suas diversas variantes) e o forró.

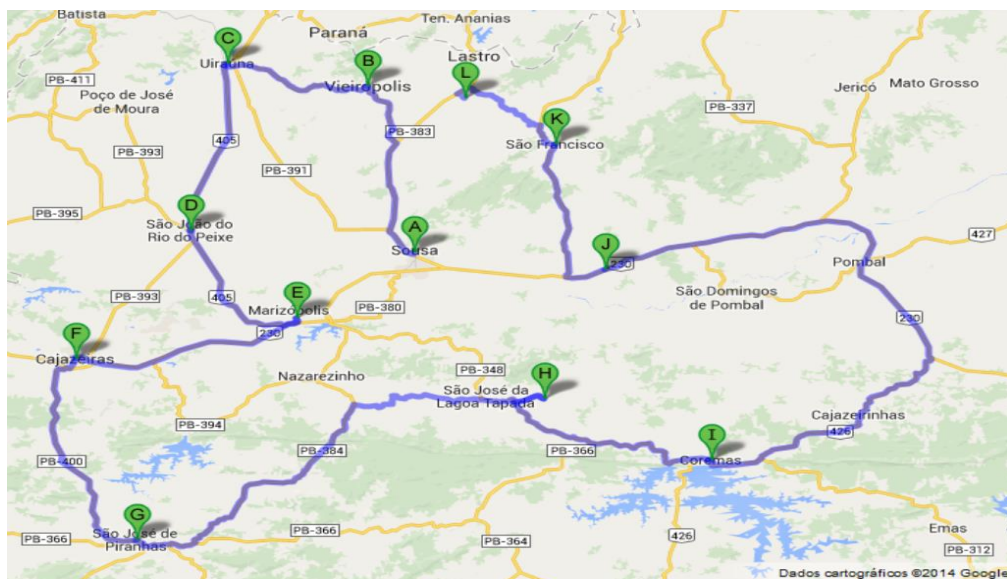
Ao final destes grandes festivais de aboios e toadas, as festas de vaquejadas culminam com grandes shows de bandas de “forró eletrônico” (FERNANDES, 2005) ou mesmo grupos de forró mais tradicional. A evidente interação pode ser notada, inclusive, nas letras e rimas de grandes sucessos como “Meu vaqueiro meu peão” (1993) da banda Mastruz com Leite, e outras bandas como Arreio de Ouro, Chapéu de Couro, Espora de Ouro, Amazan, Sirano e Sirino, dentre outras tantas conhecidas por comporem os chamados “Forrós versados”, que são adaptações das toadas dos vaqueiros para o “forró eletrônico,” e que romantizam a figura do vaqueiro e sua profissão. Ou seja, a temática do vaqueiro é também material presente no gênero forró.

Situada em uma linha de estudos sobre música, cultura e *performance*, compreendendo seus aspectos fundamentais e contextos culturais nos quais se insere, esta pesquisa foi realizada no alto Sertão Paraibano nas regiões de Sousa (A), Vieirópolis (B), Uiraúna (C), São João do Rio do Peixe (D), Marizópolis (E), Cajazeiras (F), São José de Piranhas (G), São José da Lagoa Tapada (H), Coremas (I), Aparecida (J), São Francisco (K), Lastro (L), e alguns Municípios do estado do Ceará e do Rio Grande do Norte, que fazem limite com a Paraíba e possuem características agropastoris.



Mapa 1- Regiões da Paraíba

Fonte: < <http://www.wscom.com.br/arqs/noticias/imagens/800/201105020857100000009525.JPG> >



Mapa 2- Trajetória da pesquisa

Fonte: Google Maps

Busquei com o trabalho defrontar-me com as transformações pelas quais vem passando a prática do aboio e que o modificam substancialmente: a influência da industrialização dos meios de trabalho no campo, a modernidade, a indústria cultural e demais fatores socioeconômicos. Como existe uma ampla discussão no meio acadêmico sobre os

limites do que seria a modernidade e pós-modernidade, neste trabalho, optei por chamar os processos de transformação social resultantes, principalmente da industrialização do campo e das relações espaço/tempo, que se desencadearam desde a revolução industrial até os dias atuais de modernidade e modernidade tardia (COMAROFF,1993) a fim de isentar-me de um aprofundamento a estas discussões.

O interesse pela pesquisa surgiu logo quando fui morar na cidade de Sousa-PB para lecionar no Instituto Federal de Educação e Tecnologia da Paraíba, IFPB - *campus* Sousa. Ao ouvir a sonoridade dos aboios de alguns vaqueiros mais idosos, sua melodia modal e sua nostalgia, fui atraído enquanto músico, pesquisador e compositor. Tenho percebido o quanto, na conjuntura atual, as cidades do interior estão se transformando em grandes centros urbanos e como isto tem influenciado os antigos costumes. A música do canto de aboio tem sido substancialmente modificada em função, provavelmente, destas novas influências e entender estes processos pode ser indicador dos modos de adaptação da cultura do vaqueiro às novas realidades.

Para o desenvolvimento da metodologia utilizada neste trabalho de campo, além da pesquisa bibliográfica e discográfica sobre o tema em questão, foram filmadas e coletadas entrevistas com aboiadores da região em vários contextos: festivais e apresentações em festas de vaquejadas, competições de aboio com premiação, participação dos aboiadores nas rádios locais, shows e eventos culturais diversos, patrocinados tanto pela iniciativa privada quanto por editais fomentados pelo governo. Também foram consideradas as entrevista informais e pessoais fora do contexto dos eventos de acordo com a convivência e o contato direto com Neto Aboiador, meu principal informante da cultura dos aboiadores desta região. Neto é um vaqueiro profissional de 55 anos de idade e atua como vaqueiro contratado por meio de uma empresa de prestação de serviços terceirizada pelo IFPB-Sousa, além de possuir cd de aboio gravado. Além do Neto, participaram ativamente da pesquisa Soró, Nascimento, Parêa e Helena Fernandes. Todos aboiadores (nem todos vaqueiros) com mais de quarenta anos de idade.

Para a captação de áudio e vídeo foi utilizada uma câmera de alta resolução em 1.080 *pixels* para as filmagens e fotografias; um gravador para a captação externa do áudio nos festivais e para a gravação de entrevistas; um bloco de anotações que constituiu o diário de

campo do pesquisador; um ®*Ipad2* e o computador para transcrição e análise musicológica das músicas coletadas em campo.

Na pesquisa se buscou conhecer o papel da música no processo de construção da identidade cultural do vaqueiro. Consequentemente, também foi foco a sua importância enquanto veículo comunicador e afirmador de seu pensamento, considerando que é da alçada da etnomusicologia buscar a compreensão das sonoridades no seu sentido estético, ritualístico, lúdico ou qualquer outra significação que lhes possam ser atribuídas pelos seus agentes de cultura e a forma como o pesquisador percebe estas relações. Além disso, buscou compreender como é realizado o canto de aboio na região pesquisada do ponto de vista da estrutura musical, suas escalas, modos ou gama de sons, sua impoção vocal e entoação, seus versos, sua prosódia, e os processos de transformação pelos quais vem passando através de comparações. Para tanto, utilizou-se da tecnologia computacional para a transcrição de partituras e análises musicológicas. Foram gravadas em campo algumas demonstrações de toadas e aboios que serviram de base para a transcrição e análises musicológicas feitas em laboratório.

A dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro, são discutidas, por meio da comparação, as definições de aboio dadas pela literatura tradicional e as elaboradas pelos agentes da cultura - os vaqueiros conjuntamente com o pesquisador na região do presente estudo. Na segunda parte do capítulo, são apresentadas as características peculiares de cada modalidade de canto em relação ao contexto social no qual estão inseridos e o seu papel nestes contextos a que se destinam. Dessa forma, os aboios foram classificados em (1) *aboio de trabalho*, (2) *aboio no contexto do festival competitivo e do espetáculo* e (3) *aboio da indústria cultural*.

O segundo capítulo foi reservado para as análises musicológicas do canto de aboio em cada modalidade e suas respectivas transcrições, as quais foram construídas a partir de exemplos demonstrados pelos aboiadores e gravados em campo pelo pesquisador. Na segunda parte do capítulo é abordada a construção poética dos aboiadores, levando em conta os aspectos da oralidade, da vocalidade poética, tendo como principais autores de referência Bakhtin (2003), Zumthor (1997) e as perspectivas fenomenológicas do canto de aboio abordadas por Mauricio (2012) em sua tese de doutoramento.

No terceiro e último capítulo, é feita uma abordagem sociológica da cultura e da música do vaqueiro, como se forma um aboiador, como ocorre a transmissão do seu conhecimento e da sua cultura, a dinâmica das relações de poder que se constroem a cada instante, alianças, intrigas, a participação da mulher nos aboios, o papel da rádio na formação e informação dos vaqueiros.

Capítulo 1- Definindo Aboio

1.1.1 Primeiras definições de Aboio

O termo “aboio” costuma ser empregado para definir um determinado tipo de música produzida pelos vaqueiros na lida diária com o gado. No entanto, esta definição é demasiado genérica e não encerra as múltiplas funções do canto de aboio, além de rapidamente se tornar obsoleta em função das várias transformações pelas quais passa a cultura do vaqueiro.

Dentro desta perspectiva, faz-se necessário expor as definições já apresentadas por outros pesquisadores em relação a esta manifestação musical, e compará-las às definições de alguns vaqueiros e às observações etnográficas coletadas nesta pesquisa em busca de uma descrição que melhor contemple esta manifestação.

Em 1938, Mário de Andrade, diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, enviou a primeira Missão de Pesquisas Folclóricas para alguns estados do Norte e Nordeste brasileiros. Chefiada por Luiz Saia (1938), a Missão de Pesquisas Folclóricas visitou os estados de Pernambuco, Paraíba, Piauí, Ceará, Maranhão e Pará. Naquela ocasião, ouviu e coletou alguns aboios da época e os descreveu em seu livro *As melodias do boi* como:

Um canto melancólico com que os sertanejos do Nordeste ajudam a marcha das boiadas. É antes uma vocalização oscilante entre as vogais A e Ô. A expressão de impulso final “Oh dá!” também muda para “Êh, boi!”. (1987, p.54)

Em outra publicação importante, o *Dicionário Musical Brasileiro*, Mário de Andrade faz a seguinte definição:

(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 (1989, p. 1-2).

Para Oneyda Alvarenga, em seu livro *Música Popular Brasileira* (1938), “os aboios constituem um dos mais importantes grupos dos nossos cantos de trabalho rurais” (p.259). E acrescenta: “Com eles, os vaqueiros, especialmente do Nordeste e Norte, conduzem as boiadas. Dizem que não há gado bravio que, ouvindo-os, não se acalme e siga o aboiador”

(p.263). Num enfoque mais próximo da musicologia, a pesquisadora define o aboio como: “lentas melodias improvisadas, que se estendem infinitas e melancólicas... entoam-se quase exclusivamente sobre as vogais A e O.” (p. 263).

Em *Dicionário do Folclore Brasileiro*, de Câmara Cascudo, a definição de aboio é:

Canto sem palavras, marcado exclusivamente em vogais, entoado pelos vaqueiros quando conduzem o gado... O aboio não é divertimento. É coisa séria, velhíssima, respeitada (1980, p.2-3).

Essas definições apontadas formam as primeiras descrições desta música peculiar entoada, à época, pelos vaqueiros. O elemento comum a todas estas definições é o fato de ser uma melodia vocalizada por meio de vogais apenas, livres de texto poético.

Também é comum às descrições acima apresentadas o fato de o vaqueiro aboiador cantar enquanto conduz a manada de uma região para outra. Além disso, destaco a palavra “arabesco” da definição de Andrade; “canto de trabalho” na de Oneyda; e a afirmação de Cascudo: “o aboio não é divertimento”, para apresentar as mais importantes transformações pelas quais este tipo de fazer musical não poderá mais ser definido desta forma, as quais nortearão a abordagem etnomusicológica desta pesquisa.

Ao ouvir uma gravação histórica de um aboio de 1938 colhida pela missão de Andrade⁴, fica evidente o porquê do termo “arabesco” empregado por Mário de Andrade. A melodia contém importantes elementos musicológicos que se assemelham a cultura árabe e a forma de cantar dos Muezins⁵. De acordo com a constatação de Soler ao comparar o canto dos cantadores sertanejos ao canto dos mulçumanos:

Tão certo, que ainda hoje, no que ao aspecto musical se refere, estaríamos em condições de definir a música dos cantores sertanejos usando as mesmas palavras com que o dicionário da música de Pena-Anglês qualifica o canto dos beduínos, tanto antigos quanto atuais: “(...) música simples, limitada a umas quantas fórmulas características que costumam ser adotadas de acordo às exigências métricas do texto. O âmbito destas canções geralmente não depassa o próprio marco temático, que é preferentemente um intervalo de 4ª ou de 5ª” (SOLER, 1978, p.87).

⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V6Py6Va5aDA>>

⁵ *Muezim* é, no Islão, o encarregado de anunciar em voz alta, do alto dos minaretes, o momento das cinco preces diárias. Fonte: <<http://www.dicio.com.br/muezim/>>

Ambas as formas musicais são cantos melismáticos⁶ que se movimentam por glissandos⁷ entre frequências que se polarizam, de ritmo com pulso livre apenas vinculado ao texto que, no caso dos aboios antigos, era umas poucas palavras e interjeições ao fim do desenvolvimento das melodias. As acentuações (pontos de maior intensidade) estão vinculadas ao controle do ar represado nos pulmões do cantor. Em suma, possuem um perfil melódico que se funda sobre um canto que descansa sobre polos frequenciais.

É importante destacar a busca por relações difusionistas entre culturas e a busca pela identidade nacional muito evidente em fins do séc. XIX e começo do XX, época em que viveu Mário de Andrade, Luís Soler e Câmara Cascudo e que justificam a ênfase dada a este tipo de comparação. Na conjuntura atual, ainda existem características desta primeira prática, no entanto, o aboio passa por um processo para o qual adoto o termo *tonalização*. Ao adotar este termo quero dizer que as melodias que antes eram múltiplas oscilações frequenciais no âmbito de uma quinta justa tendem a enfatizar as frequências que caracterizam as notas das escalas diatônicas e ou modais. Exploro e explico melhor esta característica nas análises do próximo capítulo.

A partir do depoimento de aboiadores das regiões pesquisadas, foi possível perceber o quanto o termo Aboio abrange subgêneros que são incorporações de outras manifestações como coco de embalo, forró, repentes e cantorias diversas na busca da afirmação da sua identidade enquanto gênero lítero-musical. Ou seja, o aboio passou a focar também a construção poética. Esta construção poética tem compartilhado vivências e influências principalmente com a cantoria de viola nordestina - pelo menos é o que se tem observado na região da presente pesquisa que abrange o Alto Sertão paraibano: Sousa, Cajazeiras e municípios circunvizinhos.

Sobre “canto de trabalho” apresentado por Oneyda Alvarenga, a partir das observações de campo e do enfoque sociológico, vimos que o trabalho do vaqueiro como conhecemos sofre severas transformações em virtude dos processos de industrialização e mecanização que

⁶ Me·lis·ma (Grego mélima, -atos, canção, melodia) Substantivo masculino. 1. [Música] Trecho melódico com várias notas para a mesma sílaba, geralmente no cantochão. 2. [Música] Nota ou notas para ornamentar uma melodia. Fonte: <http://www.priberam.pt/dlpo/melisma> [consultado em 09-04-2015].

⁷ (glis.SAN.do) sm.1. Mús. Efeito produzido pela rápida passagem dos dedos (em instrumentos de cordas ou teclado) ou do ar (em instrumentos de sopro como o trombone de vara) por uma série de notas consecutivas ou pela escala musical completa. [Etim.: do it. GLISSARE 'escorregar, resvalar, deslizar']. Fonte: <http://www.aulete.com.br/glissando#ixzz3WfuqN851>

atingem o homem do campo. Este, por sua vez, está vulnerável à globalização que veicula as diversas culturas nacionais e do mundo gerando novas formas de identidade, assim como também vulnerável às questões do mercado econômico que ditam a seleção natural das profissões. Em suma, parafraseando Anthony Giddens, as consequências da modernidade (1991). Dentre essas consequências podemos destacar a inclusão da motocicleta para a condução da manada e o ruído de seu motor que inviabilizam o canto de aboio, o uso do “caminhão-gaiola” para o transporte dos animais encurtando o tempo de deslocamento das rezes e a mecanização da mão de obra no campo que são detalhadas adiante.

Por fim, na frase de Cascudo “aboio não é divertimento” percebe-se sua desatualização em função da indústria cultural, da espetacularização da cultura, da veiculação através das rádios e das festas de vaquejada que são os principais difusores e transformadores do canto, já que tanto ditam suas tendências como as incorporam num círculo vicioso (ADORNO, 1960). Logo, o aboio, na conjuntura atual, também está vinculado ao entretenimento, seja ele comercializado ou não. Os jogos poéticos tanto são atividades lúdicas entre os vaqueiros como são espetacularizados na cultura de massas.

1.1.2 Outras definições para o contexto atual

O termo Aboio, com “A” maiúsculo, é usado na presente pesquisa, de forma mais ampla, referindo-se à manifestação musical que evoca a cultura do vaqueiro e pela qual o mesmo se identifica. Aboiador, logo, é aquele que interpreta essas melodias e canções. Para aboio, com “a” minúsculo, refere-se ao subgênero do Aboio: canto de caráter modal do qual o cantor/aboiador se utiliza para improvisar ou não rimas em contexto de espetáculo, competições, ou apenas se comunicando com o gado.

Este canto predominantemente modal, devido às evidências musicológicas, teria origem das antigas práticas apontadas nas definições do tópico anterior. Nesta pesquisa, optamos por subdividir as diversas formas de Aboio de acordo com o fim a que se destina que aqui chamo de (1) *Aboio de trabalho*, (2) *Aboio de festivais competitivos e do espetáculo* e (3) *Aboio da indústria cultural*. Foi considerada a importância de se identificar características musicais e sociais que definem estes aboios em tipologias distintas de acordo com sua função social

(...) a construção de sentido da música opera a partir dos gêneros musicais e do potencial reconhecimento de suas categorizações e classificações. Portanto, para que gostos e identidades musicais sejam formados é necessário que haja este reconhecimento dos gêneros que habitam um mesmo universo sonoro compartilhado pelo corpo social envolvido (...) somos convidados a isolar os “eventos musicais” de uma determinada experiência musical, identificando convenções sócio-sonoras (regras) que colaboram para a associação mental (e também corporal e afetiva) de grupos de indivíduos em torno de certa prática musical. Sendo assim, a construção de uma classificação de gêneros musicais seria um processo ativo, resultado de diversas associações (TROTТА, 2008, p.2).

A palavra *aboio* pode, por vezes, ser confundida com a palavra *toada*. Essa confusão pode ser um reflexo das transformações por que passa a cultura do vaqueiro e da desatualização dos conceitos e ideais do aboio. A construção do senso comum, provavelmente, não acompanhou a acelerada mudança da cultura do vaqueiro na conjuntura atual.

No *Aboio de trabalho*, que são formas de canto e interjeições a fim de estabelecer uma comunicação direta com os animais do rebanho, a palavra *aboio* se refere às melodias e interjeições feitas de improviso para a condução do gado. A palavra *toada* se refere a essa manifestação musical quando a mesma possui versos e rimas e tem uma “aura” de produto acabado. Ou seja, são melodias e versos memorizados. É comum, inclusive, duplas de aboiadores cantarem essas *toadas* a duas vozes em intervalos harmônicos de terças e/ou quartas. Neste sentido, *toada* difere de *aboio*. As duas formas são essencialmente vocais, no entanto nas *toadas* deste contexto podem raramente surgir o acompanhamento de sanfona e/ou violão (PEREIRA, 2012).

Já na situação do *Aboio de festivais competitivos e do espetáculo*, o termo *Aboio* é um termo abrangente e representa toda a manifestação musical do evento. Por isso, eles chamam o evento de “Festival de Aboio”. Como nestes festivais outros estilos de improvisação poética são incorporados, o termo acaba também sendo usado para especificar a melodia derivada dos *Aboios de trabalho* que é base para o improviso poético nas competições.

Normalmente, *Toada* é um termo genérico que é utilizado, muitas vezes, como sinônimo do termo *música* pelos aboiadores. Na situação do *Aboio de festivais competitivos e do espetáculo*, é um termo mais específico utilizado para a representação dessas melodias incorporadas hibridamente de outros gêneros de improviso que recebem usualmente o nome

de *toadas de vaquejada*. A palavra *toada* incorporou, principalmente, o significado atribuído pelos cantadores de viola para o termo. Foi chamado, por alguns aboiadores em campo, de aboios modernos. Observa-se aqui em operação aspectos da cultura oral, onde as divisões entre afazeres é bastante borrada, e por isso a flexibilidade entre aboiadores e cantadores de viola na troca de termos como a palavra *toada*, um afazer comum aos dois agentes de cultura.

Para os cantadores de viola do sertão nordestino, como atesta Sawtchuk (2009), *toadas* são as melodias, normalmente de domínio público, transmitidas oralmente. O cantador aprende os diversos tipos pré-estabelecidos de *toadas* e o improviso se atém ao texto poético. Portanto, o termo *toada* também pode abranger além das melodias de domínio público aprendidas os versos criados pelo poeta. Observando os aboiadores sujeitos desta pesquisa, foi possível perceber que, para estes, *toadas*, no contexto do festival competitivo, são entendidas como subgêneros de Aboio e nelas residem as características mais marcantes do hibridismo entre cantorias de viola, cocos e demais gêneros que se utilizam do improviso da rima. *Toadas de vaquejada* podem inclusive ter acompanhamento instrumental. As “*Toadas de vaquejada*” são cantigas de domínio público dos vaqueiros aboiadores e funcionam como moldes estéticos para as canções criadas “na hora”, de forma lúdica, pelos vaqueiros aboiadores. Foram trazidas para o contexto das cantorias, festivais, vaquejadas e até sofreram modificações para se adaptarem à indústria fonográfica.

Na situação do *Aboio da indústria cultural*, a palavra *toada* pode ser substituída por *canção*. Aqui, ela subentende uma gravação de uma *toada de vaquejada*, muitas vezes com acompanhamento instrumental e tratamento do áudio em estúdio. Costumam ser executadas nas rádios em programas especializados sobre a cultura do vaqueiro. As *toadas* nesse contexto são composições elaboradas para o mercado fonográfico e/ou rádio difusão. Os compositores “*toadeiros*” deste contexto, não precisam, necessariamente, serem habilidosos na improvisação das rimas, podendo elaborar com mais esmero suas construções. É importante destacar que, quando estas *toadas* fazem sucesso com os demais aboiadores, elas se transformam em ferramentas de improvisação para o contexto dos festivais e passam a ser utilizadas (temas e melodias) como moldes estéticos para que os aboiadores improvisem novas construções poéticas no contexto dos festivais. Portanto, as *toadas* consagradas da indústria cultural, muitas vezes, retroalimentam as *toadas* no contexto dos festivais. Apesar da forte ligação, não devemos fazer confusão entre os diversos significados da palavra “*toada*”.

Ainda com relação às distinções entre aboio e toada, Sautchuk esclarece:

Há ainda outras formas poético-musicais que mantêm identidade temática e formal com a cantoria, como o aboio, que é o canto de trabalho de vaqueiro (que pode ser improvisado), utilizado inclusive para reunir o gado no pasto. Duplas de aboiadores adaptam esse tipo de canto para o contexto de espetáculos (especialmente na realização de vaquejadas) e das gravações comerciais. Nas cantorias são utilizadas algumas toadas originárias do aboio, as quais são chamadas de “toadas de vaquejada” (SAUTCHUK, 2009, p.4).

Essa interação supracitada é uma via de mão dupla. Não é raro encontrar aboiadores fazendo participação em cantorias de “pé-de-parede⁸” e festivais competitivos de aboiadores que tenham participação de alguma dupla de cantadores, sejam como juízes da banca examinadora ou como “estrelas” que encerram as apresentações.

A interação entre estes gêneros é tão grande que, muitas vezes, os próprios agentes, de uma ou outra prática, afirmam que a principal diferença seria o uso ou não da viola. Logo, o uso destes termos *aboio e toada* não pode desconsiderar o seu devido interlocutor e a sua utilidade, pois corre o risco de trazer prejuízo à clareza do seu sentido.

Comparando cantadores com aboiadores, pode-se observar uma relação de poder que enaltece aquele que detém o conhecimento das formas poéticas e domínio do assunto, no caso o cantador, sobre o aboiador que quase sempre é ágrafo e desconhece a norma culta e as exigências formais da poesia matuta além de possuírem vocabulário mais limitado. O violeiro repentista e apresentador de programa de rádio em Cajazeiras-PB - Chico Xavier, em depoimento concedido a mim no dia dez de abril de dois mil e quatorze, afirma:

Muito parecido, o cantador repentista, se ele for aboiar, ele aboia igualmente ao aboiador. O aboiador, a diferença do aboiador é que o aboiador muito deles não sabe tocar viola. Só não toca. O repentista, não dá certo repentista sem viola. Repentista sem viola não vai longe... não agrada! (XAVIER, Chico. Entrevista, 10/Abr./2014).

Quando perguntado em relação a sua visão a respeito da métrica poética dos aboiadores, diz:

⁸ A expressão cantoria-de-pé-de-parede se aplica à forma de apresentação mais praticada e conhecida dos cantadores de viola do nordeste brasileiro. Consta de uma competição e/ou exibição de uma dupla de violeiros improvisando rimas e versos sobre melodias de domínio público para um público que participa fazendo doações e escolhendo temas para serem improvisados. A dupla fica encostada em uma das paredes da casa diante da plateia que interage diretamente com os cantadores.

(...) a métrica, ninguém vai muito atrás também não! dos aboiadores! os aboiadores eles tem uma... [reflexivo] a não ser que seja um festival. A não ser que seja uma classificação rigorosa! numa classificação rigorosa é você... [reflexivo] tem que ter.. [Reflexivo] é uma... [reflexivo] quando tem uma comissão julgadora. Aí você precisa! Mas se você for atrás de rimas, a maior parte dos aboiadores eles não se preocupam com rimas não, com métrica! Eles vão do jeito que dá certo, às vezes faz uma rima, faz um verso de seis trilhas que é seis linhas, faz um de sete, faz um de dez, e vai simhora! Porque geralmente os aboiadores eles estão no seu ritmo de, nas suas toadas né!? Melodias nas suas toadas de seis linhas e às vezes ele passa e sem problema. A cantoria é mais rigorosa! Nós temos uma linha que temos que obedecer (Idem, Ibidem).

No discurso do repentista, foi possível perceber uma ênfase na diferença do repente com relação ao aboio e até certo sentimento de superioridade do cantador em relação ao aboiador. Para Neto Vaqueiro e Soró Aboiador, meus principais colaboradores da cultura do vaqueiro na região, é senso comum entre os aboiadores que o cantador de viola tem mais facilidade, pois pode se apoiar no toque da viola enquanto elabora seus versos. O vaqueiro tem que pensar mais rápido justamente por não ter apoio de instrumento algum. Ou seja, seriam modos diferentes de negociação do tempo da improvisação no evento no decorrer da *performance*.

Mais importante do que entender estas relações feitas no campo, e se a viola ou os vocativos do aboio servem ou não como artifícios para obter tempo suficiente para a composição dos versos, é perceber aqui uma disputa de poder entre aboiadores e cantadores na busca pela valorização de cada prática, de modo a reafirmar suas respectivas identidades. Estas disputas não são declaradas abertamente, mas são facilmente perceptíveis quando um deprecia o outro em busca da admiração dos espectadores.

Como vimos, a palavra *toada* tem vários significados e é utilizada tanto por aboiadores como por cantadores de viola. Em função da complexidade destes significados e de sua relação com a troca de experiências entre um e o outro, optei por assumir esta divisão funcional dos Aboios de acordo com a sua função social, na intenção de diminuir as confusões semânticas entre *aboios* e *toadas*, já que ambas as culturas interagem no mesmo espaço social.

1.2 - Tipos de aboio

1.2.1 O Aboio de trabalho

O hábito de cantar no manejo de animais na pecuária, tanto de bovinos quanto de caprinos e ovinos, é um tipo de canto de trabalho secular e acontece praticamente em todos os lugares onde existe criação para o consumo humano. É conhecido ao redor do mundo, de modo geral, como *herding songs*, expressão que pode ser traduzida como canções de pastoreio e equivale ao que conhecemos por aboio.

Esta prática esteve presente, provavelmente, desde a antiguidade. Não é possível afirmar se essas músicas já possuíam a função de conduzir as manadas, no entanto a função de entretenimento presente na criação de versos nas disputas entre pastores e a descrição detalhada da forma de manejar o gado puderam ser observadas, já que estão presentes nos versos dos chamados *cantos bucólicos* na Grécia antiga. Estes cantos de trabalhos dos pastores da cultura helenista estão descritos na *Teogonia* e nos *Trabalhos e dias* de Hesíodo⁹ (NOGUEIRA, 2012). Do mesmo modo, a temática da relação entre a música, o pastor e seus animais pode ser observada em pinturas antigas¹⁰, desde épocas remotas.

Em algumas regiões da Escandinávia, bois e cabras eram, desde a Idade Média, conduzidos ao topo das montanhas para o pastio ao som de música, tanto instrumental (com o uso de chifres de animais e tubos de madeira) quanto cantada por mulheres pastoras. Este tipo de atividade, que alcançou seu ápice no século XIX, estava ligado ao ciclo da condução dos animais em busca de alimentos em função das estações do ano (IVARSDOTTER, 2002). Na Europa, estas práticas coexistiam, por exemplo, nos Alpes e nos Pirineus (região montanhosa

⁹ Hesíodo foi um poeta oral grego da antiguidade, geralmente tido como estado em atividade entre 750 e 650 a.c., por volta do mesmo período que Homero. Para uma informação mais detalhada sobre os *cantos bucólicos* ver: Nogueira, Érico. *Verdade, contenda e poesia nos Idílios de Teócrito*. Universidade de São Paulo – USP Tese de doutorado, 2012.

¹⁰ Como por exemplo, os quadros que representam o despertar de um *samurai*, pintados por Shunbun (1444-1450) e estão disponíveis no museu Shokoku-ji em Tóquio. No sexto quadro dessa coleção de 10 pinturas, o autor representa o japonês em cima de um touro tocando flauta. Disponível em: < <http://love-of-wisdom.com/the-10-ox-herding-pictures/> > Outro indício da relação da música com a atividade pastoril, seria as imagens relacionadas ao deus Pan da mitologia grega. O vemos sempre segurando uma flauta de bambus que passou a ser conhecida como *pan flute*. Pan era considerado a divindade dos pastores e dos bosques pelos gregos arcaicos.

onde hoje é divisa entre Espanha e França). Nos Balcãs¹¹, este modo de cantar na atividade pecuária cobriu parte do que hoje é a Suécia e a Noruega, e é conhecido pelo nome de *Kulning* (ROSENBERG, 2002). Nas regiões entre Albânia e Sérvia, por sua vez, as *herding songs* e a atividade pastoril são praticados pelas crianças e adolescentes. São cantados no limite de suas vozes com a maior intensidade que puderem e podem possuir estrofes de pequenos versos rimados. (VUCANOVIĆ, 1961, p.306). Na América do Sul, em regiões limite entre a Argentina e Uruguai, temos a *Payada*, também conhecida como Contrapunto na Espanha (com forte influência da tradição árabe), que é a forma de música com improvisação poética dos vaqueiros e tem sua função de entretenimento e de canto de trabalho. (POOSSON, 2004).

Na América do Norte, os *cowboys* também têm o costume de cantar nas longas jornadas em que conduzem o gado para o pastio do Texas para Montana. Suas *herding songs* são um canto de trabalho que também possui características poéticas, porém não improvisadas, ou seja, são canções com letra. John Lomax coletou uma série destes cantos e compilou em duas importantes publicações: *Songs of the Cattle Trail and Cow Camp* (1919) e *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads* (1929), nas quais o pesquisador documenta e descreve as canções que os *cowboys* utilizavam para conduzir o gado durante os longos percursos e passar o tempo de forma lúdica nos acampamentos.

Na região sul do Brasil, a *Pajada*, forma derivada da *Payada* (Argentina e Uruguai), é uma forma de poesia improvisada e acompanhada de viola utilizada pelos vaqueiros gaúchos. No interior dos estados de São Paulo, Minas Gerais e Mato Grosso, é comum a utilização do *Berrante*¹² para execução da música na condução do gado. Na região Nordeste, essa condução é feita por intermédio da voz do vaqueiro que entoia um canto forte conhecido como *aboio* para liderar a manada.

A música exercia um papel extremamente importante em todas as culturas aqui elencadas. Algumas tendo, preferencialmente, a função de entretenimento, como nas canções compostas para as trilhas e acampamentos dos *cowboys* norte americanos, e naquelas que possuem, estruturalmente, rimas e jogos poéticos como as *payadas* (Argentina e Uruguai) e

¹¹ A região sudeste da Europa que engloba a Albânia, Bósnia e Herzegovina, Bulgária, Grécia, República da Macedônia, Montenegro, Sérvia, o autoproclamado independente Kosovo, a porção da Turquia no continente europeu bem como Croácia, Romênia, Eslovênia e a Áustria.

¹² Instrumento de sopro produzido a partir do chifre do touro.

pajadas (Sul do Brasil). Outras, tendo preferencialmente, a função de condução da manada em busca do pasto - seja usando a voz, como no *aboio de trabalho* (Nordeste brasileiro) e no *kulning* (Escandinávia), seja usando instrumentos como o *berrante* (Sudeste e Centro Sul do Brasil) e o *cow horn* e o *lur*¹³, que no *kulning*, serviam para afugentar os predadores (lobos e ursos). Nesta última, o uso destes instrumentos, muitas vezes, significava a sobrevivência dos animais e a garantia do retorno do rebanho completo para casa. Mesmo nos cantos como o *Aboio de trabalho*, o *kulning* e as *herding songs* da região dos Bálcãs, que tinham a função de conduzir a manada, verso e rimas foram sendo acrescentados com o passar do tempo. Com o tempo, a “beleza” destas melodias que eram utilizadas para conduzir as manadas também servia para a contemplação das pessoas envolvidas.

Estas melodias tinham um papel fundamental a ser desempenhado na atividade agropastoril, porém acontecia também das *herding songs* extrapolarem o contexto do trabalho e passarem a exercer um papel lúdico e vice-versa. Portanto, sua função prática não exclui sua função estética. Johnson descreve o *kulning* da seguinte maneira:

A estrutura musical, especialmente o de música vocal, é muito flexível e bem adaptada às suas funções. É composta por frases de comprimento variável e em estilo mélico, de frases do canto-falado em estilo *parlando* com palavras improvisadas, chamadas nítidas, ou frases realmente musicais, todos eles em ritmo livre. As frases musicais são baseadas sobre algumas notas esqueleto, geralmente com ricos ornamentos melismáticos (usando algumas vogais arbitrárias e sílabas). Aparentemente, a estrutura é eficiente, mas ao mesmo tempo muito mais elaborada do que as funções práticas exigem (JOHNSON, 1984, p.44. Tradução minha¹⁴).

Tamanha é a proximidade entre estas práticas de canto, tão distantes geograficamente, que ousar afirmar que a mesma descrição pode ser tomada de empréstimo para o *Aboio de trabalho* devido às fortes semelhanças entre estas práticas musicais. Já que esta descrição está em perfeita sintonia com as descrições apresentadas no início deste capítulo.

¹³ Instrumento de sopro; como uma corneta feita de madeira (GELLER, 2012).

¹⁴ The musical structure, especially that of vocal music, is very flexible and well adapted to its functions. It consists of phrases of varying length and in melic styles, of *parlando*-like speech-song phrases with improvised words, sharp calls, or real song phrases, all of them in free rhythm. The song phrases are based on some skeleton tones, usually with rich, melismatic ornaments (using a few arbitrary vowels or syllables). Apparently, the structure is efficient, but at the same time much more elaborate than the practical functions require. (JOHNSON, 1984, p.44)

Para uma melhor comparação das práticas das *músicas de trabalho*¹⁵ dos vaqueiros e pastores ao redor do mundo, segue o quadro:

¹⁵ Ver *Work Songs* (GIOIA, 2006).

HERDING SONGS	<i>Quem pratica</i>	<i>Função principal</i>	<i>Fonte sonora</i>	<i>Improviso/composição</i>	<i>Região predominante</i>	<i>Animal</i>
<i>Aboio de trabalho</i>	Vaqueiros nordestinos	-Condução da manada -Posteriormente, entretenimento entre os vaqueiros	-Voz humana -Raramente podiam ter acompanhamento de viola ou sanfona	- Improviso melódico quando com a função de condução da manada. - Improviso de rimas e versos quando com a função de entretenimento	Nordeste brasileiro	Bovinos
<i>Kulning</i>	Mulheres vaqueiras da Escandinávia	-Condução da manada -Afugentar predadores	-Voz humana - Instrumento (<i>lür</i>), quando com a função de afugentar predadores	- Improviso melódico. - Posteriormente, assim como o <i>aboio de trabalho</i> passou a sofrer espetacularização ¹⁶	Escandinávia: Mais precisamente onde hoje é a Suécia	Bovinos e caprinos
<i>Cantores na região dos Bálcãs</i>	Jovens pastores (crianças e adolescentes, de ambos os sexos, dependendo da Região)	-Condução da manada - Entretenimento	- Voz Humana (Não encontramos informação sobre o acompanhamento de instrumentos)	- Composição de canções que se tornam de domínio público.	Onde hoje é o Kosovo, Albânia, Bósnia e Herzegovina, Bulgária, Grécia, República da Macedônia, Montenegro, Sérvia.	Bovinos e caprinos

¹⁶ Ver IVARSDOTTER, 2002.

HERDING SONGS	<i>Quem pratica</i>	<i>Função principal</i>	<i>Fonte sonora</i>	<i>Improviso/ composição</i>	<i>Região predominante</i>	<i>Animal</i>
<i>Tocadores de Berrante</i>	Vaqueiros da Região Sul e Sudeste do Brasil	- condução da manada	Instrumento: Berrante	Improviso rítmico- melódico.	Região Sul e Sudeste do Brasil	Bovino
<i>Cowboys norte americanos</i>	Vaqueiros Norte americanos	-Entretenimento nos acampamentos - Condução da manada	- Voz Humana Acompanhamento de instrumentos: Banjo, viola...	Composição de canções que se tornam de domínio público	Região do sudoeste e oeste dos EUA. No Texas e Novo México	Bovinos
<i>Payadas</i>	Vaqueiros Argentinos e uruguaios	- Lúdica - condução da manada: (Não encontramos informação sobre o este tipo de canto para a condução da manada)	- Voz Humana - Acompanhamento: Violões, Gaita...	Jogos de improviso poético em canções de domínio publico	Região limite entre Argentina e Uruguai	Bovinos

Tab.1

1.2.2.1 Necessidade & utilidade

O aboio, como canto de trabalho está praticamente extinto em função de diversos fatores socioeconômicos, tais como: a industrialização do campo; a utilização de transporte como o caminhão para o transporte do gado entre regiões; o uso da motocicleta, em

substituição da montaria, para a condução do gado para as pastagens; o foco da produção (se é gado para corte ou para produção de leite); e, principalmente, a mecanização dos currais e abatedouros.

O processo de industrialização do campo trouxe evidentes mudanças no trabalho do vaqueiro. De acordo com Soró Aboiador:

Hoje o aboio tá nos festival porque as fazendas paralisou de botar vaqueiro pra negócio de campeamento. Tem muita fazenda, mas hoje a estrutura é diferente! é tudo no maquinário tem muito vaqueiro nas fazenda mas é só chegou aqui abriu a porteira aqui e o gado já tá no posto! ali ajeita o maquinário ali... (Entrevista, 06/Maio/2015).

O “campeamento” era a criação do animal no pasto de antigamente. O fazendeiro, dono de muitas terras, deixava o animal solto para pastar e depois o vaqueiro tinha que reunir o gado na área de pastagem para levá-lo para o curral ou para outra pastagem. As terras, hoje, estão na maioria descampadas, e a forma de criação do gado tem mudado. Além do mais, hoje o gado é transportado de caminhão, portanto, não há mais a morosidade das longas caminhadas que estimulavam a cantoria dos aboios entre os vaqueiros que tinham que viajar conduzindo grande número de animais.

De acordo com Aires:

(...) essa separação da vaquejada da apartação teve como elemento crucial a inovação na pecuária, pela passagem da pecuária extensiva para a pecuária intensiva, ligada à presença de novas raças de gado bovino, nas primeiras décadas do século XX. A presença do gado Zebu (chamado de guzerá, gir e nelore), oriundo da Índia para Minas Gerais e, por conseguinte, para o Nordeste brasileiro, traria novos modos de lidar com o gado (AIRES, 2008, p.79).

Esse processo de adaptação do vaqueiro à nova realidade de produção e ao comportamento de outra raça de animal influenciou diretamente na sua cultura e, em especial, na necessidade de cantar o *aboio de trabalho*. Um dos pontos cruciais desta adaptação foi a mudança do foco da criação de gado para corte nos abatedouros em detrimento da criação para a produção de leite. Isso fez com que os criadores da região optassem por uma raça de gado leiteiro, que tem um comportamento mais manso. As antigas lutas entre o vaqueiro e o gado solto na caatinga ficaram na memória coletiva dos vaqueiros deste novo contexto passando por um processo de espetacularização nas festas de vaquejada e “pegas de boi”.

Ainda segundo o autor:

A presença dessa nova raça trouxe duas implicações. A primeira foi o cuidado com o gado pelos vaqueiros em espaço fechado, mediante a introdução das cercas de arame farpado nas fazendas, que antes não existiam ou eram feitas de pedras e de paus. A outra foi o surgimento da pecuária intensiva, de novas relações de produção e de distribuição que estavam em ascensão. As empresas frigoríficas e os laticínios nasceram nesse exato contexto e podem ser apontadas como um símbolo dessa modernização que dava seus primeiros passos no sentido de transformar uma economia agrária e escravocrata em economia industrial, fundada no trabalho livre (Idem, ibidem).

O mesmo processo de substituição do homem pela máquina, que se deu no início da Revolução Industrial no século XVIII, aconteceu, embora de forma tardia, no Nordeste brasileiro, e houve uma notável diminuição da necessidade da mão de obra do vaqueiro. A profissão passou por um processo de adaptação e de diminuição da sua demanda no mercado de trabalho. Devido a este fato, poucos vaqueiros ainda cantam o *aboio de trabalho*.



Fig. 1 Máquina “desleitando”.

Fonte: Foto tirada em campo por Adriano Caçula



Fig.2 Trabalho do vaqueiro moderno.

Fonte: Foto tirada em campo por Adriano Caçula

Na figura 1, vemos o processo de mecanização da extração do leite. O trabalho de quatro mãos é feito por uma única máquina, de forma mais higiênica e sem o risco de unhas descuidadas ferirem ou infeccionarem a teta da vaca. Na figura 2, o vaqueiro veste avental e usa luvas. Destaque para a presença do rádio (ao fundo e à esquerda, no canto do batente) que compõe a trilha sonora desta nova realidade. É o forró, as toadas de vaquejada, e a poesia do aboio moderno que entretém o vaqueiro e o gado que, ao ouvir as ondas “industrializadas” das FM’s, colocam-se a postos para mais uma jornada diária de trabalho. Neste espaço, vaqueiro e gado são passivos diante da incansável força de trabalho das máquinas e da música executada pela rádio. Não há espaço para a voz ativa do *Aboio de trabalho*.

Diante do processo de modernização pelo qual passou o homem do campo, em especial o vaqueiro, o *Aboio de trabalho* sofreu modificações na sua *performance*, reflexo da relação de sua função e utilidade. O vaqueiro não mais entoa o aboio à cavalo como os vaqueiros de outrora, pois, atualmente, a motocicleta e som característico de seu motor em movimento passaram a fazer parte do novo contexto cotidiano do vaqueiro (Fig. 3).

O gado é “aboiado” pelo som das buzinas das motos e do ronco do motor somados apenas aos gritos e interjeições do vaqueiro motorizado. A música do *Aboio de trabalho*, de caráter modal, livre da repetição de padrões que caracteriza a métrica rítmica, passou a ser

substituída pelo ruído pulsante dos motores das motocicletas. A “harmonia das esferas¹⁷” ou, melhor dizendo, “mundo das alturas¹⁸” (WISNIK, 1989), despenca de suas altas frequências para tornar-se ritmo nos motores.

Além de ser o elemento que renova a linguagem musical (e a põe em xeque), o ruído torna-se um índice do hábitat moderno, com o qual nos habituamos. A vida urbano-industrial, da qual as metrópoles são centros irradiadores, é marcada pela estridência e pelo choque. As máquinas fazem barulho, quando não são diretamente máquinas-de-fazer-barulho (repetidoras e amplificadoras dos som). O alastramento do mundo mecânico e artificial cria paisagens sonoras das quais o ruído se torna elemento integrante incontornável, impregnando as texturas musicais (WISNIK, 1989, p.47).

Toda a mitologia em volta do vaqueiro que desbravava horizontes em busca de pasto, comandando o gado com seu canto que, nas palavras de Oneyda Alvarenga (1960), “não há gado bravo que, ouvindo-os, não se acalme e siga o aboiador” está se transformando em virtude do processo de interiorização da indústria motociclística. Este setor da economia vem influenciando de forma gradativa a substituição do cavalo e do cão, elementos sempre muito evidenciados na descrição do vaqueiro da *prima prática*, o “vaqueiro mitológico”, pelos “cavalos-força”, dos motores da civilização moderna. A partir desta conjuntura, o vaqueiro moderno submete-se à regência do capitalismo e das questões socioeconômicas imbricadas nas teias de relações construídas pelo homem.



Fig.3 Vaqueiro “aboiando” o gado de motocicleta.

Fonte: Foto tirada em campo por Adriano Caçula

¹⁷ Conceito apresentado pelo filósofo Platão em *A República* relacionando o campo das frequências musicais ao movimento dos planetas no *cosmo*.

¹⁸ O autor apresenta uma reflexão interessante na qual, com o auxílio de *samplers* e moduladores, ele demonstra que o ritmo e a melodia possuem a sua mesma gênese. Ao acelerar os BPM’ (batidas por minuto) de um som qualquer em função de sua repetição cíclica, resulta num aumento progressivo de sua frequência (frequência é medida em *hertz*, que é o nome dado a ciclos por segundo). O pulso passa por uma variação gradativa que vai do pulso rítmico para um som grave-médio-agudo. Por isso, o autor chama de “mundo das alturas” a faixa frequencial que contém as notas musicais que compõem as melodias.

Na foto, vemos que a estrada é asfaltada, símbolo da modernidade e das relações do encurtamento tempo/espaço. Não há gibão nem perneira, no entanto o chapéu de *cowboy* denuncia sua memória e sua identidade com as culturas criadoras do gado e, aqui, o *cowboy* motoqueiro é o vaqueiro moderno. Essa questão econômica dos tempos atuais tem influenciado os criadores de gado do sertão, uma vez que, em tempos de seca, é mais rentável manter uma moto que, além de mais barata que um cavalo, tem seus gastos reduzidos quase que tão somente ao combustível. Além do alto preço de aquisição do cavalo, os custos para mantê-lo vivo são altos (alimentação, remédios, tratamento veterinário), principalmente levando em consideração a dificuldade na utilização da água em tempos de seca para o consumo animal ou mesmo para a produção de forragem. A motocicleta, além de apenas consumir combustível e óleo de forma bastante econômica, dispensa cuidados médicos e demais gastos. Serve ainda como um rápido meio de transporte intermunicipal, uma vez que atinge maior velocidade do que qualquer cavalo na estrada e dispensa descanso.

A história moderna foi marcada pelo progresso constante dos meios de transporte. Os transportes e as viagens foram campo de mudança particularmente rápida e radical [...] Foi antes de mais nada a disponibilidade de meios de viagem rápidos que desencadeou o processo tipicamente moderno de erosão e solapamento das “totalidades” sociais e culturais localmente arraigadas; foi o processo captado pela primeira vez na famosa fórmula de Tönnies sobre a modernidade como a passagem da *Gemeinschaft* [comunidade] para a *Gesellschaft* [associação] (BAUMAN, 1999, p.15).

A moto e os caminhões de transporte dos animais de um modo mais rápido foram fatores cruciais dentre os elementos que praticamente causaram a extinção do *Aboio de trabalho* como parte integrante das *herding songs* e o encaminharam como “memória” da paisagem sonora do vaqueiro para os festivais e para as rádios. A melodia improvisada do canto dos vaqueiros passou a se tonar o “aboio tradicional”. Um molde estético-melódico para a improvisação de poemas em disputas e exibições nos festivais de aboiadores.

1.2.2 Aboio no contexto dos festivais competitivos e do espetáculo

A despeito do aboio nessa situação, foram gravadas *in loco* duas competições entre aboiadores da região. É evidente que este subgênero de Aboio surgiu da forte interação entre os cantadores de viola e os aboiadores da região. Da cantoria de pé-de-parede, eventos típicos

de cantadores repentistas, algumas *toadas de vaquejada*¹⁹ surgiram como participações especiais. Com isso, a participação dos vaqueiros neste tipo de festival foi popularizando as todas e aboios e ganhando a atenção do público até evoluírem para um tipo de Aboio com autonomia para realizar seus próprios festivais: o *Aboio de festivais competitivos e do espetáculo*.

Trata-se de uma competição de poesia improvisada entre os aboiadores com premiação em dinheiro preestabelecida. Foi possível participar de alguns eventos como estes, onde um cantador era o apresentador da competição exclusiva dos aboiadores ou participava diretamente na comissão julgadora dos versos. De coadjuvantes da cantoria de pé-de-parede, os aboiadores passam a ser gestores de seus próprios eventos. É evidente que isto só é possível graças à mediação do público que aclama e participa.

O repente [improviso] coloca a invenção não conhecida de um cantador em relação com a resposta também não antecipada do outro, numa sequência em que a coerência é condição da continuidade do diálogo poético. E aí está um traço fundamental da cantoria: ela intensifica as nuances e a fragilidade das negociações interativas sempre em busca de coerência, e realça o fato de que isso só pode ser conseguido em uma relação, que na cantoria exige, pelo menos, dois cantadores e uma plateia. Ou seja, o repente não é jamais uma ação solitária, mas sempre uma interação; na verdade, é um exercício da dialética entre prática e estrutura social, no qual técnicas, disposições, regras, conhecimentos compartilhados e valores coletivos são concretizados, atualizados, reinterpretados e reconstruídos (SAUTCHUK, 2009, p.10).

O mesmo se aplica ao *Aboio de festivais competitivos e do espetáculo* quando os aboiadores precisam improvisar versos dentro de um fluxo de coerência e continuidade poética. Nos eventos documentados nesta pesquisa etnográfica, o espaço social do contexto da competição se inicia com um sorteio entre os competidores para a formação das duplas. O sorteio acontece, segundo Neto Vaqueiro, “para que as duplas tenham que criar na hora o aboio. Pra num se combinarem e nem formarem duplas muito fortes” (VAQUEIRO, Neto. Entrevista, 09/Abr/2014).

Com os sucessos obtidos nas apresentações, os aboiadores vão agregando valor, e construindo com a audiência uma hierarquia na qual os aboiadores de maior prestígio são sempre procurados para montar duplas, pois isso confere valor ao colega mais “fraco”,

¹⁹ *Toadas de vaquejada* foi um termo apresentado pelos cantadores de viola e significam o mesmo que melodias de vaqueiros. Foram incorporadas esporadicamente nas cantorias de pé-de-parede. Este fato relatado por Sautchuk (2009) pôde ser confirmado no depoimento de Neto Aboiador, no qual o mesmo afirma que “o povo começou a gostar tanto dos aboios, mais que das violas! Daí começou a surgir festivais só de aboios”.

tornando-o conhecido e aceito entre os mais “fortes”. O sorteio oferece isonomia no processo de formação das duplas e garante maior grau de improviso às apresentações.



Fig.4 Festival de aboio

Fonte: Digitalização do material de divulgação do evento

A foto da figura 4 foi tirada de um material de divulgação do Primeiro Encontro de Aboiadores, organizado por Neto Vaqueiro Aboiador (o terceiro da esquerda para a direita) na região de São Gonçalo, distrito de Sousa-PB. O que empunha o microfone é Chico Xavier, cantador de viola que atuou como apresentador do festival acima documentado.

Os critérios de julgamento são bastante subjetivos, posto que a relação da métrica e das rimas é mais livre para o aboiador quando comparada à rigidez das regras na cantoria. Soró Aboiador, em entrevista concedida a mim, no dia seis de maio de dois mil e quatorze, afirmou:

(Soró) - O erro do aboiador é perdoado tá entendendo?

(pesquisador) - sei, e o que é o erro?

(Soró) - O erro é o seguinte, eu posso rimar aquele guardanapo com esse tambor, tá entendendo? É perdoado o erro! Só que é o seguinte, o aboiador ele tem que trabalhar em cima pra ver se num erra tanto né!? Porque também errar demais também aí, né? (ABOIADOR, Soró. Entrevista, 06/Maio/2014).

É possível inferir do excerto acima o grau de tolerância do júri em relação à liberdade de improviso dos aboiadores, confirmando o depoimento anterior do cantador Chico Xavier em relação à rima no aboio. Sendo assim, os fatores mais importantes para destacar um aboiador são: seu carisma, sua velocidade de raciocínio ao criar seu improviso poético e,

sobretudo, a coerência com o tema (ou como os mesmos gostam de chamar, “assunto” sorteado). Não menos importante é a continuidade dialética do tema entre os aboiadores. Esta passa pelo crivo da audiência que, ao ovacionar, exerce papel de copartícipes da construção desta manifestação musical, influenciando, direta ou indiretamente, tanto a decisão do júri, como o desempenho das duplas concorrentes. É recorrente o comentário sobre quem tem ou não uma “boa voz”.

Quando perguntado sobre o que, para ele, significa uma “boa voz” e a importância de tê-la para conquistar à admiração do público, Soró reforça a importância do texto:

Rapaz é o seguinte, a voz ajuda muito, agora o bom de festival é você pegar o assunto. Festival, quem faz você tirar uma premiação boa é o assunto. É o assunto! É assim, você dá um assunto pra gente é.... [Reflexivo] é pega de boi no mato! Então nós num pode falar em outra coisa que num seja pega de boi no mato. Que não seja fazendo parte da mata, tá entendendo? Falando em pedra, falando em juazeiro, falando em angico, falando em serra, falando em serrote, em machada, em corda, dizer que num pegou... aquilo ali! (Idem, Ibidem).

Ainda o aboiador, em sua entrevista, evidencia a importância de ser sorteado para formar dupla com um “bom” aboiador, e como as relações de poder e hierarquias vão sendo construídas no espaço do *Aboio de festivais competitivos e do espetáculo*. “Às vezes voz, tem a voz boa! canta bom todo, mas o cara deu o assunto pra você, você levou o assunto bom! num saiu do assunto o tempo todim, mas eu num cantei o assunto! Você vai pro quinto lugar, quarto lugar, é assim!” (Soró. Entrevista em 06/Maio/2014).

Em relação ao improviso melódico, o aboiador segue afirmando: “a melodia do vaqueiro é uma só né!? A diferença é só a voz de um pro outro, mas a melodia mermo! [em tom depreciativo]”. Tal afirmação leva a crer que a melodia modal do aboio é aprendida pela observação e imitada, servindo análoga às toadas da cantoria como guias ou moldes estéticos pré-concebidos para a improvisação do texto poético. A melodia não é improvisada e sim suporte para o improviso que se atém ao texto, apesar de que cada aboiador pode cantar a sua própria melodia.

Meus informantes aboiadores: Neto Vaqueiro, Soró Aboiador e Parêa Aboiador me apontaram exemplos de alguns “ritmos de Aboio”, ou “toadas de vaquejada” que são cantadas, atualmente, nesses festivais. São os “aboios da modernidade”, que eles chamam de

Calor da Vaquejada, Ritmo do Vanerão e Coqueiro da Bahia. Os mesmos são toadas, de domínio público, que têm influências diversas, desde o Vanerão²⁰, Coco e algumas toadas que compõem o cancioneiro dos violeiros nordestinos, e são trazidas de forma sincrética para o universo do *Aboio de festivais competitivos e do espetáculo*. Nesses eventos, após a competição propriamente dita, enquanto o júri delibera, os aboiadores se divertem cantando estas “toadas de vaquejada”. O subgênero *Aboio de festivais competitivos e do espetáculo* se subdivide então, no “aboio tradicional”, melodia modal derivada dos antigos *Aboios de trabalho* com o improviso dos versos que são submetidos ao julgamento; e as variações sobre melodias conhecidas com improvisos de versos conhecidas também como Toadas de Vaquejada. Estas toadas são, muitas vezes, outras manifestações musicais que mantêm identidade formal com o improviso poético.

Para melhor compreensão dessas variáveis de aboio no contexto do festival competitivo, destacam-se as principais características do aboio “tradicional” e das toadas de vaquejada - o “aboio da modernidade”, no quadro seguinte:

<i>Aboio no contexto do festival competitivo</i>	
“aboio tradicional”	Preserva características do <i>Aboio de trabalho</i> . Melodia modal, ritmo livre de pulso. Usado para moldar o improviso poético na competição. Ou seja, foi acrescido de versos.
Toadas de vaquejada ‘aboios da modernidade’. Ex: Calor da Vaquejada, Coqueiro da Bahia, Ritmo do Vanerão.	São estruturas sonoras conhecidas de outras manifestações musicais que se amalgamaram ao universo do vaqueiro cantador. Tem um caráter tonal bem definido e, por isso, podem ser facilmente acompanhados por instrumentos musicais já que suas melodias com alturas bem definidas contém uma sugestão de “Harmonia implícita”.

Tab.2

Nas palavras de Soró Aboiador:

A gente aboia o aboio mermo, o tradicional, da antiguidade é o aboio mermo que ele é o êêêh [o aboiador puxa uma melodia modal neste vocativo êêê] né!? que é essa introdução aí. Mas aí, hoje você já leva o Calor da Vaquejada, o Ritmo do Vanerão, que a gente pega muito pelos cantor também! (Entrevista, 06/Maio/2014)

A partir deste depoimento podemos perceber a influência das rádios e das gravações profissionais na cultura do vaqueiro, já que os aboiadores cresceram ouvindo as gravações dos “versos de gado” nos programas de rádio especializados em aboios. Essas gravações possuem,

²⁰ Variação de forró eletrônico muito popularizado na década de 1990 por Sirano e Sirino dentre outros. Não se trata do gênero praticado e conhecido no sul do país conhecido pelo mesmo nome.

na sua maioria, acompanhamentos musicais e arranjos construídos sob as mais diversas influências da indústria fonográfica, bem como os forrós e toda sorte de música de massas. Ou seja, é a ligação existente entre esta prática e a nossa terceira categoria, o *Aboio da indústria cultural*, cujos detalhes são explicados adiante.

Sendo assim, os aboiadores absorvem as influências e até mesmo algumas melodias aclamadas e criam o seu texto poético sobre estas bases melódicas. Criam, dessa forma, verdadeiras paródias²¹ *a tempo*, apropriando-as para si mesmos e para o senso comum.

1.2.2.1 A construção da “imagem” do vaqueiro e o mercado de apresentações

Por volta de 1930, surgem os primeiros grupos da denominada música rural interiorana, revelados pelo produtor cultural Cornélio Pires. Duplas caipiras como: Cobrinha e Capitão, Nhô Nardo e Cunha Júnior, Mariano e Laureano, Raul Torres e Serrinha surgiram como representantes da cultura do interior e foram amplamente difundidos nas rádios e programas de auditório e também, mais tarde, na televisão pelo país. Nesta época surgiram programas de rádio como: Saudades do sertão, Cascatinha do Genaro, Trinca do Bom Humor com Alvarenga e Ranchinho, os Três Batutas do Sertão, dentre outros (VIEIRA, 2007).

Em meados dos anos 1940 inicia-se uma segunda fase, na qual surge o primeiro *cowboy* brasileiro, Bob Nelson, cantando músicas rancheiras, copiando os filmes de “velho oeste” norte-americanos, enchendo plateias de cinemas e vendendo muitos discos, tornando-se muito influente na juventude da época. Nesta fase, tem-se uma inserção de outros ritmos como a Guarânia, o Recortado, e a Polca paraguaia e o formato de dupla caipira com voz, violão e viola, se tornam o padrão na radiodifusão. A partir do fim da década de 1940 as narrativas de vaqueiros e boiada se intensificaram e, nesta época, alguns cantores, por influência dos artistas da música mexicana que se propagava no Brasil como as Rancheiras e Corridos, começaram a cantar supervalorizando o *vibrato*²² (VILELA, 2011). Em 1950, fixa-se o apogeu deste tipo de música com mercados consumidores bem consolidados e Tonico e Tinoco fazem frente a outros nomes campeões de venda na época como Ângela Maria e Nelson Gonçalves (NEPOMUCENO, 1999).

²¹ O termo “paródia”, aqui, se refere à prática de criar novos versos sobre uma mesma melodia já existente.

²² Vibratos são pequenas oscilações de uma nota (a famosa “tremidinha”). Ele é muito usado no canto, tanto lírico como popular, onde cada estilo/gênero vocal/musical têm sua forma própria quanto ao tamanho da oscilação de amplitude e velocidade do vibrato.

A partir da década de 1960, o advento da Jovem Guarda, da música Pop internacional, o Rock e os conceitos da Pop Art se fundiram com a música sertaneja romântica originando um novo estilo, no qual as guitarras elétricas substituíam as violas e a *performance* dos músicos apresentavam um padrão internacional de qualidade, tanto de tecnologia de áudio como do conceito de espetáculo oriundos da internacionalização da música americana. As letras passaram a possuir temáticas urbanas, época em que o campo passava também por um processo de industrialização. Os fazendeiros, que se tornavam homens ricos do agronegócio, buscaram construir sua identidade passando de rurais brasileiros para rurais texanos. A modernização do campo exigia uma “modernização” do conceito de música caipira para sertanejos românticos. (SUZEL, 2014)

O vaqueiro se identifica com o *cowboy* norte-americano por trabalharem com gado e a festa de Peão de Boaideiro de Barretos (interior de São Paulo) torna-se a principal referência para a superposição entre elementos da tradição caipira, sertaneja, brasileiras e o mundo rural norte-americano. A fusão das culturas do nosso vaqueiro, do *cowboy* e a indústria fonográfica se fazem representar por nomes como Chitãozinho e Xororó dentre outras duplas sertanejas que surgem ostentando a imagem de sucesso.

No nordeste brasileiro, despontam as festas de vaquejada surgidas das antigas Corridas de Mourão, quando os vaqueiros tornavam públicas as suas habilidades em pegar o gado (VIEIRA, 2007). Hoje, considerado por muitos um esporte, as festas de vaquejada são mega produções que envolvem bandas de forró e premiação em grandes quantias de dinheiro ou carros.

Neguinho, vaqueiro de 55 anos, em entrevista para esta pesquisa, evidencia diversos pontos que diferenciam a lida do vaqueiro com o gado na Caatinga da situação do espetáculo das corridas de vaquejada. Para ele, hoje, qualquer menino se denomina vaqueiro e sonha com o *glamour* da competição e a premiação em dinheiro. Alguns patrões patrocinam seus vaqueiros para que eles se especializem em corridas competitivas numa demonstração do poder econômico da fazenda. Diz:

Aquilo, às vez, lá o cara lá na pista faz coisa que a gente no mato, o vaqueiro de gibão, num faz. Mas a maioria da gente dos vaqueiros de gibão faz coisa no mato que o vaqueiro lá da pista num sabe nem pra onde é que vai! É muito diferente! Ali o cara da pista ele tá disputando, e o vaqueiro de gibão no mato ele vai por amor! Pelo sangue! Não é pra ganhar dinheiro, porque

vaqueiro de gibão não ganha dinheiro (NEGUINHO, Entrevista, 06/Maio/2014).

No discurso de Neguinho podemos perceber o quanto a questão mercantil criou duas realidades distintas: a do “vaqueiro de gibão”, como o próprio se autodenomina, e a do “vaqueiro de pista”. O nome “Vaqueiro de Gibão” já evidencia que o outro não utiliza o gibão, uma vestimenta feita de couro para proteger o corpo do vaqueiro dos galhos e espinhos da mata da Caatinga (vegetação predominante no sertão nordestino). Na figura 5B, Neto vaqueiro (esquerda) e Neguinho exibem a indumentária do vaqueiro de Gibão.



Fig. 5A Vaqueiro de gibão em busca do gado na caatinga

Fonte: Foto tirada em campo por Adriano Caçula



Fig. 5B Indumentária do vaqueiro de gibão

Fonte: Foto tirada em campo por Adriano Caçula



Fig. 6 Vaqueiro de pista derrubando o boi na faixa

Fonte: Foto tirada em campo por Adriano Caçula

Nesta realidade das competições e da pista, o aboio tem um papel acessório: um signo sonoro que evoca a lembrança da *prima prática*. Surge como mero adereço durante a apresentação dos locutores que anunciam os concorrentes do evento que culmina com uma festa com grandes bandas de forró eletrônico. Neste caso, os aboiadores são contratados para cantar o aboio nestes espetáculos que tem como foco a derrubada do gado pelos “vaqueiros de pista”. Podemos perceber como a música do aboio se afastou de sua concepção e uso como canto de trabalho para exercer outra função ao adentrar no espetáculo. Os aboiadores não são mais, necessariamente, vaqueiros (há casos de cantadores de aboio que nunca manejaram o gado) e os vaqueiros do espetáculo, que Neguinho denominou de “vaqueiros de pista”, na sua maioria não sabem cantar aboio.



Fig. 7 Locutor do evento (de azul), Neto Vaqueiro (à direita da foto) e Nascimento (à esquerda)

Aboiando na abertura da vaquejada do Parque mangueirão em Coremas-PB.

Fonte: Foto tirada em campo por Adriano Caçula

Com a popularização destas “pegas de boi”, os eventos começaram a envolver muito dinheiro, recebendo patrocínios variados. O trabalho do vaqueiro de derrubar o boi também, assim como ocorreu com o aboio, passou para o contexto de competição. Pude presenciar alguns eventos em que a premiação chegava ao valor de dezenove mil reais e um carro. Estes eventos passaram a ser considerados como práticas esportivas e os vaqueiros foram denominados de atletas. Dessa forma, muitos “vaqueiros”, não mais exercem o trabalho de cuidar do gado e se especializaram em corridas de vaquejada. São patrocinados por empresários e/ou fazendeiros e recebem salário fixo. Até mesmo o cavalo passou por esse processo de especialização. Os cavalos utilizados no espetáculo da vaquejada são “puro sangue” de alto custo de aquisição e cuidados veterinários (Fig. 8).



Fig. 8 Cavalo “puro sangue” especializado em corridas de vaquejada

Fonte: Foto tirada em campo por Adriano Caçula

A Lei Federal nº 10.220, de 11 de abril de 2001, considera:

Atleta profissional o peão de rodeio [...] Entendem-se como provas de rodeios as montarias em bovinos e equinos, as vaquejadas e provas de laço, promovidas por entidades públicas ou privadas, além de outras atividades profissionais da modalidade organizadas pelos atletas e entidades dessa prática esportiva.

Os “vaqueiros de pista” são virtuosos atletas no manejo do cavalo e do gado e usam indumentária própria para o espetáculo, diferente da que utiliza o vaqueiro de gibão.



Fig. 9 Diferença entre chicotes

Fonte: Foto tirada em campo por Adriano Caçula

Na figura 9, Neguinho mostra que o chicote do contexto do espetáculo que está pendurado no seu polegar (mais curto e delicado) é diferente do que se usa na lida diária com o gado que está pendurado nos demais dedos (mais longo e mais resistente).

O aboiador passa então a coadjuvante destas grandes festas, cobra cachê para se apresentar e criar alguns versos no evento, não raro, com fins publicitários e ou políticos. A cultura do vaqueiro se confunde com a indústria cultural que perpetua algumas práticas, elege alguns símbolos e, em torno deles, cria uma ideia de tradição. De acordo com Giddens:

Nas culturas tradicionais, o passado é honrado e os símbolos valorizados porque contém e perpetuam a experiência das gerações. A tradição é um modo de integrar a monitoração da ação com a organização tempo-espacial da comunidade. Ela é uma maneira de lidar com o tempo e o espaço, que insere qualquer atividade ou experiência particular dentro da continuidade do passado, presente e futuro, sendo estes por sua vez estruturados por práticas sociais recorrentes. A tradição não é inteiramente estática, porque ela tem que ser reinventada a cada nova geração conforme esta assume sua herança cultural dos precedentes (GIDDENS, 1991, p.38).

Dessa forma, as novas práticas são assumidas e entendidas pelas novas gerações como pertencentes à cultura do vaqueiro. O canto de aboiar, a indumentária do vaqueiro, a montaria, e seu próprio biotipo assumem um papel diferenciado neste contexto de espetáculo. A tradição olha para o passado incorporando os elementos do presente e desenha um futuro que olhará para este presente como um novo passado a ser valorizado.

A noção de Levi-Strauss de “tempo reversível” é central ao entendimento da temporalidade das crenças e atividades tradicionais. O tempo reversível é a temporalidade da repetição e é governado pela lógica da repetição – o

passado é um meio de organizar o futuro. A orientação para o passado que é característica da tradição não difere da perspectiva da modernidade apenas em ser voltada para trás ao invés de para frente; esta é de fato uma maneira muito rudimentar de expressar o contraste. Pelo contrário, nem o “passado” nem o “futuro” são um fenômeno discreto, separado do “presente contínuo”, como no caso da perspectiva moderna. O tempo passado é incorporado às práticas presentes, de forma que o horizonte do futuro se curva para trás para cruzar com o que passou antes (GIDDENS, 2007, p. 95).

A imagem do aboiador se confunde com a do cantor de música Sertaneja e a do *cowboy* neste contexto de espetáculos. Uma nova identidade surge da mistura entre a parafernália do vaqueiro nordestino com a do *cowboy*.



Fig.10 Hibridismo na identidade.

Fonte: Foto tirada em campo por Adriano Caçula

Na figura 10, vemos no contexto de uma apresentação essa identidade mista bem evidente. Manoel Carlos (à esquerda) posicionado em frente ao pedestal do microfone usando camisa quadriculada, Jeans, cinto de fivela grande, óculos escuros e chapéu de *cowboy*. Soró (em pé, de camisa branca) usa um chapéu de couro típico da cultura do vaqueiro nordestino, jeans e botas. Gilmar Aboiador (sentado à direita) usa chapéu de *cowboy*, jeans e uma perneira²³ sobre o jeans. A perneira que antes protegia as pernas do vaqueiro dos espinhos da

²³ Perneira é uma proteção de couro usada pelos vaqueiros que entram na caatinga afim de evitar cortes nos espinhos da vegetação da Caatinga.

caatinga, hoje é um símbolo sobre a perna protegida pelo jeans. Representa uma tentativa de manutenção do passado sobreposta ao jeans, símbolo da revolução industrial, da *cultura pop* e da modernidade. O que era útil, hoje é adereço, adorno.

1.2.3 O Aboio da indústria cultural

O avanço das tecnologias de gravação e difusão das músicas influencia diretamente na própria percepção do aboio para os aboiadores. O canto que outrora fora um canto de trabalho passa a ser um trabalho de canto propriamente dito. É trabalho na medida em que garante a subsistência do aboiador que faz fama, vende seus shows, cd's, dvd's, e de canto porque o cantar do vaqueiro passa a adquirir um valor de mercado, valor de uso e de troca.

O útil que os homens se prometem na sociedade de conflito, por meio da obra de arte, é exatamente, em larga medida, a existência do inútil: que, entretanto, é liquidado no ato de ser subjugado por inteiro ao princípio da utilidade. Adequando-se por completo a necessidade, a obra de arte priva por antecipação os homens daquilo que ela deveria procurar: Liberá-los do princípio da utilidade. Aquilo que se poderia chamar o valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca, em lugar do prazer estético penetra a ideia de tomar parte e estar em dia; em lugar da compreensão ganha-se prestígio (ADORNO, 1978, p.36).

O canto, que era meio de comunicação e interação entre o homem e o animal e servia para atenuar as longas jornadas de viagem entre os pastos na condução do rebanho na lida diária, passa a ser um fim em si mesmo. A percepção dos aboiadores sobre o canto em si já traz no seu discurso uma perspectiva mercantil quando o mesmo se refere a expressões como “gravar um sucesso” ou “trabalho de qualidade”. Ou ainda, o aboiador A é a maior “estrela” da região, o B ainda está começando, ou é “mais pequeno”. A fama e o prestígio entre o público se tornam objetivo a ser alcançado e não mera consequência das participações em rádios e eventos de festas de vaquejadas. O mesmo *glamour* que seduz os olhos de qualquer artista dos tempos modernos também o faz aos olhos do vaqueiro aboiador atualmente.

Os meios de comunicação de massa, penetrando nos contextos rurais, nos contextos de trabalho vão modificando as percepções e as perspectivas do público e, com isso, o próprio cotidiano vai sendo transformado. Essas mudanças nas visões de mundo, nos gostos e hábitos vão se tornando cada vez mais patentes, o que faz com que ocorra uma mudança cultural.

O conceito de cultura muitas vezes se confunde com o de mercado consumidor daquela prática cultural, sofrendo transformação de seu significado para “algo” de valor agregado, que deve ser defendido de uma possível desvalorização e consumido pelos membros daquela comunidade. Neto Vaqueiro, em depoimento sobre o objetivo da participação dos aboiadores em festivais, diz:

O objetivo é ter aquele respeito sobre a cultura, valorizando o seu trabalho dentro daquele evento cultural lá. Para que nele se apresente um trabalho de qualidade! Pra poder competir com outros lá que sabem que tem outras estrelas lá igual à gente, ou melhor! (NETO VAQUEIRO. Entrevista, 09/Abr./2014)

No discurso de Neto Vaqueiro vemos que as expressões “cultura”, “trabalho de qualidade” e “estrelas” denunciam a percepção que o vaqueiro tem do *aboio da indústria cultural* como um produto em constante lapidação. Necessita ser apresentado em condições ideais (ou idealizadas) para o público consumidor.

O canto do vaqueiro passa a ser pensado sobre como deve ser apresentado e aí deixa de existir a sua liberdade enquanto manifestação da “voz” do vaqueiro. Ecoam junto dele as vozes do capitalismo e das leis de mercado que ditam quem é o “melhor” e o consagra como “estrela”. A competição pelo mercado consumidor entre as “estrelas” desviam o foco da existência do aboio para um novo cenário das complexas relações da sociedade do espetáculo. (DEBORD, 1994).

No trabalho de campo desta pesquisa, perguntei a quatro vaqueiros profissionais se eles sabiam aboiar. Surpreendentemente, três deles me disseram de imediato que não sabiam. Quando insisti perguntando se eles não cantavam nem um pouquinho para guiar os animais, dois deles me responderam que sim, mas não sabiam criar versos. Do mesmo modo, Parêa Aboiador me confessou que nunca aboiou para o gado e que, quando era mais jovem, sua profissão era a de agricultor.

O próprio conceito de aboiador sofre modificações no senso comum dos vaqueiros. Aboio e aboiador são produto e produtor do mercado da indústria cultural e de entretenimento, participam das vaquejadas e festas, são contratados e recebem pró-labore. O canto que os vaqueiros utilizam na lida com o gado, o *Aboio de trabalho* perdeu

gradativamente seu espaço e não é mais compreendido como manifestação musical por considerável parcela dos mesmos.

A cumplicidade da crítica cultural com a cultura não reside na mera mentalidade do crítico. É ditada sobretudo pela relação do crítico com aquilo de que trata. Ao fazer da cultura o seu objeto, o crítico torna a objetivá-la. O sentido próprio da cultura, entretanto, consiste na interrupção da objetivação. Tão logo a cultura se congela em “bens culturais” e na sua repugnante racionalização filosófica, os chamados “valores culturais”, peca contra a sua *raison d'être*. Na destilação desses valores – termo no qual ecoa, não por acaso, a linguagem da troca de mercadorias – a cultura se entrega às determinações do mercado. Mesmo no entusiasmo por grandes civilizações exóticas pulsa a excitação com uma peça rara, na qual pode-se investir algum dinheiro (ADORNO, 1949, p.48).

Quando o aboiador afirma se preocupar em mostrar um trabalho de “qualidade” evidencia as preocupações sobre como a crítica especializada pode influenciar na imagem dele. Estas preocupações não faziam parte da manifestação musical do *aboio de trabalho* e só tem sentido quando consideradas as futuras implicações comerciais que uma crítica negativa pode trazer à imagem do aboiador. Além disso, a própria preocupação com a imagem nos remete à propaganda de um produto, pois “imagem” aqui é um termo muito mais profundo que aparência do aboiador e sim uma série de conceitos que ele procura construir sobre si e espera compartilhá-los com a audiência.

As mídias como programas de televisão, CD's gravados, e participação nas rádios conferem ao aboiador uma condição de legitimidade atribuindo-lhe um “selo de qualidade”. Uma autoridade natural perante os demais membros da sociedade aboiadora e da audiência. Estes mais renomados logo formam a crítica e ditam as tendências do *aboio da indústria cultural*. Verdadeiros arautos da “cultura”, eles traçam o destino dos que pretendem ingressar na indústria. Normatizam e criam os padrões de qualidade seguidos pelos menos conhecidos.

Enquanto avaliador, o crítico da cultura tem inevitavelmente de se envolver com uma esfera maculada por valores culturais, mesmo quando luta zelosamente contra a mercantilização da cultura. Em sua atitude contemplativa em relação a ela, introduz-se necessariamente um inspecionar, um supervisionar, um pesar, um selecionar: Isto lhe serve, aquilo ele rejeita. Justamente sua soberania, a pretensão de possuir um conhecimento profundo do objeto, a separação entre o conceito e seu conteúdo através da independência do juízo, ameaça sucumbir à configuração reificada do objeto, a medida em que a crítica cultural apela a uma coleção de ideias estabelecidas, fetichizando categorias isoladas como “espírito”, “vida” e “indivíduo” (ADORNO, 1949, p.49).

É comum ouvir expressões do tipo: “fulano já tem CD gravado e tudo!”, entre os aboiadores e a audiência, como um atestado de que se o aboiador gravou CD é porque é “bom”. A busca por esta “marca”, que enfatiza profundamente a “imagem” construída do aboiador no senso comum e é tão importante para que o mesmo a “venda”, faz com que, cada vez mais, duplas de aboiadores procurem estúdios de gravações e arranjadores para lançarem seus “produtos de qualidade”. Estes produtos são como verdadeiras realidades construídas em laboratório, com acompanhamento de bandas, ritmos diversos e “afinação vocal” por meio de modernos programas de computador desenvolvidos com este fim.

Neguinho, vaqueiro da região de Aparecida, em entrevista concedida a mim constatou a importância da difusão nas rádios locais:

Quando eu era menino eu assistia muito Pedro Celestino na FM de Cajazeiras, na rádio! Quem primeiro gravou pra gente saber ouvir aqui na região foi Manezim aboiador de Pernambuco. Foi o primeiro que gravou! No meu conhecimento né!? Se tinha outro antes eu num sei. Mas no meu conhecimento o primeiro aboiador gravado CD. CD não! Era LP naquela época né!? era fita ou LP (NEGUINHO. Entrevista, 06/Maio/2014).

A condição de apresentar-se em rádios ou ter o seu próprio material gravado foi fundamental para a formação do ideal de sucesso no imaginário do aboiador comum. Agora, sua voz poderia ser ouvida a qualquer tempo e em qualquer lugar. Vencer a barreira espaço/tempo contribuiu para a construção das comunidades imaginárias. São comunidades construídas por afinidade entre os membros que se identificam como parte integrante da mesma (SHEPHERD, 2003, p.78).

O vaqueiro de um lugar se identifica com outro vaqueiro de outro lugar ou outro tempo mediado pela rádio e toma para si suas canções e costumes na formação de uma identidade comum.

O advento da modernidade arranca crescentemente o espaço do tempo fomentando relações entre outros “ausentes”, localmente distantes de qualquer situação dada ou interação face a face. Em condições de modernidade, o lugar se torna cada vez mais *fantasmagórico*: isto é, os locais são completamente penetrados e moldados em termos de influências sociais bem distantes deles (GIDDENS, 1991, p.22).

Assim se constrói uma identidade em torno das gravações dos aboios: o aboiador que canta no seu cotidiano com o gado, ouve a voz de um semelhante que ecoa nas rádios e passa

a tomá-lo como referência. Ele também quer fazer parte da indústria, ganhar fama e dinheiro. Antes, poucos podiam ter acesso a estúdios de gravação, hoje, em função do avanço das tecnologias de gravação, qualquer um pode ter acesso a baixo custo e gravar seu CD. Isso dinamiza mais as relações de livre concorrência e a busca pelo seu próprio público admirador.

Uma vez gravada aquela melodia de aboio e ou toada, se for bem recebida pelo público ou divulgada nas rádios, a obra passa a servir de referência para os demais aboiadores. Os entrevistados desta pesquisa apontaram como “estilo” as gravações de aboios que se consagraram e que eles utilizam para criar seus improvisos poéticos sobre estas bases melódicas.

Parêa, ao cantar um aboio, afirmou que aquele seguia o “estilo” de Galego Aboiador.²⁴ E segue explicando: “isso aqui sai da nossa mente, é só na voz de Galego num sabe!?” A “voz” a que se refere o aboiador é, na verdade, a melodia cantada por Galego Aboiador e que serve como base melódica para o seu improviso poético. Parêa segue ainda exemplificando com outros “estilos”: O “estilo Delmiro Barros”, “Joãozinho Aboiador” dentre outros. Este fato demonstra a influência direta da gravação e difusão das rádios nas manifestações de aboios em situação de espetáculos.

Neto Vaqueiro confirma:

Quando um estilo é criado dentro de uma mídia que todo mundo gosta, que agrada todo mundo, aí será repetido por muitos e muitos profissionais né!? Por isso que a gente tem que ter o capricho em uma gravação para que a gente faça um trabalho de qualidade e possa agradar e ser copiado. (NETO VAQUEIRO. Entrevista, 10/Abr/2014)

Mais uma vez as expressões: “trabalho de qualidade”, “agradar e ser copiado” demonstra a mercantilização do valor de uso do aboio. A música adquire uma finalidade para o mercado e passa a ser pensada sobre como deverá ser apresentada. Os moldes são construídos para a produção em massa e o “capricho em uma gravação” cria uma realidade virtual, idealizada, sobre o que é o canto de aboio.

²⁴ Galego Aboiador é vaqueiro nordestino e é uma referência em função do sucesso que teve nas rádios e programas de televisão pelo Brasil. Tem vários discos de aboio gravados desde 1977, quando gravou seu primeiro disco, pela Beverly, com destaque para “O sofrer do fazendeiro quando há seca no sertão” e “Sou vaqueiro apaixonado”. Ambas de sua autoria. Considerado o rei das vaquejadas possui DVD’s e faz muitos shows nas vaquejadas pelo país.

Infelizmente, esse fato, na grande maioria dos casos, acaba por constituir uma visão equivocada dessas tradições, perpetuando padrões musicais comerciais em detrimento da manutenção de características importantes e singulares da música de tradição oral brasileira. Isso proporciona uma modificação na estrutura musical e social do contexto inicial da manifestação, o que tem reflexo direto na estrutura da sociedade local e, indiretamente, em toda a sociedade (SONODA, 2010, p.77).

Essa “realidade” idealizada passa a ser real na medida em que, num círculo vicioso, torna a influenciar novas gerações de aboiadores ouvintes da indústria cultural a ponto de o aboiador comum, que canta o seu *aboio de trabalho*, nem se reconhecer como tal.

1.3 Sobre o improviso

Para uma melhor compreensão do processo criativo dos aboiadores, foi feita uma análise visando diferenciar, na concepção dos mesmos, o quê está sendo efetivamente criado na hora: o texto ou a melodia. A partir da análise das entrevistas dos aboiadores e das observações de campo em momentos diversos, foi possível perceber elementos temáticos textuais que se repetiam entre apresentações e os aspectos musicais singulares desta manifestação musical.

Quando o cantador Chico Xavier fala: “porque geralmente os aboiadores eles estão no seu ritmo de, nas suas toadas né!? Melodias, nas suas toadas, de seis linhas e as vezes ele passa e sem problema” (XAVIER, Chico. Entrevista, 10/Abr./2014), fica subentendido na visão do cantador que, para o aboiador, a melodia está sendo improvisada em primeiro plano. Assim, o improviso melódico teria mais importância no canto de aboio do que o texto poético (lembrando que *toadas* são sinônimos de melodias para os cantadores).

De acordo com a percepção do Chico Xavier, o verso estaria sendo criado em função da melodia, por isso nem sempre se conclui a sextilha, motivo que acarreta, algumas vezes, desfechos assimétricos por parte do aboiador. No entanto, observando os aboios cantados e registrados no campo, pôde-se perceber que a melodia de cada aboiador é praticamente a mesma, variando apenas o texto poético.

O aboiador não cria a sua melodia concomitante com o texto. Ele foca sua atenção na criação dos versos, em detrimento de uma melodia pré-estabelecida, assim como fazem os

cantadores de repente. A criação da melodia, quando acontece, se atém mais aos *aboios de trabalho*.

Para Sautchuk (2009):

O termo “improviso” deriva do latim *in* (negação) + *provideo* (antecipar, prever, planejar), tendo, portanto sentido negativo. Contudo, os atos de improvisação na música e nas artes verbais não podem ser vistos como aleatórios ou assistemáticos nem se caracterizam por uma ausência de informação para os outros participantes, inclusive para a plateia, sobre o que se vai fazer e escutar (SAUTCHUK, 2009, p.10).

O ato de improvisar do aboiador não significa que o mesmo não possua uma estratégia a ser seguida e certa organização pessoal dos conhecimentos adquiridos com a experiência das práticas vivenciadas. O processo de criação ainda é um mistério para a neurociência, mas é sabido que a linguagem e a música possuem seus próprios mecanismos de acessos às memórias, resultantes das experiências e da imaginação para a criação de algo “novo”.

Nós, humanos, somos uma espécie musical além de linguística. Isso assume muitas formas. Todos nós com pouquíssimas exceções somos capazes de perceber música, tons, timbre, intervalos entre notas, contornos melódicos harmonia e, talvez no nível mais fundamental, ritmo. Integramos isso tudo e “construímos” a música na mente usando muitas partes do cérebro (SACKS, 2007, p.10).

Nesse sentido, o “novo” é reciclado e o processo de criação do improviso depende da aquisição da experiência do aboiador na construção de um banco de memórias das práticas vividas e observadas, bem como de seu “vocabulário”, seja ele linguístico (mais proeminente) ou sonoro (menos proeminente), e da velocidade que o improvisador consegue acessar a essas informações no plano neural para a construção de um novo contexto. Isso pode se dar em dois processos cognitivos distintos que podem ou não ser concomitantes: o da criação do texto/versos e o da música/melodia.

Neste ponto, diferencio o *Aboio de trabalho* do *Aboio de festivais competitivos e do espetáculo*. O primeiro, cada vez mais raro na conjuntura atual, prioriza a melodia em detrimento de qualquer texto poético. São práticas como as descritas por Mário de Andrade e Câmara Cascudo, na qual o aboiador utiliza da sua voz para entoar melodias enquanto conduz o gado de uma a outra região.

Nas palavras de Cascudo (1956): “Aboio não se repete nunca. Cada aboio é uma improvisação. É coisa séria. Velhíssima em uso, respeitada.”²⁵ Esta afirmação, se tomarmos o termo improvisado para o âmbito puramente musical, não condiz com a prática do *Aboio de festivais competitivos e do espetáculo* observada em campo, uma vez que os aboiadores sujeitos desta pesquisa improvisam suas rimas nos festivais usando praticamente a mesma melodia e mudando apenas os versos.

Aqui, nesta segunda situação, o aboiador de festivais se equipara ao cantador de viola, apoiando seu processo criativo nas rimas, amparados por uma melodia predefinida que funciona como um guia métrico que auxilia o planejamento imediato dos versos, bem como lhes confere certa previsibilidade. Mesmo que cada melodia do aboio possa ser diferente para cada aboiador.

Ainda com relação ao procedimento utilizado na composição do aboio, mais especificamente a improvisação, o tênue limiar entre a improvisação e a composição, como apontado por Netll (2005), pode ser ainda mais estreito se questionada a forma como se dá o processo criativo em função do tempo. De acordo com Netll (2005):

Como a improvisação tem recebido mais atenção, etnomusicólogos também começaram a vê-la como uma síndrome complexa de comportamentos. Ela era definida como “a criação de música no curso da performance”, mas só que “criação” e “performance” poderia talvez não ser claro (ver, por exemplo, Blum 1998). Alguém como Mozart, anotando rapidamente o que lhe vinha à cabeça, não estaria trabalhando como um improvisador? E um músico Carnático que se sente obrigado pela tradição e expectativa do público a passar por várias fases e, por assim dizer, exercícios, não precisa ter um plano bastante detalhado do processo em mente antes de se sentar no palco? E então, o que estamos a fazer do significado da improvisação no mundo da composição Europeia? [...] A improvisação começou a desempenhar um papel importante na literatura etnomusicológica dos últimos 25 anos (Lortat-Jacob 1987, Bailey 1992 e Berliner 1994, são marcos importantes); mas essa literatura adicionou principalmente para a nossa apreciação da complexidade da questão. Ela questionou a taxonomia familiar de composição-performance-improvisação como interculturalmente válido. Isto não tem feito muito para explicar o processo mental e criativo, e assim continuamos a ver os improvisadores do mundo como os Svengalis ou Houdinis das artes, ainda na cultura ocidental, os amantes da música erudita continuam a ver a improvisação como uma habilidade e um ofício cujo mérito não é o mesmo a respeito da composição (NETTL, 2005, p.36-37)²⁶.

²⁵ Extraído de: *Tradições populares da pecuária nordestina* (documentário da vida rural nº 9)

²⁶ But as improvisation received more attention, ethnomusicologists also began to see it as a complex syndrome of behaviors. It was defined as “the creation of music in the course of performance”, but just what “creation” and “performance” was might not to be clear (see, e.g., Blum 1998). Didn’t someone like Mozart, writing down

A improvisação antes definida como a criação da música no decorrer da *performance*, pode ser confrontada com a ideia de que quem compõe as canções de forma espontânea e sem rasuras como Mozart fazia, por exemplo, pode estar “improvisando” uma nova composição. Assim como a consciência de que o improvisador já possui um determinado “vocabulário” e “formas” preconcebidas, apreendidas ao longo de sua vida, pode pô-lo na condição de um compositor que articula instantaneamente suas “ferramentas” composicionais. Deste modo, a questão que diferenciaria realmente a improvisação da composição estaria vinculada à relação entre criação/tempo/percepção da audiência.

O processo de improvisação entre duplas de aboiadores de festivais só pode ser concebido em função de um ou mais espectadores. O “novo”, ainda que seja construído a partir de ideias e estruturas pré-concebidas e elaboradas em função do tempo, depende da primeira impressão do espectador. Por isso, a criação dos versos no aboio de festivais, será tão valorizada quanto mais ela convença a plateia de que tudo está sendo montado ali na hora, sem planejamento, de “*improvideo*”.

A própria percepção do público é um ato de coparticipação no processo composicional do *Aboio de festival competitivo e do espetáculo*, pois além de presumir que tudo ali é criado de imediato, o público impõe seu gosto pessoal ao aclamar mais um ou outro verso, conduzindo o processo criativo dos aboiadores na busca de mais ovações. Dessa forma, no contexto do *Aboio de festivais competitivos e do espetáculo*, temos a seguinte estrutura que representa a forma como o mesmo se constrói em função do tempo:

quickly what came into his head, work like an improviser? And didn't the Carnatic musician who felt required by tradition and audience expectation to go through many stages and, as it were, exercises, need to have a rather detailed plan of procedure in mind before sitting down on the stage? And then, what are we to make of the significance of improvisation in the world of European composition? [...] Improvisation has begun to play a major role in ethnomusicological literature of the last twenty-five years (Lortat-Jacob 1987, Bailey 1992, and Berliner 1994 are important landmarks); but this literature has mainly added to our appreciation of the complexity of the issue. It has questioned the familiar taxonomy of composition-performance-improvisation as interculturally valid. It hasn't done much to explain mental and creative process, and so we continue to see the world's improvisors as the Svengalis or Houdinis of the arts, yet in Western culture, lovers of art music continue to see improvisation as a skill and a craft deserving not quite the same respect as composition. (NETTL, 2005, p.36-37)

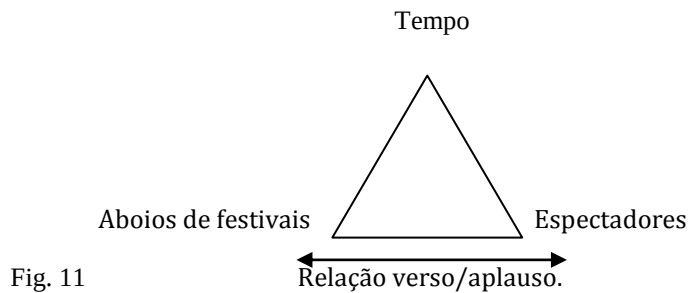


Fig. 11

O elemento surpresa e a expectativa de que uma “boa rima” seja produzida ali, na hora, são fatores cruciais para esse contexto do *Aboio de festivais competitivos e do espetáculo*. Nesse caso, o público, que espera uma “boa rima” e pode ser frustrado caso isso não aconteça, é colocado num jogo de interação direta com os aboiadores. É coautor do processo criador do aboio conjuntamente com os aboiadores na medida em que direcionam os acontecimentos em função de seus aplausos.

Em relação à participação do público no processo criativo, destaca Sauthuck (2009):

(...) é necessário considerar mais que a relação do improvisador com modelos estéticos a partir dos quais ele tece novas composições. Deve-se considerar a estruturação tanto dos textos (em função de elementos socialmente compartilhados) quanto da ação coletiva do improviso. Quer dizer, o canto improvisado deve ser entendido como um sistema de ações em que os papéis desempenhados são tão ou mais relevantes que o resultado, muitas vezes efêmero, daquilo que se faz (SAUTCHUK, 2009, p.10).

A dialética existente no *Aboio de festivais competitivos e do espetáculo* entre um aboiador e seu companheiro em relação ao público e sua gama de conhecimentos construídos e compartilhados entre si que julgam como “bons” ou “melhor”, contribuem igualmente para a construção daquele espaço de improviso poético/musical e só tem razão de ser se ancorados nesta tricotomia.

No *Aboio da indústria cultural*, o elemento tempo é desconsiderado, desligando os espectadores (audiência) do processo composicional, pois uma vez de posse da reprodução técnica daqueles versos (CDs, DVDs, e mídias diversas), a audiência pode controlá-lo ouvindo quantas vezes lhe aprouver, pausando, adiantando e repetindo. Neste caso, o aboio “perde” ou “muda” a sua “aura” e adquire *status* de composição.

Muitos recebem inclusive um acompanhamento instrumental e arranjos nos moldes predominantes das tendências musicais impostas pelas rádios e gravadoras. Teríamos então o esquema:

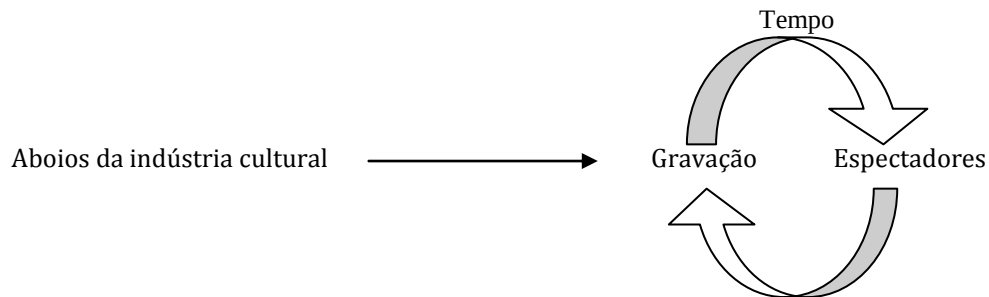


Fig.12

O fato de alguns aboios serem trazidos para a reprodução técnica em estúdio elimina sumariamente o elemento tempo do processo criador, trazendo novos conceitos e formas de perceber o fenômeno. Neste ponto, diferencio o *Aboio da indústria cultural* dos demais porque, apenas neste contexto, o tempo é “flexível”. O compositor não precisa ser hábil na construção do “imediato” devido à ausência do público na hora da gravação. Além disso, o espectador possui o controle absoluto do tempo a partir da materialização da obra, o que influencia na percepção da mesma.

Estas questões em relação ao recorte temporal da obra de arte, e a forma como a audiência a percebe, remontam às reflexões trazidas na obra de Walter Benjamim ao tratar sobre a perda da “aura” da obra de arte em função de sua reprodução ou, como bem definiu o próprio, a seu “*hic et nunc*”.

(...) Recorrendo-se à noção de *aura* e dizer: na época das técnicas de reprodução, o que é atingido na obra de arte é a sua *aura*. Esse processo tem valor de sintoma, sua significação vai além do terreno da arte. Seria impossível dizer, de modo geral, que as técnicas de reprodução separaram o objeto produzido apenas uma vez num fenômeno de massas. Permitindo ao objeto reproduzido oferecer-se à visão e à audição, em quaisquer circunstâncias, conferem-lhe atualidade permanente. Esses dois processos conduzem a um abalo considerável da realidade transmitida a um abalo da tradição, que se constitui na contrapartida da crise por que passa a humanidade e a sua renovação atual. Estão em estreita correlação com os movimentos de massa hoje produzidos. (BENJAMIM, 1961, p.14)

Esse conceito de “aura” apontado pelo autor, diz respeito à forma como a audiência percebe a obra na sua primeira exposição. O elemento surpresa é, na concepção dada por Benjamin, fator crucial para as impressões causadas pela apreciação da mesma.

No caso dos festivais competitivos pode acontecer de alguns versos que tenham sido criados “de repente”, serem tão bem recepcionados pela crítica e pelos admiradores do gênero que os mesmos passem a adquirir um *status* de composição, pois as pessoas pedem para aqueles versos serem cantados em outros eventos até por intérpretes diferentes. Quando estes versos caem no senso comum, adquirem uma nova aura de produto acabado que se apresenta para o deleite dos espectadores. O aboio deixa de possuir a “aura” da expectativa do improviso, que emana do fato do espectador desconhecer o futuro da criação no decorrer da *performance*, e passa a possuir essa nova “aura”, a do espectador conhecer o futuro da obra. Este fenômeno faz com que os autores dos versos se tornem famosos na região, e cria uma hierarquia de valores agregados àqueles que se destacam perante a aclamação popular.

Para compreender este fenômeno é fundamental o conceito de aura e o “*hic et nunc*” apresentada por Benjamin (1961), pois um evento nunca será visto igual a outro, a menos que se filme, criando assim um recorte temporal e, por consequência, nova forma de percebê-lo. Na indústria cultural é evidente a “aura” de produto acabado enquanto que no festival a “aura” é de produto em constante construção. No *Aboio da indústria cultural* o improviso pode até existir no ato da gravação, no entanto o recorte da obra no tempo altera a percepção da mesma pelo público.

Entendo a importância de considerar esta complexa teia de relações entre a *performance* dos aboiadores em virtude da função para que se destina aquele canto. Por isso se diferenciou aqui os subgêneros de Aboio de acordo com o papel que desempenham naquele determinado grupo social.

Como vimos, o aboio passou da condição de canto de trabalho se expandindo para o contexto dos festivais e da indústria cultural. Sendo assim, levei em consideração o contexto social no qual é praticado o aboio como parte da construção de sua definição, uma vez que o mesmo sofreu processos variados de adaptação. O aboio, atualmente, deixou de ser apenas um canto de trabalho para também se tornar uma possibilidade de trabalho a partir do canto. Ou seja, embora os aboiadores desta pesquisa tenham afirmado que o aboio não seja suas únicas

fontes de renda, o canto em si passou a ser comercializado, seja materializado em discos ou executado ao vivo nos espetáculos. De qualquer modo, o “cantar aboio” pode oferecer alguma renda extra ao aboiador diferentemente de quando o mesmo estava na condição de canto de trabalho, pois, nessa situação, o canto era uma ferramenta para a execução do labor. Além disso, como consequência direta do afastamento do aboio do ambiente de trabalho, o aboiador e o vaqueiro já não são necessariamente a mesma figura.

Capítulo 2 - Aspectos musicológicos do canto de aboio

2.1.1 Do modal ao tonal

A melodia construída a partir da divisão racional ocidental na *Escala Maior Diatônica* (tom, tom, semitom, tom, tom, tom, semitom) ou *Escala Menor Diatônica* (tom, semitom, tom, tom, semitom, tom, tom) é dita *Tonal*. As composições tonais têm como característica marcante a dialética entre a tensão e o repouso que fazem com que o ouvinte se envolva com a expectativa de um final esperado ou na frustração pela não resolução desta espera.

A melodia dita *Modal* é caracterizada pela ausência desta dialética tensão/repouso. Constitui-se de uma gama de sons que se repete e se polariza sobre uma nota fixa, explícita ou implícita. Ao contrário da expectativa do esperado, reside nela o cíclico, o esperado redundante, hipnótico que envolve e ritualiza.

Na música modal não há temas individualizados, como haverá claramente na música tonal. As melodias são manifestações da escala, desdobramentos melódicos que põem em cena as virtualidades dinâmicas do *modo**, mais do que *motivos* acabados que chamam a atenção sobre si. Através das melodias a escala *circula*, e essa circulação é uma modalidade de ritmo, enquanto figura de recorrência. A circularidade da escala gira em torno de uma nota fundamental, que funciona como via de entrada e saída das melodias, ou, em uma palavra, como *tônica*, ponto de referência fundante para as demais notas.[...] A tônica fixa é um princípio muito geral em toda a música pré-tonal: explícita ou implícita, declarada ou não, pode-se aprender a ouvi-la, pois ela está lá, como a terra, a unidade indivisa, a montanha que não se move, o eixo harmônico contínuo, soando através (ou noutra dimensão) do tempo. É a tonalidade que moverá esse eixo, tirando-o do lugar e fazendo do movimento progressivo, da sucessão encadeada de tensões e repousos, o seu movimento. (WISNIK, 2009, p.79)

O *Aboio de trabalho* é um exemplo de melodia modal. Nele podemos perceber que o canto é uma estrutura de recorrência sonora ritualizada pelo uso. As oscilações frequenciais das notas musicais que compõem suas melodias não são aleatórias e constituem uma sonoridade tão marcante que nos remete (nós brasileiros) imediatamente a uma “imagem” sonora do nordeste.

Os aboiadores afirmam que o canto do aboio é uma forma de comunicação direta com o animal. Segundo Parêa aboiador “o gado fica urrando de alegria” (ENTREVISTA 10/Abr./2014). Neguinho afirma: “aboio é uma forma da gente se comunicar com o gado”

(ENTREVISTA 06/Maio/2014) e, para ele, se for muitas “rezes” (animais), o manejo só é possível através do canto. Essa relação entre a resposta do animal em reação ao canto tem um caráter misterioso que caracteriza o *Aboio de trabalho*.

O aboio se inicia com um glissando²⁷ da frequência grave para a aguda no âmbito do que seria aproximadamente uma terça menor ascendente (dó para mi bemol, por exemplo). Não por acaso, observamos que o mugido do gado se comporta de forma semelhante partindo sempre do grave para o agudo. Este glissando que ressoa geralmente sobre as formantes das vogais A e Ê representa uma comunicação direta do canto do homem para o gado. Assim, o diálogo entre o vaqueiro e o gado é estabelecido sobre esta estrutura sonora repleta de simbolismos, posto que o comportamento frequencial do vocativo se assemelhe ao comportamento do mugido e, para os aboiadores, é forma de comunicar-se com o gado.

O canto de *Aboio de trabalho* possui as características musicais sonoras e sensoriais que caracterizam um canto modal: é hipnótico, posto que sua estrutura cíclica “atrai homens e animais” na concepção do imaginário dos aboiadores. É misterioso, e, principalmente, sua estrutura musical não é artificializada pela “correção” física do som que aconteceu na escala diatônica no ocidente.

Nas sociedades pré-modernas, um *modo* não é apenas um conjunto de notas mas uma *estrutura de recorrência sonora ritualizada por um uso*. As notas reunidas na escala são fetichizadas como talismãs dotados de certos poderes psicossomáticos, ou, em outros termos, como manifestação de uma eficácia simbólica (dada pela possibilidade de detonarem diferentes disposições afetivas: sensuais, bélicas contemplativas, eufóricas ou outras). Esse direcionamento pragmático do *modo* (que se consuma no seu uso sacrificial ou solenizador) já está geralmente codificado pela cultura, onde o seu poder de atuação sobre o corpo e a mente é compreendido por uma rede metafórica maior, fazendo parte de uma escala geral de *correspondências*, em que o modo pode estar relacionado, por exemplo, com um deus, uma estação do ano, uma cor, um animal, um astro (WISNIK, 1999, p.75).

As principais evidências musicológicas que nos levam a crer que o “aboio tradicional” é derivado do *Aboio de trabalho* são: O “aboio tradicional” possui as mesmas características sonoras do *Aboio de trabalho*, sendo ainda um canto modal, porém tem o seu foco voltado para a improvisação poética; a melodia que serve de molde estético para o improviso poético preservou o vocativo “aêê ôô” que era utilizado para guiar a manada e que representava a

²⁷ Efeito produzido pela rápida passagem dos dedos (em instrumentos de cordas ou teclado) ou do ar (em instrumentos de sopro como o trombone de vara) por uma série de notas consecutivas ou pela escala musical completa.

comunicação com o animal. Estes vocativos, agora, possuem função análoga ao toque da viola do repentista: o de obter tempo enquanto o poeta elabora seus versos. O *Aboio de trabalho* foi resignificado no “tradicional”. Não possui mais o significado ritualístico, da comunicação com o animal e o hipnótico do canto de trabalho, mas sim o sentido estético e lúdico. Porém, sua estrutura sonora modal pouco se alterou enquanto sonoridade, apesar de sofrer significativa redução das possibilidades de variações do improviso melódico, sacrificadas pelo improviso poético.

2.1.2 *aboiio tradicional* (análise)

É o aboiio cantado nos festivais competitivos e como apresentação no espetáculo das vaquejadas. É um canto modal utilizado como melodia base para a improvisação poética do aboiador em que o mesmo praticamente repete a melodia variando apenas os versos. Dessa forma, a rítmica está totalmente vinculada a dois fatores: o tempo de criação dos versos e a própria dicção, formadora das palavras.

Foi gravado em campo um aboiio de Nascimento e Gilmar aboiador e trazido para a análise computacional em laboratório. Para isso, utilizamos o programa *®sonic visualizer* desenvolvido pela *Queen's university* que nos permite visualizar o som que compõe a melodia do aboiio e suas propriedades. Dessa forma, foi possível observar o comportamento da melodia modal do aboiio tradicional para uma análise de como o mesmo se constrói.

A visualização do comportamento e da faixa de frequência (*Hz*) de atuação do canto permitiu uma confirmação da redundância da nota de entrada e saída do canto, a “tônica implícita”, e possibilitou uma forma de demonstração da “gravitação” das demais notas que se polarizam em torno desta. Também, a partir do espectrograma dos aboiios coletados, foi possível marcar as frequências das notas em protocolo MIDI para que, ao exportarmos essas informações para o *Finale®*, pudéssemos confeccionar uma partitura com maior detalhamento e precisão. Esse procedimento foi repetido também no aboiio de Soró.

No caso das toadas de vaquejada, devido ao seu caráter tonal, não houve necessidade de uma análise com espectrogramas e transcrição computacional. As análises foram feitas a partir da minha observação em campo e das gravações realizadas durante as demonstrações dos aboiadores. Com auxílio de um instrumento harmônico, pude deduzir uma “harmonia

implícita” que pudesse acompanhar as várias toadas exemplificadas pelos aboiadores e transcritas neste capítulo.

Observemos a figura com a imagem do programa utilizado abaixo:

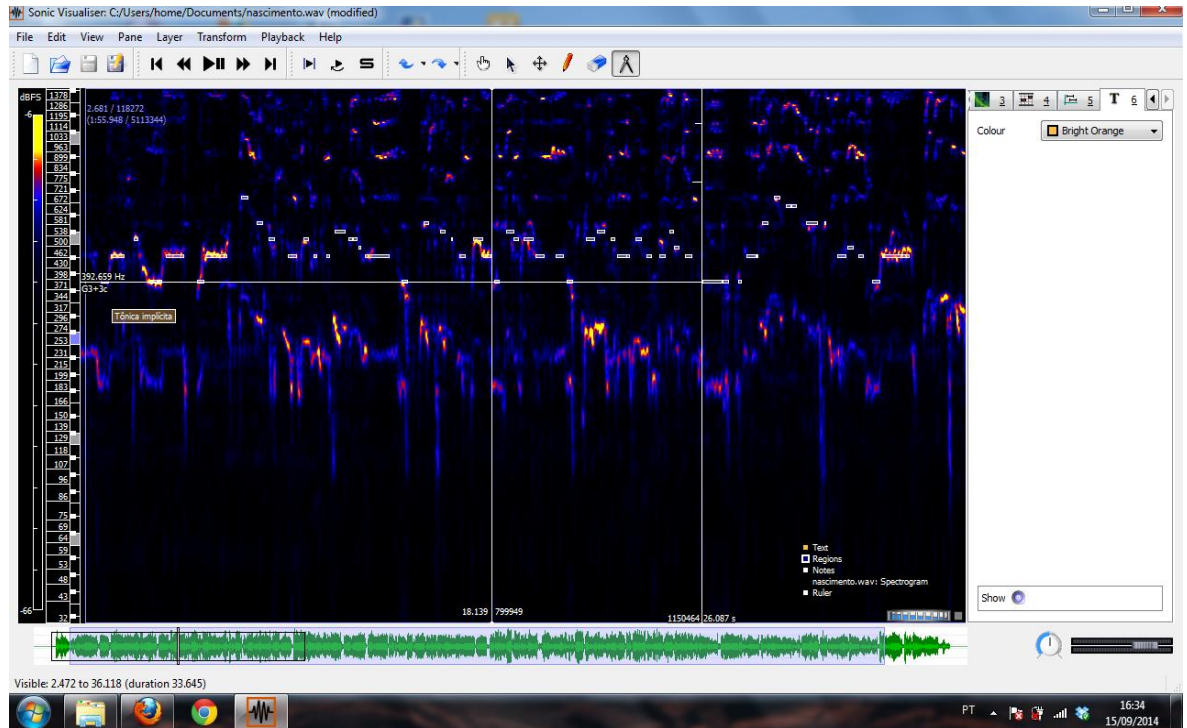


Fig. 13 Tela principal do *Sonic Visualizer*.

Fonte: Captura de tela.

O programa permite a visualização do som em camadas de diferentes tipos de representações simbólicas. No canto inferior da tela (na horizontal), temos a representação na forma de ondas sonoras (cor verde). No canto esquerdo da tela (na vertical), a representação graduada da intensidade em *decibéis por milissegundo* e um piano virtual com a representação graduada da frequência em *hertz* de cada região de *altura* do som. O espectrograma do som do aboio (centro da tela) mostra a representação do comportamento dessas frequências (*hz*) e intensidades (*dB*) (o colorido representa a energia do som) por milissegundos da melodia do aboio coletado. Nele, podemos ver o som fundamental e toda a série harmônica que definem o *timbre* da voz do vaqueiro.

De posse desses gráficos, ouvimos o som e identificamos as notas mais estáveis e recorrentes que compõem a melodia. É possível observar que o âmbito de frequência em que se constrói essa melodia vai do Sol₃ (+3cents) (395 Hz) até o Fá₄ (+4cents) (701 Hz), portanto não

ultrapassa uma oitava²⁸. Esse som mais grave que está na região do Sol₃ inicia o canto com o vocativo aêêê e se eleva por *glissando* até o Sib₃ (468hz). Esse vocativo, que nos remete ao *Aboio de trabalho* e lembra o mugido do gado, inicia e termina cada estrofe de versos criados. Cada aboiador antes de iniciar o improviso poético propriamente dito, utiliza esse vocativo como artifício para obtenção de tempo enquanto elabora suas rimas.

Como podemos perceber na figura 14 (na próxima página), a nota de maior recorrência durante a melodia é o Lá₃# (Sib₃). Essa nota depois de alcançada por *glissando* norteia toda a execução do aboio sendo a nota “alvo” de entrada e saída do canto. Para utilizar os mesmos termos do Wisnik, a “tônica fixa”. Para uma melhor visualização da recorrência desta nota musical e de toda a “gama de sons” que os aboiadores utilizam e que caracterizam tão bem a sua sonoridade, nós marcamos (Traços em branco) em protocolo MIDI²⁹ para que o programa de edição de partituras *Finale*® compreendesse e registrasse a altura das notas da melodia do aboio.

Na figura 15, nós podemos visualizar como a nota Lá₃# (Sib₃) que é entrada e saída para o canto desse aboio tradicional é marcante e as demais notas a circundam. Essa nota é responsável pelo efeito “hipnótico”, sendo ritualizada pelo uso recorrente enquanto todas as demais gravitam e se polarizam em torno dela. Na partitura temos uma melhor visualização do “material musical” que o aboiador utilizou para seu canto e, principalmente, da recorrência desta “tônica fixa”.

Depois de demarcarmos a notas do aboio em protocolo MIDI, exportamos para o *Finale*® para elaborarmos a transcrição. Como a rítmica do aboio “tradicional” está vinculada aos versos da poesia e ao tempo de raciocínio do aboiador, optamos por registrar apenas as alturas na partitura sobre as sílabas do verso. Assim, a transcrição respeita a execução livre de “pulso” do cantor.

²⁸ A palavra oitava aqui está sendo usada para representar a relação dobro/metade da frequência inicial.

²⁹ O MIDI (Musical Instrument Digital Interface) surge na primeira metade da década de oitenta do século XX como forma de interligação entre instrumentos musicais eletrônicos, mas rapidamente passa a ser usado como uma das principais formas de interligação de equipamentos de áudio ao nível do controle e automação. A ideia inicial consistia na criação de uma forma de comunicação entre instrumentos musicais, ao nível de eventos, que tornasse possível comandos como aumentar o volume, alterar o tipo de som, ou tocar determinadas notas, ou seja, essencialmente, pretendia-se usar um instrumento musical para controlar outro. O MIDI não transmite áudio, transmite apenas pequenas instruções que servem para controlar os diversos aparelhos. O MIDI apenas transmite mensagens como: toca a nota Dó 4; liberta a nota Dó 4; toca o Ré 4, etc.

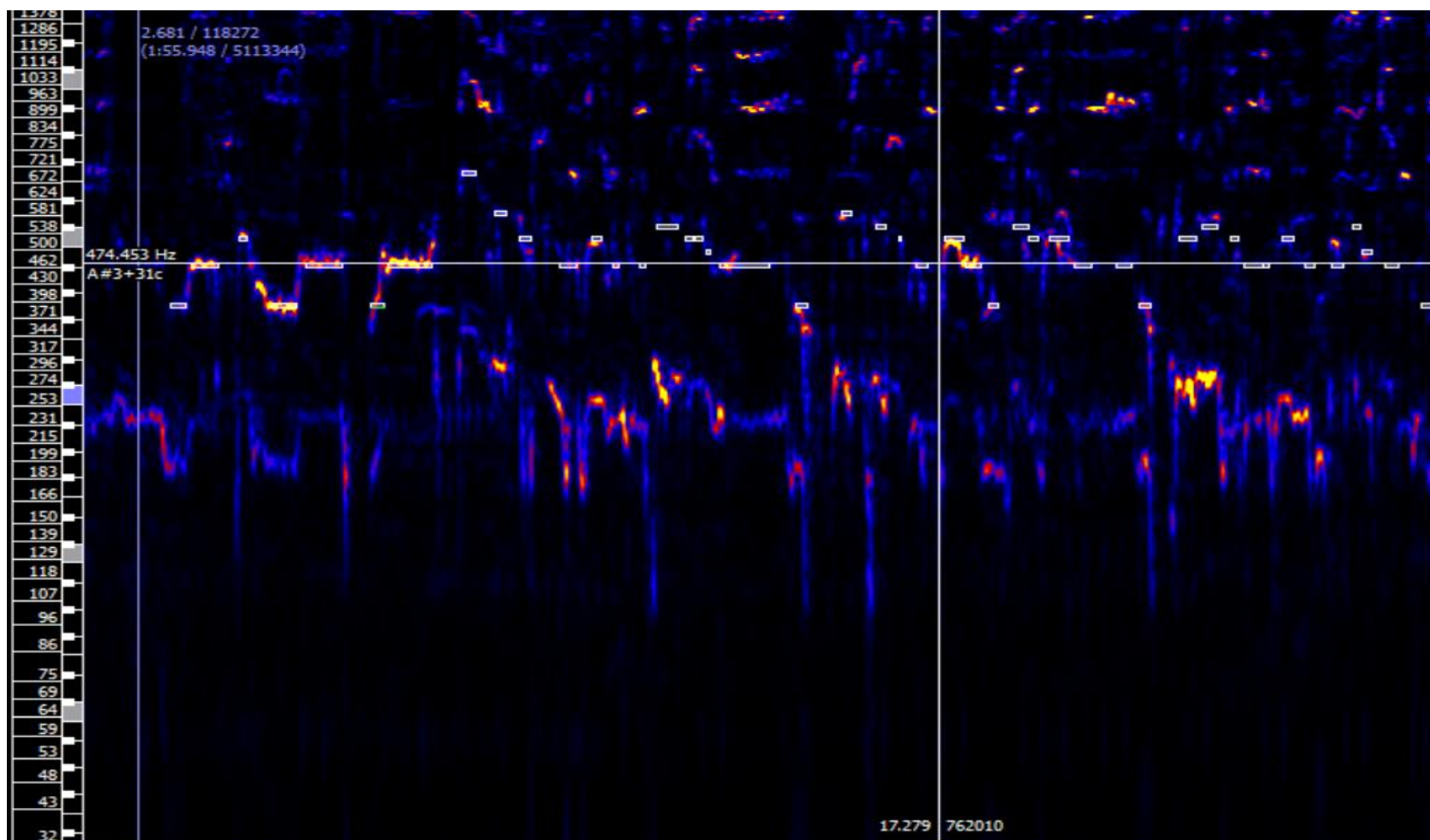


Fig. 14 Espectrograma do aboio de Gilmar Aboiador.

Fonte: Captura de tela.

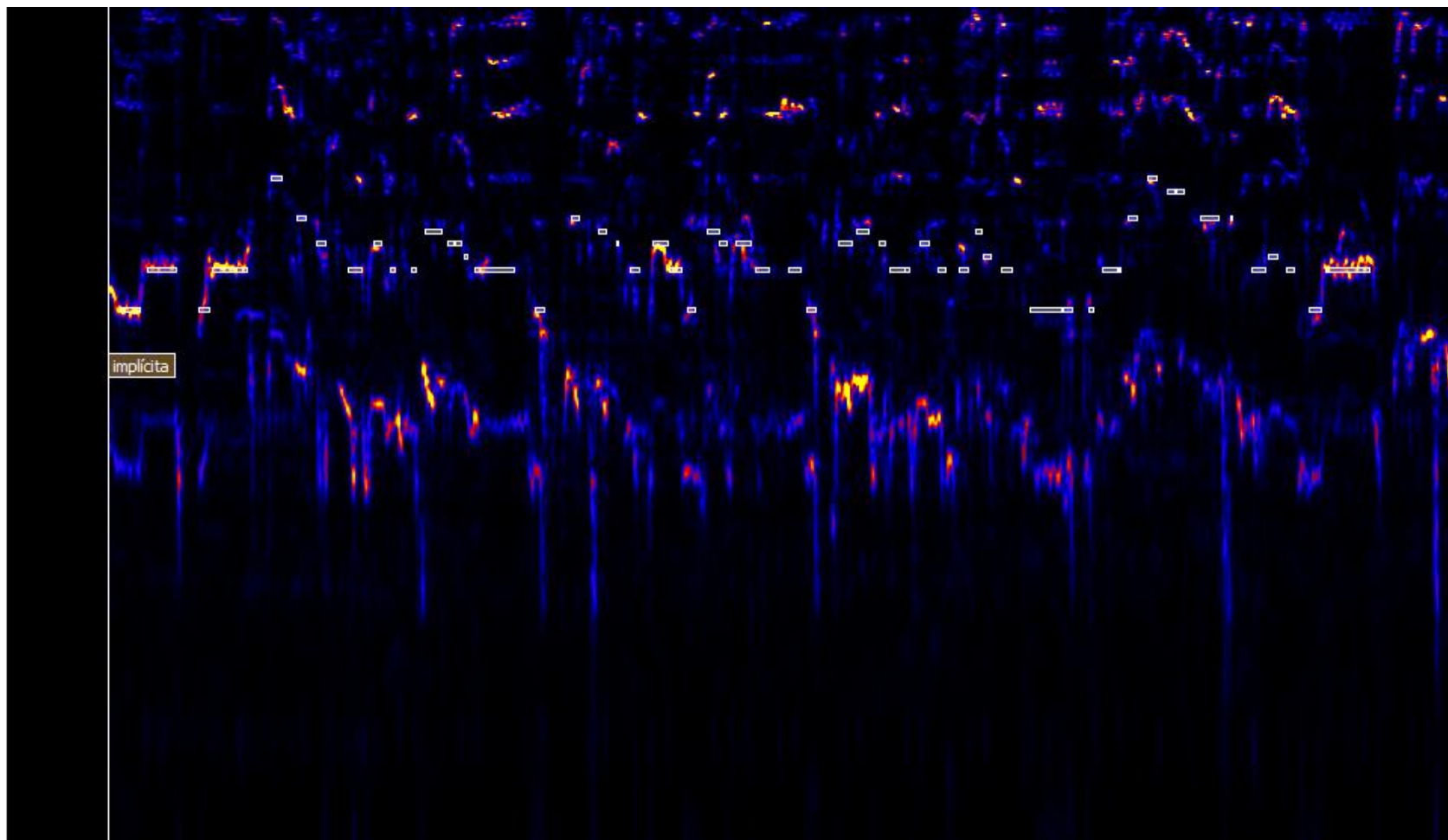


Fig.15 Marcando as notas do canto em protocolo MIDI.

Fonte: Captura de tela.

Aboio de Gilmar Aboiador

Aê.. Com muita fê em Jesus
e o Nascimento ao meu lado,
e o nosso Neto Vaqueiro
aboiador preparado.
Junhinho vai com a gente
que também tá convidado
disputar a vaqueirama aboiar
chamando gado êê

1 of 1

Fig. 16 Transcrição da melodia do aboio de Gilmar Aboiador

Fonte: Captura de tela tirada.

As notas cantadas pelo aboiador, na ordem da mais grave para a mais aguda, foram sol, si bemol, dó, ré bemol, mi, fá. Fazendo uma comparação com os modos gregos ocidentais, percebemos nesta melodia uma semelhança com a sonoridade do modo Lócrio³⁰, até o momento em que ele canta a nota mi na sílaba “ra” da palavra “vaqueirama”, onde a sequência de notas “sol, sib, ré, fá e mi” em “disputar a vaqueirama” contém um arpejo de um acorde de sol menor com uma sexta maior, temos uma sonoridade que lembra o modo dórico.

O mesmo procedimento foi feito com o aboio cantado outro dia numa outra situação por Soró Aboiador (Fig18). Marcamos em protocolo MIDI as notas de seu canto e exportamos para o programa de transcrição para buscar elementos comuns na criação da melodia dos aboiadores e na sua forma de execução.

³⁰ Sétimo modo grego. (jônio, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio, lócrio). As notas cantadas pelo aboiador estão contidas no que conhecemos por modo Lócrio, porém o segundo grau (Láb) não foi executado.

Aboio de Soró aboiador



Toda fazenda dizia
precisa d'uma beira rama
precisa de um vaqueiro
pra traçar a jitrana
depois desleitar a vaca,
fazer a luta que ama êêê

Fig. 17 Transcrição da melodia do aboio de Soró Aboiador

Fonte: Captura de tela tirada.

Aqui, a “tônica fixa” também é Sib³ alcançada por *glissando* no vocativo “aê” partindo de um som mais grave uma terça abaixo, no caso o Solb³. As notas cantadas neste aboio, na ordem da mais grave para a mais aguda, foram: sol bemol, si bemol, dó bemol, ré bemol, mi bemol, fá bemol. Neste caso, as notas estão contidas no modo mixolídio, partindo de sol bemol (sem o segundo grau Láb).

Ao mesmo tempo em que esse vocativo encerra um verso recomeça o outro, servindo como altura de referência para que o outro aboiador prossiga o verso seguinte. Dessa forma, ambos os aboiadores sintonizam numa mesma faixa frequencial (uma mesma altura) e repetem praticamente a mesma melodia. Esse comportamento em que as notas gravitam em torno de um eixo frequencial fixo caracteriza a sonoridade modal do aboio “tradicional” e mantém sua característica sonora redundante e ritualizada que, para quem está de fora do contexto da cultura, pode soar tediosa. A sonoridade “lamentosa” do aboio, presente nas definições de Mário de Andrade e Câmara Cascudo, talvez possa ser justificada pelo

glissando ser de uma terça menor (na maioria das vezes), a sonoridade “tensa” dos modos “dórico” “mixolídio” e “lócrio” e pela forma de execução ser lenta e repleta de *vibratos*.

Na figura seguinte, temos a imagem ampliada do vocativo “aê”. A imagem evidencia o uso do *vibrato*, que é uma técnica bastante usada por toda a execução do aboio. A cor amarela representa a *intensidade* ou a energia imposta sobre as cordas vocais para a produção deste som. O aboiador prende o ar dos pulmões ao nível do seu diafragma e controla sua emissão durante todo verso.

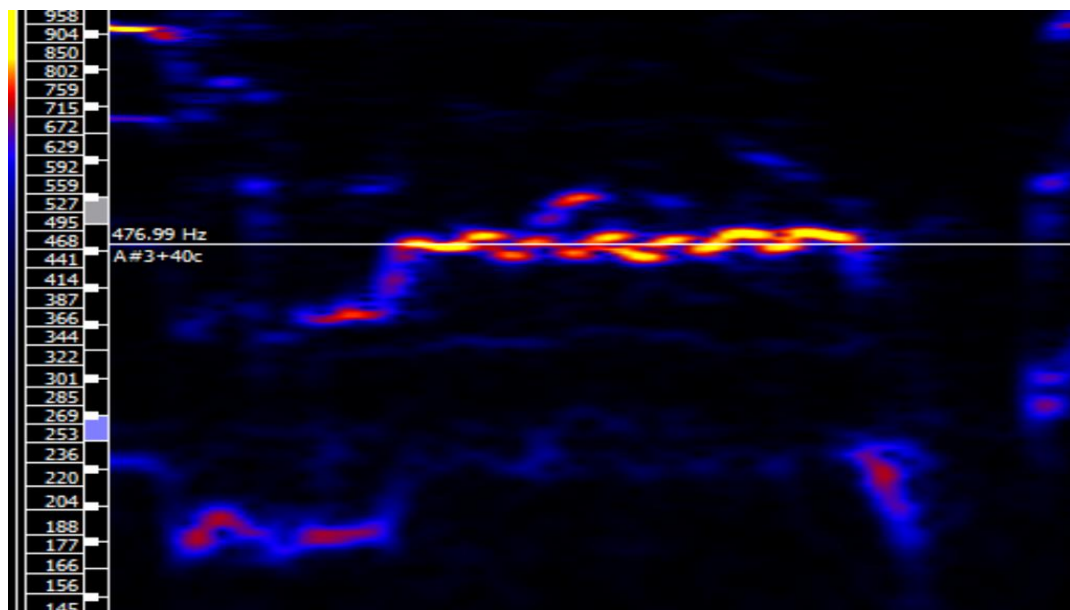


Fig. 18 Ampliação do espectrograma para a visualização do *vibrato* no fonema “ê” na “tônica fixa”.

Fonte: Captura de tela tirada pelo pesquisador.

Na imagem, ficam visíveis as pequenas oscilações de frequência e intensidade que caracterizam a técnica. Quando o aboio é cantado de forma bem lenta e “arrastada”, cada verso é quase sempre cantado numa mesma respiração. Quando o aboio é um pouco mais rápido, numa mesma respiração o aboiador canta dois versos.

Quando questionados sobre o que significa, para eles, uma boa voz, as respostas foram: “ser sadio da sua garganta (Soró)” e “ter uma voz limpa. Vem de dentro da pessoa a inspiração com a voz. Ali, você solta aquela voz com alegria, aí sai aquela voz perfeita. (Neto)”. Para os aboiadores, essa técnica vocal é algo “natural” e o que importa, de fato, é ter uma boa dicção para a compreensão das palavras e cantar forte, sem vacilar, para demonstrar

segurança na criação do improviso poético. Por outro lado, a voz rouca não é boa para o senso comum e é sinal de “doença”.

2.2 Toadas de vaquejada (*aboiros da modernidade*)

São outras manifestações musicais da cultura do vaqueiro utilizadas como base para o improviso poético. Têm características tonais bem marcantes como a dialética tensão/repouso e podem ser facilmente acompanhadas por instrumentos harmônicos, já que têm também uma “harmonia implícita”. Essas toadas são originárias da relação de identificação dos vaqueiros com os demais poetas do improviso da literatura oral como, também, algumas melodias de toadas que foram criadas no contexto do *Aboio da indústria cultural* e foram amplamente difundidas nas rádios. Estas melodias são tomadas como “referência” pelos aboiadores, que se apropriam das mesmas para improvisar seus versos. Em campo, pude observar aboiadores cantando “Coco de Embalo”, Toadas de cantadores de viola e até declamando em disputa no estilo da literatura de cordel³¹.

Essas toadas de vaquejada podem possuir uma “forma canção” bem definida e possuem um “ritmo” e uma velocidade padrão na forma de cantar. Algumas possuem estribilho. Também é perceptível estrofes com metrficação bem definida, por isso foi possível escrever na notação da partitura com as figuras de ritmo e andamento. Veremos as principais características desses “ritmos de Aboio”, as toadas apresentadas no contexto dos festivais competitivos e do espetáculo.

2.2.1 “Calor da vaquejada”

Essa toada se inicia com o estribilho: “ô mamãe ô que calor, ô mamãe ô que calor, ô mamãe ô que calor, calor, calor, calor da vaquejada”. Depois do estribilho, o primeiro aboiador improvisa um verso, geralmente, de “seis linhas” (uma sextilha) ou em quadras, alternando um verso na região da dominante (tensão) e um verso na região da tônica (repouso) e nos dois últimos versos, para evidenciar o desfecho da estrofe e o retorno ao refrão, a melodia sugere a sequência harmônica: subdominante, dominante e tônica. Ambos cantam novamente o estribilho e o segundo aboiador improvisa seu verso. Essa dinâmica se repete até que um dos

³¹ Para mais detalhes sobre o estilo de cordel ver KUNZ, 2011.

aboiadores decida encerrar a música. Segundo o Neto Vaqueiro, esta toada pode se repetir durante quantos versos os aboiadores quiserem, ou seja, não há limite para o fim da toada.

Calor da vaquejada

Refrão

Ô ma mãe ô que ca lo_or ô ma mãe ô que ca lo_or ma mãe ô que ca

Versos

lor ca lor ca lor da va que ja da ô ma ja da no ca lor da va que ja da eu che

gueicom a le gri a eu vim vi si tar so ró que'eu já fiz a par ce ri a é po

e ta que a boia faz ver so bo ni toe cri a e'eu vim na su a mo ra da re ver

D.C. al Fine

a su a fa mi lia ê ma

Fig.19 Transcrição do “Calor da vaquejada”

Fonte: Captura de tela tirada pelo pesquisador.

A tonalidade aqui é Fá maior e a presença do trítone Sib-Mi caracteriza a dialética tensão/repouso desta toada. Como podemos perceber na partitura, a métrica é bem definida e cada sílaba poética equivale ao tempo de uma colcheia. Cada verso desta toada utiliza o tempo de dois compassos binários no desenvolvimento da sua prosódia, sendo dois compassos na região da dominante e dois na região da tônica num andamento de aproximadamente 100 bpm's (*Andante*). Para o desfecho da estrofe, a melodia sugere uma sequência subdominante-dominante-tônica. Vejamos a seguir as estrofes improvisadas pelos aboiadores Neto Vaqueiro e Soró Aboiador e sua harmonia implícita.

Calor da vaquejada

Estrilho

F / C7 / / F /
 ♪ Ô mamãe ô que calor, ô mamãe ô que calor.
 / Bb / C7 / F :||
 Ô mamãe ô que calor, calor, calor da vaquejada. ♪

Neto Vaqueiro

F / C7 / / F /
 ♪ No calor da vaquejada eu cheguei com alegria
 F / C7 / / F /
 Eu vim visitar Soró que eu já fiz a parceria
 F / C7 / / F /
 É poeta que aboia faz verso bonito e cria
 F / Bb / C7 / F ||
 E eu vim na sua morada rever a sua família ♪

Repete estrilho

Soró

F / C7 /
 ♪ Foi motivo de alegria
 / F /
 pra mim uma satisfação
 F / C7 /
 Ao lado do professor
 / F /
 que acompanha um violão
 F / Bb /
 E o amigo Neto Vaqueiro
 C7 / F ||
 o “canarim” do sertão. ♪

Repete estrilho

Neto Vaqueiro

F / C7 / / F /
 ♪ O porta voz do sertão, o canário cantador
 F / C7 / / F /
 Sou eu Neto vaqueiro quem eu era inda sou
 F / C7 / / F /
 Ao lado de Soró meu poeta sonhador
 F / Bb / C7 / F ||
 Que canta muito e cria e já nasceu pra ter valor. ♪

Repete estrilho

Soró

F / C7 /
 ♪ homi nós chega dá show
 / F /
 No ritmo da vaquejada
 F / C7 /
 Pois nós canta o vanerão
 / F /
 Consegue qualquer toada

F / Bb /
 É assim que a gente segue
 C7 / F ||
 no calor da vaquejada ♪

Repete estribilho

Neto Vaqueiro

F / C7 / / F /
 ♪ No calor da vaquejada eu canto pra Adriano
 F / C7 / / F /
 Sem precisar de leitura e nem precisa fazer plano
 F / C7 / / F /
 Não precisa decorar e nem precisa de engano
 F / Bb / C7 / F ||
 Que eu “tando” aqui mais Soró todos dois é veterano ♪

Repete estribilho

Soró

F / C7 /
 ♪ O professor Adriano
 / F /
 No ritmo prossegue agora
 F / C7 /
 Pois já trouxe um violão
 / F /
 Que dedilha que ele chora
 F / Bb /
 O professor Adriano
 C7 / F ||
 É “caba” bom de memória. ♪

Como podemos perceber, Neto optou por improvisar seus versos numa estrutura de quadras (quatro versos) distribuídos em dezesseis compassos binários, enquanto Soró optou pela sextilha em doze compassos. A toada tem uma forma bipartida A-B em que A é o refrão e B é a melodia dos versos. Seguindo sempre a ordem (A-B-A-B) onde cada aboiador improvisa seus versos em B, com uma pequena variação na quantidade de compassos, e, juntos, cantam o estribilho A.

2.2.2 “Ritmo do vanerão”

Essa toada é originária da influência direta da indústria fonográfica, dos forrós eletrônicos, e a difusão das rádios na musicalidade dos aboiadores. Vanerão, aqui, é uma variação de forró eletrônico que foi bastante difundida no nordeste brasileiro por alguns artistas da indústria do forró como Sirano e Sirino, Brasas do Forró, Chapéu de couro, dentre outros, e é diferente do “Vanerão” gaúcho. Apesar de suas diferenças, o “forró do vanerão” que desponta no nordeste do Brasil na década de 90 tem influência do vanerão, o xote, e o

fandango, gaúchos e suas células rítmicas são muito próximas. No entanto, no nordeste brasileiro, ela é executada em andamento mais rápido e já surge nos anos 1990 com toda a “roupagem” da cultura pop (banda com guitarras, baixo, bateria...) e do cowboy que influenciou toda a música dos sertões brasileiros na sua *performance*. As temáticas do vaqueiro e as relações amorosas estão no centro das atenções, bem como a conotação sexual, letras de duplo sentido, presentes nos textos das músicas. Os vaqueiros aboiadores se identificam com estas temáticas e absorvem este forró “vanerão” como sendo o mesmo vanerão da cultura dos criadores de gado gaúchos, tomando estas melodias para si. Um exemplo desta influência na identificação do vaqueiro nordestino com o gaúcho pode ser comprovado a partir de trechos destas letras de música de Delmiro Barros:

Forró e vanerão

♪ Sou doido por Forró vaquejada e cavalgada
 Gosto de aboio e toada Maracatu Carimbó
 Pra suar o mocotó jogasse até baião
 Destas coisas do sertão que o mundo inteiro procura
 Delmiro Barros mistura o Forró com Vanerão
 (...) Xote e Baião, “forronerão”, deu muito certo a mistura de Forró com Vanerão. ♪

Festas que eu gosto

♪ Numa festa de peão arrumei uma namorada
 Eu fiquei apaixonado e ela apaixonada
 Por rodeio e Vanerão, por Forró e vaquejada.
 Minha égua dá passada com a sela e o arreio
 Tem quatro coisas no mundo que eu boto o bicho no meio
 É Forró e vaquejada é Vanerão e rodeio. ♪

Delmiro Barros é um aboiador da indústria cultural muito influente para os aboiadores da região pesquisada, então os mesmos ouviam nas rádios este “forró vanerão” e o absorveram para seu senso comum. A melodia que observei em campo praticamente não varia e está no senso comum dos aboiadores da região pesquisada.

Além de Delmiro Barros influenciar muito a formação musical do grupo pesquisado por ser aboiador de sucesso, (já que ele foi citado vários vezes pelos sujeitos da pesquisa), outras bandas que seguiram com este estilo de forró com vanerão tiveram importante influência. Dentre as quais destaco: *Brasas do Forró*³² que se não foi pioneira, é uma das

³² **Brasas do Forró** é uma banda brasileira de forró eletrônico, uma das pioneiras do gênero, oriunda da cidade de Fortaleza, Ceará. Surgiu em meados de junho de 1989, sob a liderança do sanfoneiro Ivanildo Façanha Moreira (Didi). É conhecida por misturar o forró nordestino com ritmos do sul do país como o fandango e o

responsáveis mais influentes, ao lado de Toca do vale e Sirano e Sirino, entre a fusão da cultura do peão gaúcho e a do vaqueiro nordestino.

Ritmo do Vanerão



Fig.20 Transcrição do “Ritmo do Vanerão”

Fonte: Captura de tela tirada pelo pesquisador.

Essa toada não possui estribilho. A melodia acima descrita é repetida praticamente sem variações pelos aboiadores que se alternam na composição das suas estrofes. Possui um ritmo binário geralmente executado num andamento *moderato* (110 bpm's, aproximadamente) em que seus versos são criados no tempo de dois compassos para cada verso, sendo um verso na região da tônica e o outro na região da dominante. O desfecho nos dois últimos versos sugere a progressão harmônica: subdominante-dominante-tônica.

vanerão. Ao longo de sua história a banda acumula sucessos que até hoje são lembrados como *"Pra recomçar"*, *"Todo tempo é pouco pra te amar"*, *"Irreverência"*, *"Tão pedindo um vanerão"*, dentre outros. O forró vanerão começa quando Didi resolve inovar a maneira de fazer forró, criando um novo estilo, um pouco diferente do que já era tocado pelas bandas de forró eletrônico da época, como o **xote** e **vaquejada** da banda **Mastruz com Leite** e o **forró romântico** das bandas Limão com Mel, Calcinha Preta e Magníficos. Uma nova batida, um pouco mais acelerada, mesclando elementos nordestinos com os ritmos gaúchos **fandango** e **vanerão**, criando assim o **"forronerão"** uma nova identidade para o forró, que se tornaria a marca registrada da banda. O primeiro álbum de repercussão nacional foi gravado no ano de 1997, intitulado *"Calorão"*, tendo à frente os vocalistas Toca do Vale, Ventura Neto e Marileide. (Fonte: Wikipedia, grifo meu)

Vejamos a transcrição das estrofes improvisadas em campo e a sugestão de harmonia implícita:

Ritmo do vanerão

Neto Vaqueiro

F / C7 / / F /
 ♪ No ritmo do vanerão agora eu vou lutar
 F / C7 / / F /
 Eu vou convidar o povo pra nós hoje cantar
 F / C7 / / F /
 Falar de verso bonito e mandar verso no ar
 F / Bb / C7 / F ||
 Esse ritmo é bonito e dá gosto o povo escutar. ♪

Soró Aboiador

F / C7 / / F /
 ♪ Vamo botar pra torar no ritmo do vanerão
 F / C7 / / F /
 Que a gente já tá seguindo é outra programação
 F / C7 / / F /
 Ô professor Adriano, do fundo do coração
 F / Bb / C7 / F ||
 Esse vai ficar gravado, levar pro alto sertão ♪

Neto Vaqueiro

F / C7 / / F /
 ♪ Pra todo alto sertão daqui eu vou divulgar
 F / C7 / / F /
 Cidade de Aparecida esse bonito lugar
 F / C7 / / F /
 Eu recebi o convite, trouxe o professor pra cá
 F / Bb / C7 / F ||
 No ritmo do vanerão viemo aqui pra gravar ♪

Soró

F / C7 / / F /
 ♪ Viemo aqui pra gravar, tu num vai cantar sozinho
 F / C7 / / F /
 Vá varrendo sua vareta, que eu já limpo o meu caminho
 F / Bb / C7 / F ||
 Do jeito que a coisa vai cantar de dois é assim. ♪

Neto Vaqueiro

F / C7 / / F /
 ♪ Cantar de dois é assim cantar bem dessa maneira
 F / C7 / / F /
 É eu e nosso Soró no palco da brincadeira

F / C7 / / F /
 Cantar bem e faz toada no ritmo dessa maneira
 F / Bb / C7 / F ||
 Essa dupla vale um dez e dá certo nem que não queira ♪

Como podemos observar, Neto compõe suas estrofes em quadras distribuídas no tempo de dezesseis compassos binários. Já Soró, compõe um verso em quadras, seguindo o padrão do Neto, e um em sextilha encurtando quatro compassos da sua segunda estrofe. Como as formas poéticas variam quanto a sua estrutura, a parte da melodia que sugere a progressão subdominante-dominante-tônica é que é fundamental para que o outro aboiador saiba que o companheiro finalizou a estrofe.

Enquanto os aboiadores improvisam seus versos, marcam o tempo batendo palmas no ritmo descrito abaixo:

Ritmo do Vanerão



Fig.21 A Transcrição de Adriano Caçula para o motivo rítmico das palmas no “Vanerão”

Fonte: Captura de tela tirada pelo pesquisador.

As palmas acima transcritas foram executadas pelos vaqueiros da região pesquisada e foram descritas por eles como sendo o ritmo do vanerão. Apesar dessa célula rítmica já ser bastante conhecida no “Baião”, no caso do vanerão nordestino, a sua execução se dá num andamento muito mais acelerado. Já o vanerão gaúcho é executado num andamento *andante* e sem as ligaduras entre a semicolcheia e a colcheia, o que resulta numa acentuação no contratempo do segundo tempo do compasso.

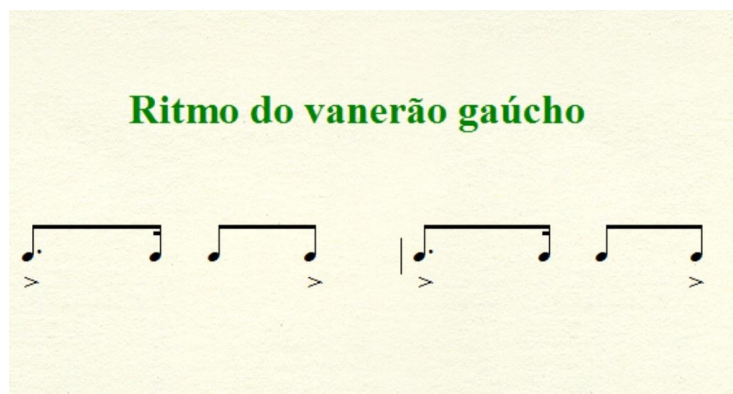


Fig.21 B Transcrição de Adriano Caçula para o motivo rítmico do Vanerão Gaúcho

Fonte: Captura de tela tirada pelo pesquisador.

2.2.3 Estilo “Joãozinho aboiador”

Esse “estilo” que os aboiadores apontaram confirma a importância da divulgação do *Aboio da indústria cultural* nas rádios para a formação musical dos mesmos. Joãozinho Aboiador gravou alguns CD’s de aboios e toadas e fez muito sucesso entre os admiradores da cultura dos vaqueiros. Um desses sucessos foi “mulher do short apertado”. O tema caiu no senso comum e, desde então, os aboiadores improvisam versos sobre sua paixão pela beleza feminina na mesma melodia, concluindo sempre com o verso “mulher do short apertado vai acabar me matando”.

Mulher do short apertado

8 Lá no bai rro on de mo ro tem uma mu lher lhe olhan

5 8 an do to do di a bem ce dinho o lhan

9 8 an dopra A dri an no éum pe da ço de pe

13 8 ca do mul her do short a per ta do vaia ca bar me ma tan

17 8 an do

Fig.22 Transcrição da melodia de “mulher do short apertado”

Fonte: Captura de tela tirada pelo pesquisador.

Essa estrofe acima transcrita foi criada pelo Parêa Aboiador quando me exemplificando sobre o “estilo Joãozinho Aboiador”. Podemos perceber que a estrutura melódica desta toada se sustenta quase toda sobre arpejos do acorde de lá maior com a exceção dos compassos nove, dez e quatorze que são arpejos de mi maior. Essa “estabilidade” sonora sobre lá maior em quase toda a melodia preserva uma característica sonora da música *modal*. No entanto, ocorre a movimentação para a região da dominante (mi maior), ainda que muito rápida, sugerindo uma transição do universo modal do *aboio* e *toada* para o universo tonal.

A seguir, o verso com a harmonia implícita:

Mulher do short apertado

A / / / /
 ♪ Lá no bairro onde moro tem uma mulher lhe olhando
 A / / / E /
 Todo dia bem cedinho, olhando pra Adriano
 A / / / E /
 É um pedaço de pecado, mulher do short apertado
 A / ||
 vai acabar me matando! ♪

Parêa fez questão de utilizar meu nome na composição do verso para evidenciar que estava improvisando. Num outro dia, numa outra situação, vi outros aboiadores improvisando versos sobre este tema que terminam em “mulher do short apertado vai acabar me matando” nessa mesma melodia que meus informantes aboiadores atribuem à gravação de Joãozinho Aboiador. Não averiguamos se o tema foi criado por Joãozinho Aboiador ou mesmo se foi o primeiro a gravar, pois o que está em foco nesta pesquisa é como a gravação de um influente aboiador da indústria cultural pode contribuir para que uma melodia e um tema se tornem ferramentas de improvisação de versos no senso comum dos aboiadores da região desta presente pesquisa.

A autoria das melodias do senso comum que são bases para o improviso poético, tanto na cultura dos vaqueiros como na cultura dos cantadores, muitas vezes, era desconhecida em função do lento processo de apropriação que podia levar gerações (SAUTCHUK, 2009, p.125). Parece que o *aboio da indústria cultural* acelera esse processo de apropriação das melodias das toadas ao ponto de a ideia da autoria estar bastante em evidência.

2.2.4 Estilo “Galego aboiador”

Outro nome importante de ser citado em relação à influência do *aboio da indústria cultural* para a formação das toadas de vaquejada no senso comum dos aboiadores é o Galego Aboiador. Galego é famoso na região, tem muitos discos de aboios e toadas gravados e é referência de sucesso para os aboiadores. Seu *aboio da indústria cultural* também se transformam em toadas de vaquejada para o improviso poético dos aboiadores.

Estilo Galego Aboiador

8 vou can tarprameusva quei rovoufa zer lin das to a das a lô ne to va

4 8 quero tu lu__ta com aboi a da cantando praos fa zen__de__ro fa zen do

7 8 lin das to a das é a mi go é va que__roa gra da seus ca ma

10 8 ra da Al ô dotô a dri__a__no meu a migoe ca ma ra da sem a buso e

13 8 ca ra feia tu ta ou vin dopa re a cam pe ão das va que ja das

Fig.23 Transcrição da melodia de “estilo galego aboiador”

Fonte: Captura de tela tirada pelo pesquisador.

A melodia acima transcrita foi cantada por Parêa Aboiador e pertence, segundo o mesmo, a uma gravação de Galego Aboiador. Segundo Parêa: “aqui já é na nossa mente, só na voz de galego num sabe!?”, “a toada é nossa, mas a voz é do estilo de Galego Aboiador, só

que a letra é nossa” (ENTREVISTA, 10/04/2014). Mais uma vez, Parêa envolve meu nome para evidenciar a sua improvisação:

♪Vou cantar pra “meus vaqueiro” vou fazer lindas toadas
 Alô Neto Vaqueiro tu luta com a boiada
 Cantando pra os fazendero e fazendo lindas toadas
 É amigo é vaqueiro agrada seus camaradas
 Alô dotô Adriano meu amigo e camarada
 Sem abuso e cara feia, tu tá ouvindo Parêa
 Campeão das vaquejadas.♪

Os meus informantes seguiram apontando outros “estilos” referentes à aboiadores da indústria cultural de quem eles utilizam as melodias como Delmiros Barros, e algumas bandas do chamado “forró versado” como Arreio de Ouro e Amazan, dentre outras.

2.2.5 “Até outro dia”

Esta toada é um exemplo da influência da interação entre a cultura dos cantadores de viola e dos aboiadores. Soró confirma a influência da cantoria de viola na formação do aboiador e justifica estas adaptações à modernidade:

(...) Essa aqui é de violeiro também, sabe!? Mas só que os vaqueiro tão levando. Os vaqueiro agora num tem mais esse negócio não! vaqueiro, antigamente, corria cavalo, hoje, já pega boi de moto rapaz! Ééé! Hoje já pega boi de moto os vaqueiro, isso é besteira! É verdade! Hoje, só é buzinando beep beep! (ENTREVISTA, 06/05/2014)

No discurso de Soró podemos perceber que o mesmo considera esse hibridismo uma “abertura”, uma espécie de vanguarda da tradição do vaqueiro. No contexto do *Aboio do festival competitivo e do espetáculo*, estas melodias originárias da cultura dos cantadores também surgem como base para que os aboiadores improvisem seus versos. Para eles, a diferença entre eles e os cantadores é que aboiadores não usam viola e cantam *à capella*.

No final da apresentação do espetáculo, eles costumam improvisar suas despedidas sobre esta melodia de “até outro dia”, que começa com o estribilho: “até outro dia, até outro dia, obrigado [nome do lugar da apresentação] adeus e até outro dia”. Os aboiadores se revezam criando estrofes de agradecimentos pela participação da audiência no evento. Cada estrofe sempre se conclui com o verso: “obrigado [nome do lugar] adeus e até outro dia” e entre cada estrofe cantada, o estribilho se repete sendo cantado por todos os presentes. Esta toada pode ser cantada por quantos aboiadores estiverem presentes no festival.

A métrica desta toada é bem definida e acontece geralmente em andamento moderado (100bpm's) com compasso quaternário. Sendo sempre um compasso na região da tônica e um na região da dominante.

Até outro dia

Refrão

a té ou tro di__a a té ou tro dia o bri ga doa pa re

versos

ci da ea deusa té ou tro di__a meu co ra ção que num cho ra vai em

bo ra não fo ge da minhame mo ria foi mo ti vo dea le gri__a quea gen te

cri a quenumvai fa zen do pla no a pois se gu ra dri a no a deus a té ou tro

di__a

Fig.24 Transcrição da melodia de “Até outro dia”

Fonte: Captura de tela tirada pelo pesquisador.

A seguir, os versos improvisados em campo com harmonia implícita:

Até outro dia

Estrilho

F / C7 / F
 ♪ Até outro dia até, até outro dia,
 / C7 / F /
 obrigado Aparecida adeus e até outro dia ♪

Neto Vaqueiro

F / C7
 ♪ Aparecida uma bonita cidade
 / F / C7
 com toda tranquilidade eu vim fazer poesia
 F / C7 / F /
 eu não queria mas o momento é chegado
 C7 / F ||
 e vocês cantam obrigado e adeus e até outro dia

Soró Aboiador

C7 / F
 com alegria que eu canto pra meu povão
 C7 / F
 é grande a satisfação motivo de alegria
 C7 / F
 que a gente cria e a voz não vai embora
 C7 / F ||
 ouve as nota sonora e adeus até outro dia

Neto Vaqueiro

C7 / F
 Muito obrigado Adriano professor
 C7 / F
 Dessa maneira eu vou nos versos de poesia
 C7 / F
 Com alegria cantando pra meu povão
 C7 / F
 De todo meu coração Adeus e até outro dia

Soró Aboiador

C7 / F
 Meu coração que num chora vai embora
 C7 / F
 Não foge da minha memória foi motivo de alegria
 C7 / F
 Que a gente cria que não vai fazendo plano
 C7 / F
 Apois segura Adriano Adeus e até outro dia

Neto Vaqueiro

C7 / F
 Eu me despeço hoje da casa de Soró
 C7 / F
 Juro a Deus não estou só tô com ele em companhia
 C7 / F
 Eu não queria mais o momento é chegado
 C7 / F
 Dona preta obrigado e Adeus e até outro dia

Soró Aboiador

C7 / F
 Pois dona preta eu vou ter que ir embora
 C7 / F
 Que a tarde chegou a hora também minha noite esfria
 C7 / F
 Minha alegria foi eu cantar pra vocês
 C7 / F ||
 Inda volto outra vez e adeus e até outro dia ♪

Além destas melodias descritas aqui, outras, pertencentes ao repertório dos violeiros como “Coqueiro da Bahia”, “Voa, Voa, Sabiá” foram cantadas nos contextos dos festivais de aboios. Também, nestes festivais, presenciei improvisos poéticos no estilo do Coco de embalo e no estilo de cordel. Esse fato demonstra que os aboiadores estão voltados para a improvisação poética na afirmação de sua identidade, na qual o canto de aboio busca se firmar dentre as várias formas existentes de improvisação da poesia. Por isso, esses hibridismos entre vários “estilos”.

2.3 A construção poética

A poesia do aboio nasce do âmago da cultura do vaqueiro, dos anseios dos aboiadores em seu cotidiano e o medo do desaparecimento da sua cultura (segundo Neto Vaqueiro, Soró, Nascimento...). Portanto, para analisar a construção da poética do aboiador e de sua *performance* me amparo nas perspectivas apontadas no conceito de *dialogismos* (Bakhtin, 2003), conceito de *vocalidade* (Zumthor, 1997) e como esses conceitos teóricos são observáveis no canto de aboio (Maurício, 2012). Também considero a linguagem corporal e seus significados em relação com o texto, em consonância com a antropologia corporal apontada por Blacking (1977). Essa abordagem fenomenológica traz um conceito que se fundamenta na premissa de que os comportamentos humanos e os produtos culturais são externalizações e extensões do corpo em variados contextos de interação social, buscando a compreensão do ser humano enquanto animal simbólico e a forma como estas representações são repassadas na cultura. A antropologia do corpo, na busca pelos universais dos seres humanos, elege alguns sentimentos como biologicamente intrínsecos à nossa espécie, dentre eles o de “fellow-feeling” (familiaridade, pertencimento) que é muito ligado à ressonância corporal a um determinado objeto de interesse. É quando o sujeito “sintoniza”, se “eleva” ou atinge um estágio de identidade com determinado objeto, sujeito, ou rito que traz à tona o seu inconsciente biológico. (BLACKING, 1977). A poesia musicada cantada no aboio e sua *performance* como um todo podem acessar este sentimento entre os indivíduos da cultura do vaqueiro e são fundamentais na construção da sua identidade.

O conceito de *dialogismo* apontado por Bakhtin considera que um determinado enunciado carrega, na sua essência, vários outros enunciados aonde uma voz dialoga com várias outras na construção do sentido e da compreensão (BAKHITHIN, 2003) A construção da poesia do aboio é um diálogo com a sua história, onde o passado e o presente constroem

seu significado. No enunciado dos versos estão não somente os temas do cotidiano do aboiador, mas também a reprodução das memórias coletivas dos vaqueiros que permanecem vivas no seu imaginário.

Os enunciados do aboio também dialogam com a estrutura formal e rígida da cantoria de viola, o cordel, a poesia popular declamada e a rítmica acelerada do improviso rápido do Coco de embalo na construção de sua identidade poética.

Os lugares do cotidiano dos vaqueiros estão atravessados pelos eventos de integração sócio-cultural. Nos enunciados -aboios- ouvem-se no mínimo duas vozes. Configura-se, nesse contexto, o dialogismo de vozes sociais que poderão ser parodiadas ou diluídas em outras vozes [...] São as relações dialógicas -entendidas como relações de sentido entre enunciados- que incluem outros cantares e vozes: poetas populares e cantadores de viola, juntamente aos vaqueiros aboiadores. Essa tríade classificatória é responsável por manifestações culturais populares existentes no Nordeste brasileiro. Embora ligados por uma arte em comum eles não devem ser confundidos, porque são manifestações poéticas distintas na literatura oral nordestina. O diálogo entre essas poéticas orais ocorre de preferência no âmbito das festividades (MAURÍCIO, 2012, p.68).

Este dialogismo também é observável entre a indústria cultural e o espetáculo e perpassam os enunciados poéticos do aboio moderno.

Muito obrigado Adriano professor
Dessa maneira eu vou, nos versos de poesia.
Com alegria cantando pra meu povão
De todo meu coração Adeus e até outro dia
(NETO VAQUEIRO, verso criado de improviso e colhido em campo).

Fazer os “versos de poesia”, agora, dialoga com “cantando pra meu povão”, evidenciando a espetacularização do improviso poético. A prática que antes pertencia a um grupo menor de vaqueiros extrapola para uma apresentação para a massa popular.

Analisar o aboio é adentrar nos aspectos da circulação e da circularidade das vozes, que, porventura, não se dissociam dos fatores sociais, das ações diárias dos aboiadores, dos vaqueiros e dos sistemas de atividades, que os envolvem, perpassados pela história e pela cultura (MAURÍCIO, 2012, p.72).

Um grande coadjuvante nesta circularidade é a mobilidade deles, característica marcante entre vaqueiros. Desde os tempos em que os vaqueiros aboiadores trabalhavam diretamente na logística do gado, levando e trazendo gado entre pastos, entre fazendas, o deslocamento frequente colocava o vaqueiro em contato com diferentes pessoas, paisagens e

realidades. Hoje, os aboiadores (nem sempre vaqueiros) viajam bastante para acompanhar os circuitos de vaquejada e para participar de festivais por todo o sertão da Paraíba e dos estados limites como Ceará e Rio Grande do Norte. Essas viagens constantes facilitam a circulação e a movência, para usar os termos de Zumthor, destas múltiplas vozes que se encontram e interagem mutuamente numa verdadeira festa de aclamação à poesia nordestina. Essas trocas de experiências com outras culturas e estilos influenciam a construção poética dos aboiadores. No entanto, apesar de muitos estilos serem aprendidos pela repetição, o aboio é livre das características formais presentes nos outros estilos de improvisação poética e pode, muitas vezes, conter, num mesmo evento, vários estilos de composição textual.

Zumthor diferencia oralidade de vocalidade. Para o mesmo, enquanto a oralidade está mais relacionada à forma de transmissão das tradições culturais, a vocalidade considera o som e a entoação da voz como elementos indissociáveis da obra poética. A característica da vocalidade do aboio também é considerada neste trabalho no qual tento descrever características da execução do aboio, tanto vocais quanto corporais, que compõe o todo da sua *performance*.

Na experiência poética, o texto restringe-se à sequência de enunciados enquanto a obra é um todo complexo que engloba elementos significantes, tanto auditivos quanto corpóreos. Existem três tipos de oralidades: a *primária e imediata*, que não mantém contato com a forma escrita, ou seja, os gêneros textuais puramente orais desprovidos de símbolos gráficos; a *oralidade mista*, em que há uma influência parcial do escrito; e por fim, a *oralidade segunda*, típica da cultura escrita. O aboio se encontra, como um gênero de literatura oral de *oralidade primária e imediata*, posto que a manutenção da tradição se dê pela transmissão da *performance*.

O aboio enquanto gênero predominantemente oral faz parte de uma literatura, nos termos de Zumthor (1977;1993), vocalizada, com variações no canto, alongamentos vocálicos como ‘Êiiiiiii’, ‘Ôiiiiii’, ênfases fonéticas cantadas para despertar a memória e o improviso, recorrentes na tradição do canto. A *performance* do aboio é sempre repassada pela memória oral, visto que a prática do canto vem das tradições familiares e do trabalho em conjunto. Zumthor (1993) considera que a memória para as culturas de “pura oralidade” constitui-se no tempo e no espaço como o único fator de coerência. Segundo ele, o repertório do intérprete é retirado do acervo memorial da comunidade (MAURÍCIO, 2012, p.66).

O aboio é um gênero predominantemente oral (desconhece a forma escrita), pois aboiadores, na grande maioria, não frequentaram a escola ou estudaram apenas os primeiros anos do ensino básico. Na pesquisa de campo, foi possível perceber como os mesmos não demonstram constrangimento nenhum em se apresentarem como “analfabetos” (porque não sabem escrever e/ou ler) e não terem tido a educação formal. Zé Paulino, talvez o aboiador mais famoso da região pesquisada, se apresentou a mim como “Zé Paulino, sou aboiador, analfabeto de pai e mãe, a seu dispô dotô.”

A autoafirmação do sujeito enquanto poeta, que apesar do desconhecimento da grafia das palavras tem a capacidade de improvisar rimas, também pode ser observada na seguinte estrofe criada de improviso por Neto Vaqueiro e transcrita para este trabalho:

No calor da vaquejada eu canto pra Adriano
Sem precisar de leitura e nem precisa fazer plano
Não precisa decorar e nem precisa de engano
Que eu “tando” aqui mais Soró todos dois é veterano
(NETO VAQUEIRO, verso criado de improviso e colhido em campo)

Em campo, os aboiadores sempre me afirmaram a necessidade do “dom” para ser poeta aboiador e a ideia de que o Neto não “precisa de leitura” e “nem precisa fazer plano” é estampada como um atestado de que sua habilidade de improvisação poética advém de um “dom” divino. Se eles detivessem o conhecimento da escrita, para eles, seria uma diminuição do “místico”, o “talento sobrenatural” que eles acreditam que foi dado por Deus. No entanto, o verso “Não precisa decorar e nem precisa de engano que eu tando aqui mais Soró todos dois é veterano” ao mesmo tempo em que mostra a valorização do improviso e por consequência a valorização dos dois aboiadores que mesmo com pouco estudo formal têm a capacidade de construir poesia na hora, de modo contraditório, denuncia a necessidade de uma experiência advinda da prática. Podemos concluir que, para eles, se autoproclamarem “ser analfabetos de pai e mãe”, se tornou um símbolo da qualidade e de valorização da capacidade daquele artista que, apesar das dificuldades e da falta de oportunidades na vida, recebeu um “dom” divino que muitos “letrados” não possuem. “Dom” está no cerne do ethos oral e se mistura com a experiência, e a voz sendo um elemento imaterial, é transcendental, ligando o terreno ao divino.

Ainda em relação à vocalidade do canto de aboio, ou como as características da impostação vocal e gestual dialogam com as “vozes” do passado e são repassadas no presente

da *performance*, pode-se destacar algumas importantes características da forma de cantar dos aboiadores. Os mesmos enchem o pulmão de ar e o controlam fazendo muita pressão nas cordas vocais para cantar com a maior intensidade possível.

Vejamos os seguintes versos³³ do Galego Aboiador:

ÊÊÊÊ ôôô
 Bom dia pra Paráíííiba e meu Brasil adoraáááado
 Programa Cantos e Contos
 Este momento é chegaaaado
 Eu (vou) cantar com perfeição,
 Botar força no pulmão e
 Fazer verso improvisaaaado êÊÊÊi.

Neste momento adequaaaado
 Com a maior alegriíííia
 Vamos trazer a cultuuura
 O repente e a poesíííia
 O aboio improvisaaaado
 Que o poeta canta e criíia êÊÊÊi

A força que o poeta coloca no pulmão está descrita nos versos e, para “cantar com perfeição” é preciso “botar força no pulmão”. O canto represado (a chamada “voz presa”) na glote se evidencia nas veias estufadas ao pescoço demonstrando toda a pressão que eles fazem no canto. Cantar “com força no pulmão” como eles costumam afirmar é uma das características apontadas como indispensáveis para o aboiador. A voz, geralmente, tem uma qualidade sonora “anasalada” e é comum o uso excessivo dos vibratos nos finais dos versos prolongando as vogais das palavras. A “força” está vinculada a intensidade da emissão do som que precisa ser o mais forte possível para que a voz “presa” na garganta do aboiador, e que luta para se libertar, possa ser ouvida o mais longe possível.

Podemos perceber como a necessidade de cantar com a maior quantidade de *decibéis* possível dialoga com a necessidade de o aboiador ser ouvido pelo gado a longas distâncias. Outra importante característica que podemos perceber é o alongamento das vogais em alguns finais de versos. Isso nos faz levantar a hipótese de que se não seria um diálogo com a fonética do mugido “muuuun” em sua utilidade, no passado, como canto de trabalho. Difícil comprovar, mas é uma possibilidade.

Segundo Travassos:

³³ Versos extraídos de uma apresentação ao vivo no programa de televisão chamado Cantos e Contos.

Zumthor que, indo além da noção de “transmissão oral” elaborada pelos folcloristas, concebe de modo positivo a oralidade, a qual expande em vocalidade, em corporalidade, enfim, em teatralidade. A voz é a “pesada matéria”, “anterior a toda diferenciação, indizibilidade apta a se revestir de linguagem.” (Zumthor, 1997, p. 10-11). Ela é “indefinível”, “inobjetivável”. Mas isso não define um método de pesquisa empírica, tampouco nos leva a concluir que só resta renunciar à descrição verbal dos estilos vocais. (TRAVASSOS, 2008, p.37)

Apesar do esforço do sistema cantométrico desenvolvido por Lomax (1978), que pretendia categorizar as várias formas de impostação vocal em 37 categorias distintas, na tentativa de construir um método de pesquisa empírica sobre a voz ter sido insuficiente, de acordo com Travassos, não podemos negligenciar a descrição verbal dos estilos vocais. Do mesmo modo, seria reducionismo utilizar o método de Lomax para tentar categorizar a forma de cantar dos aboiadores caso desconsiderássemos o contexto da *performance*. Para isso, me amparo nas características mais notáveis e comuns que observei na forma de cantar dos sujeitos da pesquisa para tentar estabelecer um panorama geral do modo como eles utilizam a voz para o canto de aboio. Ainda de acordo com a autora:

Todo o leque de vocalizações de um grupo social é abordado como um sistema ou estrutura em que cada termo é iluminado por suas semelhanças e contrastes com os demais. Sua marca mais forte é uma conceituação de performance cuja repercussão em diversos campos, entre ele antropologia e etnomusicologia, não está dissociada das reivindicações de maior atenção à voz.

Relativos e particulares, as concepções e usos da voz revelados nas etnografias não são definidos *a priori* pelo analista - não há um ponto de vista absoluto de onde se possa determinar em quê e como diferem a fala do canto (...) O contato sistemático com outras maneiras de conceber o espectro de produções vocais propicia a relativização das categorias de apreciação da voz. (TRAVASSOS, 2008, p.37-38)

Em busca dessas semelhanças e contrastes que pudessem direcionar uma análise dos *modos operandi* da impostação vocal do aboiadores que caracterizasse o grupo, considerei a relativização das categorias de apreciação da voz. A observação se direcionou para as diferenças entre a voz “falada” e a voz “cantada” de cada um dos entrevistados. Percebi a tendência à voz de qualidade anasalada e “presa”. Essa voz “presa” pode, talvez, ser o “inconsciente” coletivo das limitações e opressão dos vaqueiros de antigamente incorporadas na técnica e que perduram até os dias atuais. Como sugeriu o *cantometrics* de Lomax (1978), apesar das críticas surgidas ao projeto, pode realmente haver uma relação entre as técnicas do canto e as relações sociais do grupo pesquisado. Há de certa forma, coincidência ou não, uma relação entre a técnica vocal e a condição de oprimido do vaqueiro. Apesar do foco desta

pesquisa não consistir em buscar provas concretas que validem o projeto cantométrico, as observações em campo podem de alguma maneira somar às estatísticas de casos correlacionados na etnomusicologia.

Compreender a relação entre as técnicas vocais e os contextos socioculturais é indispensável para adentrar o conceito de vocalidade. Segundo Travassos:

Cantométrica, fonética, fisiologia e acústica musical, etnografias da fala e da música estão entre os passos na direção de uma abordagem que tome a voz como fenômeno bio-psicossocial e integre som e sentido, interno e externo, *nature* e *nurture*. A ideia de que há modos de ser inscritos no corpo como automatismos inconscientes (Mauss, 1974) é crucial para estudiosos de música. Ela abrange todo o domínio da vocalidade. A fronteira entre o corpóreo e universal, de um lado, e o cultural e particular, de outro, perde toda a nitidez. (TRAVASSOS, 2008, p.38)

A busca desses “automatismos inconscientes” foi o que norteou a investigação do canto de aboio no que diz respeito a sua vocalidade e a sua corporalidade que compõem a *performance* dos aboiadores como um todo. Sendo assim, encontramos outra característica da *performance* que dialoga com as práticas do passado na cultura do vaqueiro ressoando diretamente dos corpos dos aboiadores. Para analisá-la, retomamos a ferramenta da antropologia do corpo, proposta por Blacking, para uma análise da corporalidade do intérprete no aboio.

Técnicas do corpo não são totalmente aprendidas com os outros tanto quanto descobertas através dos outros. O consenso cognitivo que faz tanto o corpo social quanto sócio-físicos possíveis nem sempre é totalmente percebido ou compreendido [...] Observação da comunicação não-verbal dos outros pode revelar padrões de comportamento que são importantes em seqüências de interação, mas que nem observador nem atores tinham racionalizado (BLACKING, 1977, p.6-7. Tradução minha³⁴).

Os aboiadores, na execução de sua *performance*, tem o costume de por a mão ao lado da orelha para iniciar o vocativo do aboio enquanto cantam o mais forte que puderem conforme podemos observar nas imagens seguintes:

³⁴ Techniques of the body are not entirely learnt from others so much as discovered through others. The cognitive consensus that makes both the social and the socio-physical bodies possible is not always fully perceived or cognized [...] Observation of the nonverbal communication of others may reveal patterns of behavior that are important in sequences of interaction, but which neither observer nor actors had cognized



Fig.25 Performance do aboio.



Fig.26 Capa do disco de Manoelzinho Aboiador

Fonte: <<http://www.ebc.com.br/sites/default/files/aboio.jpg>> **Fonte:** Foto tirada em campo por Adriano Caçula

Esse gesto recorrente de por a mão ao lado da cabeça pode ser percebido na *performance* de muitos aboiadores inclusive de regiões e de épocas distintas, como podemos observar nas figuras 7 (pág. 37), 26 e 27. O gesto possui algumas variações, pois alguns apenas seguram com o indicador e o polegar o lóbulo da orelha³⁵ puxando-o para baixo. Outros pressionam o punho cerrado ao lado da orelha, ou ainda utilizam o dedo indicador para pressionar o *trágus*³⁶ contra a entrada do canal auditivo. Devido às variações do gesto, e ao fato de os aboiadores não saberem me responder com clareza porque o fazem nos abre margem para conjecturar seus significados. É possível que o gesto possa simbolizar a força da emissão sonora do canto que, no imaginário do vaqueiro, seria tamanha, que o aboiador precisaria proteger o seu tímpano. Nesse caso, o gesto representaria a potência vocal, a força e a valentia do canto do aboio do vaqueiro. Ou ainda, talvez, o gesto seja um símbolo da opressão em que vivia o vaqueiro da antiguidade num sistema de relação servil ao fazendeiro e coronel. Dessa forma, o gesto de por a mão à orelha e puxar o lóbulo para baixo, talvez, poderia expressar, do inconsciente coletivo, a necessidade do vaqueiro de ser ouvido. Seria, nesse caso, um chamado para a atenção dos ouvintes. Ou, tapar o canal auditivo com o indicador ou com o trágus, poderia ser simplesmente uma forma de conseguir um “retorno” acústico da sua própria voz e poder fazer os “ajustes” que quisesse. Também pode-se inferir que seria uma forma ritual de conduzir a performance, aprendida através das gerações, e com o gesto o aboiador traz consigo toda a memória da cultura de aboiadores. Essas são apenas

³⁵ Região sem cartilagem aonde normalmente se usam os brincos.

³⁶ O trágus é a uma aba de cartilagem do ouvido localizada em frente ao canal auditivo, ficando, portanto, mais próxima do rosto.

especulações sobre uma característica da *performance* dos aboiadores que continua presente até os dias atuais.

Como pudemos ver na Fig.7 na pág.37, Neto Vaqueiro canta o aboio na abertura da vaquejada em Coremas com microfone e, mesmo assim, leva a sua outra mão à orelha. O uso do microfone, ao amplificar consideravelmente a voz do vaqueiro, torna desnecessário cantar com a máxima força dos pulmões já que o controle da intensidade do som está nas caixas de som. No canto, agora, mesmo não precisando ser gritado o mais forte possível para que o gado ouça, o gesto permanece como um diálogo com a prática passada e o sentimento de pertencimento à cultura do vaqueiro.

Não podemos afirmar como e porque o gesto começou e, nem mesmo os vaqueiros sabem explicar porque reproduzem esse costume. Eles simplesmente aprenderam com a observação das *performances* dos outros e, através do sentimento de “fellow-feeling”, como nomeado por Blacking, sentiram-se atraídos pelo gesto e o reproduzem como signo de pertencimento àquela determinada prática.

Por meio da antropologia corporal, do conceito de vocalidade e dialogismos, podemos conjecturar sobre as múltiplas “vozes”, “ecos” de um passado que “soam” e entram em “ressonância” no presente do corpo e da voz do aboiador contemporâneo.

Concluimos, então, que a melodia do “aboio tradicional”, cantado no contexto dos festivais e rádios, é uma derivação dos antigos cantos de trabalho dos vaqueiros e preserva suas características modais apesar da notável diminuição das variações de improvisos melódicos em função do improviso de versos e rimas. A métrica do aboio tradicional permanece livre e vinculada unicamente à dicção do texto poético.

Outros gêneros de improvisos poéticos se misturaram ao universo do aboio e, dessas misturas, outras melodias passaram a ser utilizadas para a improvisação dos versos, sendo aqui denominadas “toadas de vaquejada”. Nestas toadas, temos melodias de caráter tonal que permitem acompanhamentos harmônicos e têm uma rítmica bem definida com pulsos bem marcados.

A construção de versos incluindo meu nome sobre melodias gravadas por outros aboiadores demonstraram a influência dos aboios da indústria cultural na prática cotidiana do aboio e mostraram que essa fluente recriação de versos mantém a cultura do aboio viva e ativa.

Por fim, as características de vocalidade: técnicas vocais, corporalidade, vestimentas e demais elementos que compõem a *performance* do aboiador, podem ser “automações inconscientes” da memória coletiva dos vaqueiros e de sua história.

Capítulo 3 - A identidade cultural do aboiador

3.1 Transmissão

O aboio é um gênero de oralidade primária, já que não possui contato direto com a escrita e nem dela depende para sua transmissão e perpetuação. A oralidade primária, segundo Zumthor (1993), consiste em vozes que não possuem sistemas de simbolizações gráficas. A maioria dos aboiadores não sabem ler nem escrever, portanto, os principais mecanismos para a transmissão do conhecimento dos aboiadores são a audição, a corporalidade e a repetição. Segundo Maurício:

Como uma das formas tradicionais de oralidade, o aboio envolve reconhecimento, presença do corpo, gesto, voz e rito. Nesse processo primário de oralidade e da expressividade do gesto, percebe-se que cantos totalmente orais ainda podem existir como podemos ver nos versos seguintes: ‘com oito anos de idade eu já andava encourado, pegando boi véi na rama no meu cavalo melado, levano na brincadeira, minha escola foi colcheira (sic) e meu professor foi o gado.’ (Zé Val). (MAURÍCIO, 2004, p.89)

O orgulho pela profissão e pela cultura do vaqueiro é exibido pelos vaqueiros mais experientes e as crianças aprendem o ofício, o canto, e a maneira de se portar pela observação. A experiência adquirida através da vivência é o principal mecanismo de apropriação do conhecimento por parte das crianças, embora, atualmente, haja outros mecanismos como a instituição do aprendizado do gênero aboio em algumas escolas, programas de rádio especializados, a televisão e a internet. Observemos a seguir os versos do vaqueiro Zé Preto:

De ler não conheço o ó
Pru que num estudei não
Trabalhar como cativo
foi minha tradição
minha escola foi o mato
e a farda foi o gibão (ZÉ PRETO *apud* MAURÍCIO, 2004, p.89)

As crianças, filhos de vaqueiros ou apologistas da cultura do vaqueiro, crescem no meio das “pegas de boi” e festas de apartação e absorvem os elementos significantes da cultura. Este complexo sistema de símbolos, tanto sonoros quanto visuais, constroem a identidade do aprendiz e norteiam a sua orientação para a perpetuação da tradição da cultura do vaqueiro.



FIG. 27 “*Vaqueiro Mirim*” no parque de vaquejada

Fonte: Foto tirada em campo por Adriano Caçula

Segundo Hall:

A identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo ‘imaginário’ ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre ‘sendo formada’. (HALL, 2006, p.38-39)

Esse conceito de formação continuada da identidade presente em Stuart Hall é fundamental para a compreensão desse processo de formação de identidade no sujeito, pois, para ele, o mesmo não possui uma identidade fixa. A identidade é algo movente que se constrói e se reconstrói. Uma “celebração móvel, formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpretados nos sistemas que nos rodeiam” (HALL, 2006, p.12). Desse modo:

A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, ‘sutura’) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis. Argumenta-se, entretanto, que são exatamente essas coisas que agora estão ‘mudando’. O sujeito, previamente vivido como tendo uma única identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades que compunham as paisagens sociais ‘lá fora’ e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as necessidades objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. (HALL, 2006, p.12)

As mudanças desses “mundos culturais” e essa fragmentação em múltiplas identidades que se misturam e constroem uma única identidade pluralizada do aboiador, de maneira contraditória, também coloca em cheque sua própria identidade de vaqueiro. Dessa maneira, o processo de transmissão da cultura do vaqueiro, em especial o aboio, está situado numa zona

conflituosa entre o moderno e o tradicional na qual, grupos de aboiadores mais conservadores tentam preservar a memória e a oralidade primária do aboio, e grupos de aboiadores ou apologistas de vanguarda que buscam registrar as criações na mídia, cd's, dvd's, pela radiodifusão. Folcloristas e Vanguardistas da cultura, ao trazerem este processo de aprendizagem que ocorria naturalmente nos jovens agentes da cultura para as mídias, acarretam uma aceleração do lento processo de construção da identidade e do aprendizado do aboio numa tentativa de acompanhar as rápidas transformações características da chamada “pós-modernidade”.

A cultura popular, em grande parte, tem na oralidade seu veículo de transmissão de conhecimentos. Neste setor é pequeno o número de pessoas alfabetizadas que dominam com fluência o idioma padrão escrito. Em razão disto, a morte das pessoas detentoras do saber popular implica o seu enfraquecimento, uma vez que os jovens já não desenvolvem a habilidade dos antigos para memorizarem as informações da tradição. A isso soma-se a interferência dos meios de comunicação modernos, que privilegiam a informação imediata, independente do longo exercício de registro na memória” (GOMES; PEREIRA, 1992, p.24)

O medo do “desaparecimento” da cultura conduz os folcloristas e os ativistas da sociedade aboiadora a criarem situações de ensino/aprendizagem do aboio como um “bem” cultural que deve ser transmitido de forma perpétua. Este fenômeno, por si só, interfere na criação do aboio e na sua forma de transmissão, posto que esta situação de ensino do aboio na escola seja uma aceleração de um processo natural de aprendizagem pela experiência e pela oralidade, ou seja, sem auxílio da escrita. Do mesmo modo, as mídias gravadas e a transmissão do aboio via rádio adentram no mundo virtual da internet, com o objetivo de obter maior alcance. A transmissão da cultura do aboio que antes era instituída pela *performance* naturalmente, agora, muitas vezes, acontece de maneira planejada a fim de assegurar a manutenção da tradição.

3.1.2 *Como se forma um aboiador*

No dia nove de abril de dois mil e quatorze fui até o curral do campus Sousa do Instituto Federal de Educação da Paraíba, onde trabalhava na época, para conversar e gravar uma entrevista com Neto Vaqueiro³⁷. Conversamos sobre o que o aboio significava na vida dele e como ele aprendeu a aboiar.

³⁷ Neto é funcionário terceirizado do Instituto Federal de Educação da Paraíba no campus Sousa (antiga escola agrotécnica). Nós nos aproximamos, pois eu era professor de violão e artes na referida escola e organizei alguns

Naquela ocasião ele me disse:

Quando eu era muito jovem eu via o vaqueiro sair tangendo o gado e eu seguia atrás do vaqueiro. Até porque eu admirava e achava bonito o vaqueiro sair aboiando com o gado, fazendo aqueles aboio com o gado, falando o nome da vaca, nome do boi, nome do cavalo. Sabemos que nós temos essas origem desde os tempo dos nossos avôs, nossos pais. (NETO VAQUERO, Entrevista 09/Abr/2014)

O discurso de Neto mostra a importância da memória individual e coletiva para a formação da sua identidade. Como podemos ver, ele fala de sua experiência individual, no entanto, no meio do discurso, ele se coloca inserido num grupo ao usar a primeira pessoa do plural. As experiências individuais dele se somam às sociais e se aglutinam com as memórias coletivas dos vaqueiros e familiares de vaqueiros. Neto disse ainda:

Aí ele fazia esses aboio e eu saía atrás dele. Na época, eu era muito criança e achava bonito. Quando dava pra eu ir a pé eu ia, quando num dava, eu ia montado num jumentinho que a gente tinha lá atrás, só escutando aquilo ali. E aquilo ali, eu sentia dentro de minha pessoa, que aquilo era uma coisa muito importante! É uma coisa interessante! Porque? trazia uma história que tocava no coração de um poeta e a gente que vem dessa descendência, a gente admira. E eu fiquei sem se apresentar como poeta um tempo. Aí, aos meus dezoito anos, eu passei a trabalhar com o gado! (NETO VAQUERO, Entrevista 09/Abr/2014)

Neste excerto da entrevista de Neto, pude perceber como surgiu a identidade de Neto tendo Vaqueiro como sobrenome. O orgulho que ele sentiu, a partir dos dezoito anos, ao entrar na profissão que era a mesma de seu avô, quem ele seguia quando criança ouvindo-o aboiar, fez com que se despertasse seu sentimento de pertencimento àquela cultura. As palavras “descendência” e “história” denotam a sua orientação para a manutenção da tradição posto que, manter a história do aboio é manter a própria história viva. Também fica claro que, só ao trabalhar com o gado, Neto passa a se apresentar como poeta. Foi neste momento que o exercício da profissão trouxe-lhe o sentimento de pertencimento. Aqui, está consolidada a sua identidade a partir das memórias de criança que lhe identificam ao avô e às suas funções na lida com o gado. Cantar o aboio improvisando rimas é parte essencial desta afirmação da própria identidade.

A história de vida de Neto e o surgimento de Neto como Neto Vaqueiro carregam semelhanças com a história de formação da identidade de outros aboiadores que entrevistei.

eventos multiculturais. Em um destes eventos, convidei Neto para fazer uma apresentação para os alunos na semana da poesia.

Em busca desses paralelos na formação da identidade do aboiador, fui com Neto até a cidade de Aparecida que está situada a vinte quilômetros de Sousa, na residência de Soró Aboiador, um vaqueiro que faz dupla com Neto nos contextos de espetáculo. Soró disse:

Rapaz, o aboio pra mim foi o seguinte: desde eu pequeno, eu nasci no rio grande de 72, a gente veio praqui. A primeira morada da gente foi aqui, na caixa d'água duma casa. Aí começou né, fui crescendo, fui crescendo, fui ficando com seis anos, sete anos, aí com sete anos eu já sabia mais ou menos o que era aboiar tá entendendo? Porque eu acompanhava o vaqueiro Chico Vaqueiro, tinha Laercio, tinha seu Felizardo, que cantava com o véi João Caboco, aí eu via eles aboiando, tangendo o gado: ÊÊÊÊÊE gado manso! eu sei que o primeiro que eu aprendi foi esse aqui: ÊÊÊÊÊE calango matou um boi retaiô butô na teia, laga(r)tixa foi bulir, calango meteulhe a peia, laga(r)tixa foi dar parte, calango foi pa cadeia, pra perder o mal costume de pegar nas coisa alheia ô boooi oÊi! Ali eu fui ouvindo e fui dizendo mano, e aquele negócio do calango que vc aboiou? como é aquilo ali? Aí eu fui aprendendo. Aí vim lutando com o gado e coisa e mais e fui aprendendo! (SORÓ, Entrevista 06/Maio/2014)

No trecho acima transcrito, Soró revive sua infância e pensa como se deu seu processo de aprendizagem. O vaqueiro relembra os primeiros versos que lhe incentivaram a cantar aboio e como as memórias do ofício estavam ligadas às cantorias.

Em visita a um programa de rádio especializado em aboio e cultura sertaneja nordestina em Sousa, fomos, eu e o Neto, conversar com o apresentador Nascimento e gravar mais uma entrevista em campo. Nascimento diz:

Adriano, eu comecei criança. Comecei jovem, comecei com doze anos de idade. Nesse tempo era uma tradição bonita a vaquejada. Hoje, a vaquejada, ela mudou muito porque antigamente a vaquejada era de dia. De dia era as corrida e de noite era os forró. Aquilo ali era a maior alegria do mundo! tanto a gente vaqueiro quanto os fazendeiro. Aquela turma toda que sabia brincar, a gente sentava naquela mesa e ficava aboiando. Era a coisa mais linda do mundo! (NASCIMENTO, entrevista 02/Maio/2014)

Nos casos acima elencados, os aboiadores entrevistados afirmam suas memórias de criança como elemento indissociável da sua identidade. As memórias do tempo de criança e a vivência junto ao ofício da lida com o gado contribuem para que estes vaqueiros se sintam pertencentes a uma sociedade vaqueira sertaneja. As histórias das lutas com o gado na caatinga narradas nas poesias, assim como a vestimenta de couro, demonstram a bravura necessária ao vaqueiro para que o mesmo exerça o seu ofício e alimentam o imaginário das crianças.



Fig. 28-A O processo de construção da identidade na criança

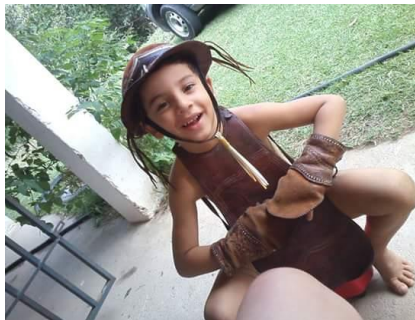


Fig. 28-B

Fonte: Fotos tiradas em campo por Adriano Caçula

O aboio funciona como índice (em termos Peirceanos) dessas memórias e, o canto de aboio, para este grupo de aboiadores, é um tipo de estandarte (símbolo) para sua cultura e sua história. A melodia cantada por eles funciona de forma análoga a um hino em torno do qual se constrói a unidade do grupo.

Em busca de mais depoimentos sobre como se dá o processo de formação dos aboiadores, viajei com Neto Vaqueiro para a cidade de Marizópolis, situada a aproximadamente a 20 quilômetros de São Gonçalo. Chegando lá, fomos para a casa do Parêa Aboiador que nos recebeu para me conceder uma entrevista sobre sua experiência.

A partir do seu depoimento, pude perceber que o aboio no contexto dos festivais, por outro lado, trouxe um novo tipo de formação de aboiadores. Existe um grupo de aboiadores que não são vaqueiros, como é o caso de Parêa Aboiador. Segundo o mesmo:

Rapaz, eu morando na região de Nazarezinho eu sempre gostava de andar montado, pegar cavalo.

– você era vaqueiro? (pesquisador)

- não, eu trabalhava na roça. Era agricultor, mas sempre lutava com um gadozinho, botava em roça. Não era em fazenda não! Tava sempre trabalhando em agricultura.

– e como você se interessou pelo aboio? (pesquisador)

– Rapaz, problema de aboio eu comecei em festival, o primeiro festival que eu fui foi lá em Perereca, sítio Pocinhos aonde lá eu fui esse festival e tirei primeiro lugar cantando eu mais Nascimento. Segundo, eu fui chamado convidado pr'outro festival mais nossos aboiador em Aparecida, lá no parque Alberto Filho né? Lá, eu cantei com Manoel de Carlo e nós tiremos o primeiro lugar. Ói o troféu ali! Gravei um cd mais Neto Vaqueiro em São Gonçalo e fumos muito bem recebido pelo prefeito de Sousa. (PARÊA, entrevista, 10/Abr/2014).

Diante deste depoimento, considere a possibilidade de mais aboiadores nunca terem alegado a profissão de vaqueiro ou mesmo tido a experiência da lida com o gado. Nesse caso, as memórias coletivas dos vaqueiros das experiências do canto com o gado não poderiam ser o principal elemento para a construção da identidade deste tipo de aboiador, uma vez que o mesmo não possui a experiência vivenciada, ao contrário do primeiro grupo de entrevistados. Em busca de mais casos como o de Parêa Aboiador, viajei com o Neto para o município de Paraná, situado a 20 quilômetros de Tenente Ananias, no Limite do Rio Grande do Norte com a Paraíba. Lá, encontrei a aboiadora Helena Fernandes que me deu o seguinte depoimento:

Os primeiros tempos, os primeiros meses que eu comecei aboiar, foi quando eu comecei a cantar com Nascimento [participação no programa de rádio]. Por que antes eu não aboiava. Aí, como eu já te falei, eu às vezes fazia versos assim...

- Escrevendo? (pesquisador)

- Não, eu não escrevo, meu bem! Eu não escrevo! Eu fazia versos assim tipo decorado! Eu tinha que dá um tempinho pra que eu pudesse decorar o verso. Agora, isso não podia ser na presença das pessoas. Já hoje, depois, foi que eu perdi a timidez. Eu, cumprimentando Nascimento com um verso, aí Nascimento interessou-se e falou pra mim aboiar. Eu disse: Nascimento, eu num sei. Aí ele disse: “sabe sabe!” Daí eu comecei a aboiar, participei de dois festivais em Aparecida e no Sítio Perereca. (FERNANDES, Helena. Entrevista, 12/Out/2014).

A partir deste depoimento podemos comprovar que os modernos meios de transmissão do aboio como o rádio, por exemplo, estabelecem uma nova maneira de formar aboiadores. Helena é musicista, sanfoneira e cantora e, agora, se declara aboiadora também, desde que o colega Nascimento a incentivou a participar dos festivais e a criar versos.

Este depoimento e o de Parêa me fazem crer que, nestes casos, o elemento mais forte que conduz à unidade e ao sentimento de pertencimento deste grupo de aboiadores é a própria poesia. O aboio é um gênero mais livre, se comparado à rigidez formal da cantoria, e dispensa o uso de viola ou qualquer instrumento musical. Por ser uma forma de cantar *à capella*, ou seja, sem o acompanhamento de instrumentos, esses poetas do sertão se sentem à vontade para adotar o aboio como forma de se expressarem livremente. O aboio no contexto dos festivais e a rádio evidenciam a poesia e a colocam como principal elemento simbólico de unificação entre os aboiadores, já que nem todos ali se declaram vaqueiros. No entanto, todos se declaram poetas.

Como se pode perceber, a formação da identidade do aboiador na nossa sociedade é um processo de construção de múltiplas identificações que podem ser inclusive contraditórias, como uma espécie de colcha de retalhos ou mesmo um vitral no qual os elementos, interdependentes e ao mesmo tempo independentes, podem ser substituídos com o passar do tempo.

Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu” (veja Hall, 1990). A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 1992, p. 13)

A chamada modernidade tardia traz alterações na percepção do tempo e do espaço e transforma o sujeito sociológico, que tinha uma identidade mais estável entre o seu “eu” particular e o social. Esse sujeito, agora, negocia sua identidade com múltiplas identificações cambiantes que ele encontra não só no seu próprio espaço invadido pelas várias influências das mídias em geral, como no seu processo de *desterritorialização*. Isso se dá quando o aboiador sai do seu território original para estabelecer contato com outros territórios de atuação onde estabelecerá uma adaptação, um processo de familiarização. Segundo Deleuze: “ele se *reterritorializa* na própria *desterritorialização*” (DELEUZE, 1997, p. 53). Estes territórios podem ser físicos, como outras cidades e lugares de atuação, como podem ser puramente abstratos, como a *territorialização* do aboiador nos palcos, na rádio ou web sites da internet. Segundo Guattari no livro *Micropolítica: Cartografias do Desejo*:

A noção de território aqui é entendida num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que fazem dele a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos. (GUATTARI e ROLNIK, 1986, pag.323)

Esse fenômeno pode ser observado quando consideramos o aboiador no contexto de trabalho como sendo seu território original. Ao passar para o contexto dos festivais, o aboiador se

“desterritorializa” do seu “habitat” natural (o contexto do canto de trabalho, as fazendas, a relação direta com o gado, etc.) e se “reterritorializa” nos palcos dos espetáculos e festivais. Nesse processo de “reterritorialização”, os novos “ambientes” se tornam familiares e passam a fazer parte da prática de cantar aboio. Assim, novos agentes surgem e se incorporam e a “cultura do aboio” passa por uma adaptação de tal forma que a prática antiga passa a ser estranha às novas práticas. Isso explica porque encontramos no decorrer do trabalho etnográfico tantos aboiadores que não são vaqueiros de profissão e porque tantos vaqueiros de profissão não se consideram aboiadores.

A participação dos aboiadores nas rádios seria um novo indício deste processo de desterritorialização e reterritorialização do aboio. O aboio passa a ser cantado ao vivo nas rádios e os espectadores, apologistas ou outros aboiadores, participam telefonando e cantando junto com o apresentador. Neste contexto, as rádios são novos ambientes para a propagação e para a construção do aboio. Nos programas, os aboiadores frequentemente saúdam e incluem nos seus versos de improviso os patrocinadores, empresários apologistas e as frequências de transmissão das rádios. Como vimos no depoimento de Helena Aboiadora a sua participação na rádio foi o estopim para sua auto descoberta como aboiadora. Portanto, a rádio também exerce um papel a ser considerado na formação do aboiador da atualidade.

Com o advento da internet, os territórios também podem ser pensados como espaços virtuais na rede, já que o aboio também está nas redes sociais como o *Facebook*® e *You tube*®. Os vaqueiros de hoje querem filmar suas apresentações para divulgá-las no *You tube*®³⁸ em busca de visualizações. Nesse caso, a cultura começa a se “reterritorializar” nestes ambientes virtuais, estabelecendo novas formas de transmissão. Ainda é muito cedo para especularmos sobre esse novo “território” e de que forma ele afetará o processo de formação dos futuros aboiadores.

É ante estes múltiplos “territórios” que as identidades dos cantores de aboio vão se formando. Os mais antigos reivindicam a memória do vaqueiro de profissão, a luta com o gado e a manutenção do aboio como canto de trabalho. Outros surgem do aboio na sua “reterritorialização” e já admitem a extinção do aboio como canto de trabalho. Soró diz:

³⁸ Um site mundial de hospedagem de vídeos.

O aboio hoje tá em extinção, violeiro tem muito! Mas cantador de aboio não! Porque nos festival que a gente vai é tudo o pessoal da minha idade é quarenta ano, é quarenta e cinco, é cinquenta como Parea Aboiador, como Amadeus, um Zé Paulino, um Galego Aboiador. Novo, nos festival daqui, até agora, a gente não teve o privilégio ainda de chegar um com dezesseis, dezessete anos! [...] não é mais você chegar numa fazenda de três e meia quatro horas da tarde e vir dois três vaqueiros cantando aboio. Agora, a gente passa ali e o menino shshshsh igual tá tangendo galinha! Já esse outro aí aboia! Leva a tradição, o pai dele lá também!

- você acha que é importante manter essa cultura? (pesquisador)

É importante homi! É importante! Se nós deixar uma cultura dessa morrer é ruim! Eu vou ver se eu deixo pra algum neto né? Que eu só tenho filha mulher! Se eu tivesse um moleque homem! (SORÓ. Entrevista 06/Maio/2014)

Soró disse que o “pessoal” que frequenta os festivais da região pesquisada tem mais ou menos a mesma faixa etária, entre 40 e 60 anos. O medo do desaparecimento da cultura do aboio está presente no discurso de Soró, Neto Vaqueiro, Nascimento e de outros com quem mantive contato nestes dois anos juntos. Nas palavras de Nascimento:

Por que é que nós tamo, tamo tentando, tamo lutando pra num cair essa, essa cultura da gente? porque você hoje você num vê um rapaz novo fazendo parte, um rapaz novo aboiando, né? Tudo é gente de idade, é de cinquenta, quarenta, é de quarenta ano pra lá!

- porque você acha que a juventude se desinteressou mais? (pesquisador)

Por causa que, é como eu digo a você, as fazenda diminui muito. As festa boa diminuiu muito! Porque festa boa de vaquejada era como era antigamente. Era de dia! Era de dia a vaquejada, e num tinha esse negócio de som. Ali você chegava, Neto Vaqueiro chegava, em qualquer vaquejada você: ei venha cá poeta! Ali tomava de conta duma mesa daquela aí era festa! Todo mundo brincava, todo mundo bebia, todo mundo achava bonito os poeta. Aí hoje não tem isso meu irmão! Você chega numa vaquejada é todo mundo com aquela tampa do carro traseira aberta e o sonzão em toda altura e você não pode nem conversar nem dizer nada. Né verdade? Você chegava numa vaquejada, aqueles donos de barraca, era tudo doido pelos poetas, porque ali juntava muita gente. Era uma festa mimosa, uma festa bonita. Mas hoje meu irmão você chega numa vaquejada e as paredes bem alta né? ali você só entra se pagar. (NASCIMENTO. Entrevista 02/Maio/2014)

Para Nascimento, a espetacularização, a profissionalização dos vaqueiros e do comércio em torno das vaquejadas são os fatores responsáveis não só pela desterritorialização do aboio das vaquejadas para reterritorializar-se nos festivais, mas também pelo desinteresse da juventude na prática de cantar aboio. Os jovens têm ido às festas de vaquejada para paquerar e dançar os forrós das grandes bandas pertencentes à indústria cultural. Para ele, o aboio ao diminuir a sua importância no evento, não atrai mais a juventude.

De maneira geral, os aboiadores com quem conversei acreditam que se os festivais de aboio fossem melhor divulgados e patrocinados, como são as vaquejadas, a juventude se interessaria mais em participar e em aprender a cultura do aboio. Para eles, há jovens nos eventos, mas poucos se propõem a subir nos palcos dos festivais.

3.2 Status e a construção das relações de poder.

O fato do canto de aboio ter se reterritorializado nos festivais, nos estúdios de gravação e no contexto de espetáculos evidenciou uma hierarquia em que uns são considerados “melhores” do que os outros. Isso não quer dizer que antigamente, no contexto de trabalho, os aboiadores já não fizessem juízo de valor entre eles. Porém, nesse contexto da indústria cultural das gravações e festivais, a busca pela construção desses valores agregados se torna mais evidente, posto que agora esteja em jogo o espaço no mercado de trabalho. Observemos este depoimento de Nascimento:

Hoje é o seguinte, é como eu digo a você. A desvantagem, hoje, é por que cada um quer ser melhor do que outro. A desvantagem é essa! Num sabe? tá entendendo? Porque é o seguinte: o poeta, você sabe que tem o pequeno e tem o grande! E o pequeno é pequeno porque ele não tem aquela liberdade que aquele grande chegou, tá entendendo? Né verdade? né? Porque antigamente só Manezim quando apareceu por aqui, aí apareceu aqueles gravadorzim. Aí aquelas fita, aí ele pegou muito nome mode aquelas fita sabe? Que ele trazia lá no Pernambuco. Aí vendia muito aqui num sabe? Ai pronto! E nós num tinha aquilo aqui! [...] Os pequeno, coitado, aboiava com ele às vezes até mió do que ele, mas não tinha aquela... né? Acabava a festa e você não tinha nada gravado daquele caba! Ele não! Ele tinha as fita dele que vendia pros fazendeiro. É como Galego Aboiador! Eu aboiei com galego aboiador aqui em são Gonçalo em 78 e ele era como nós! Hoje ele tem nome né? Você num assiste pelo computador? Tem na internet muitos poetas bons né? (NASCIMENTO, entrevista 02/Maio/2014)

Podemos perceber como o advento das produções fonográficas alterou a dinâmica das relações pessoais dentro da cultura dos vaqueiros. O aboiador que possuía seu material gravado primeiro, naquela região, podia vendê-lo para os fazendeiros e admiradores do aboio e ia construindo sua “imagem” de cantor bem sucedido. Nascimento admite no seu discurso que a fama passou a alterar o juízo de valor do público quando afirma: “Os pequeno, coitado, aboiava com ele às vezes até mió do que ele, mas não tinha aquela... né? Acabava a festa e você não tinha nada gravado daquele caba”. Nesse caso, mesmo que o aboiador considerado “pequeno” aboiasse “melhor”, teria dificuldades em construir a sua imagem pela ausência do seu registro fonográfico.

Nos festivais que pude presenciar, percebi a predileção ou rejeição entre os aboiadores de uns pelos outros ao formarem seus pares. Nos festivais, como já explicado no capítulo 1, existe uma premiação em dinheiro e troféus para as duplas vencedoras até o terceiro lugar. Devido a isso, a escolha das duplas se faz por meio de sorteio, porém os aboiadores mais vencedores vão construindo fama neste contexto e uma hierarquia de valores passa a ser construída. As alianças e a complexa teia de relações profissionais se constroem neste cenário: Os aboiadores convidam-se uns aos outros para apresentações nos espetáculos da região e isso gera intriga quando o aboiador A convida o C em detrimento de B. As relações pessoais e profissionais constantemente se misturam. Em campo, presenciei depoimentos assim: “não vou convidar fulano pra tal evento porque ele convidou beltrano ao invés de mim”.

A oportunidade de trabalho se torna moeda de troca nas relações pessoais e profissionais dos aboiadores e, inevitavelmente, se formam grupos de aliados. No entanto, constantemente existe permuta de um grupo para o outro a partir de uma nova aliança que pode ser formada, eventualmente, num festival e em função de um resultado satisfatório na colocação geral.

Não pude deixar de perceber a posição privilegiada do meu informante Neto Vaqueiro em relação aos seus colegas. Como Neto é funcionário terceirizado do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia da Paraíba – IFPB Campus Sousa, ele é visto pelos demais como um vaqueiro “bem sucedido”. Além do mais, Neto possui contatos importantes na cidade e patrocínios entre alguns empresários apologistas que permitem que ele idealize e organize festivais de aboio e cavalgadas na região de São Gonçalo, distrito de Sousa. Fora isso, o simples fato de eu estar ao seu lado em todos os festivais e apresentações e ser apresentado aos demais aboiadores como um professor da escola interessado na cultura do aboio agrega valor ao meu informante.

No dia dezoito de maio de dois mil e quatorze, fui com Neto a um festival de aboio organizado pelo poeta Zé Paulino no sítio do Perereca, localizado na cidade de Uiraúna. Zé Paulino é o aboiador mais famoso da região segundo os meus informantes. Ele possui algumas composições gravadas por bandas de forró da indústria fonográfica e discos de aboios e toadas. Domina vários estilos de improviso poéticos além do aboio, dentre eles alguns tipos de cantorias de viola, cocos, cordéis e “causos”. Neto me apresentou a ele como

um professor pesquisador interessado na cultura do aboio. Perguntei se podia filmar e tirar fotos do evento, mas ele não permitiu a menos que eu pagasse. Respeitei o desejo do organizador e nada filmei naquele dia.

A postura do Zé Paulino é muito diferente da postura dos demais poetas que conheci nesta etnografia. A fama faz com que o aboiador tenha um especial zelo pela sua imagem, sendo assim, Zé Paulino se preocupa demasiadamente com a sua *performance* e com ela pode trazer resultados diante do público. Neste evento ele não participou concorrendo com os demais, mas anunciava constantemente que “o campeão vai ter o privilégio de disputar no final comigo!”. Ele afirmava sua superioridade ao microfone e se colocava acima de todos os desafiantes ao afirmar que: “o campeão vai ter a honra de apanhar de mim!”. Percebi que quando o desafiante começava a receber mais aplausos da plateia presente no evento, Zé Paulino mudava o estilo de improviso poético para um que ele sabia que seu oponente não dominava, trazendo as ovações da plateia de volta para si e preservando assim a sua imagem. Neto me confirmou que quando desafiou Zé Paulino em Aparecida ele fez a mesma coisa. Segundo Neto, quando o mesmo se sentiu acuado mudou para um estilo de coco de embalo de improviso em dez versos e Neto não conseguiu mais acompanhá-lo por não dominar o estilo.

Possuir contatos profissionais, apoio de empresários apologistas para patrocinar eventos de aboio e programas de rádio são as principais questões que dinamizam as relações profissionais e pessoais entre o grupo pesquisado. Pelo que pude observar, os aboiadores que possuem um espaço num programa de rádio possuem status de maior prestígio.

3.2.1 *O papel da rádio e da mídia no espaço social do vaqueiro e a dinâmica das relações profissionais.*

A rádio exerce ainda um papel importante na comunidade de aboiadores que se estende para além da formação e divulgação das composições como já mencionado. É um símbolo de poder e *status*, afinal aquele que tem a vez da voz pode influenciar as opiniões e gostos dos demais indivíduos que o ouvem de maneira passiva. Além do mais, dependendo da audiência do programa, o apresentador terá maior número de empresários apologistas patrocinando seu programa e suas produções de festivais, colocando-o naturalmente numa posição de liderança e destaque na sociedade.

Conheci os dois principais programas dedicados à cultura do aboio na cidade de Sousa. Um é apresentado diariamente das dezessete às dezoito horas pelo poeta aboiador Zé Paulino na frequência AM 610 Hz (ver Figura 29) e o outro é apresentado pelo poeta aboiador Nascimento na frequência AM 95 Hz (Figura 30), também diariamente das dezessete às dezoito horas. Esses dois programas, apesar de terem o mesmo público-alvo e temática, possuem formas de operação diferenciadas.

O programa de Nascimento foca na participação dos ouvintes que ao telefonarem são postos “ao vivo” na transmissão para aboiarem juntos com o apresentador e ou algum convidado especial que esteja na bancada. O programa de Zé Paulino foca na transmissão de composições do próprio apresentador e a participação da audiência se limita a telefonemas que dão sugestões de temas para que o mesmo improvise versos durante o programa nos mais variados estilos. As participações de outros aboiadores cantando com Zé Paulino são mais esporádicas. Também é comum o apresentador fazer versos de caráter publicitário para os seus patrocinadores durante o programa. Ambos os programas fazem pequenos intervalos nas improvisações dos aboios para atenderem pedidos de músicas dos ouvintes.



Fig. 29 Panfleto de divulgação do programa do Zé Paulino

Fonte: Panfleto digitalizado.



Fig.30 Programa do Nascimento. (Nascimento à direita da foto e Neto vaqueiro à esquerda, ao fundo o controlador de áudio).

Fonte: Foto tirada em campo por Adriano Caçula

A busca pela audiência entre os dois apresentadores gera uma concorrência que se estende para o plano pessoal. Pude presenciar, no festival organizado por Zé Paulino no sítio Perereca em Uiraúna, uma situação em que Zé Paulino tenta menosprezar o colega Nascimento diante do público porque o mesmo se recusara a pagar a inscrição e competir com os demais. Paulino disse: “tá com medo de competir? de enfrentar o campeão depois? ou tá sem dinheiro pra pagar a inscrição? Porque se o problema for dinheiro eu pago a sua! Mas não deixe de participar não!”. Zé Paulino falou ao microfone para toda a plateia e deixou Nascimento numa situação bem constrangedora, de modo que ele foi coagido a se inscrever na disputa. Os demais aboiadores, fãs de Nascimento, logo ficaram chateados com a atitude hostil de Zé Paulino.

Segundo a aboiadora Helena Fernandes:

O programa de Nascimento você escuta! o programa de Nascimento tem muitas participações! Outra coisa que eu já observei no programa de Nascimento, porque Nascimento ele convida os companheiro pra aboiar com ele, ele dá oportunidade a você também expressar seu dom e a pessoa conhecer o teu trabalho, já Zé Paulino ele canta só! A única pessoa que ele ainda convida é Manoel de Carlo, somente! (HELENA, Fernandes. Entrevista, 12/Out/2014)

Outra situação interessante que presenciei em campo foi no dia dez de abril de dois mil e quatorze, quando, eu e Neto, passamos em Marizópolis para buscar Parêa para juntos irmos até Cajazeiras na Rádio Oeste da Paraíba para entrevistar o cantador Chico Xavier. Ao estacionar o carro em frente à casa de Parêa, ele foi logo entrando com o telefone ao ouvido e me pediu que colocasse na frequência da AM 95 Hz porque estava passando o programa de rádio de Nascimento. Imediatamente ele começou a cantar um aboio ao telefone que foi posto

ao vivo pela rádio para todos os ouvintes. Ele improvisava versos descrevendo que estava no meu carro com o Neto e o “Professor” e mandava alô para o apresentador que respondia os versos me saudando e enaltecendo a cultura do aboio.

Pude perceber que a rádio, especialmente o programa de Nascimento, por proporcionar uma maior abertura, tem um papel socializador e é um instrumento de expressão dos aboiadores. A audiência liga para o programa de Nascimento para ouvir e fazer-se ouvir, “ter o seu trabalho apresentado” como disse Helena Aboiadora. Nesse caso, a rádio é um território fértil de construção do aboio onde os diálogos são construídos. A rádio se tornou uma poderosa ferramenta de manifestação da voz do cantor de aboio e da expressão de sua cultura. A forma como Nascimento administra seu programa de rádio, um espaço democrático no qual todos que telefonam podem aboiar com o apresentador e ou o convidado, demonstra que a cultura do aboio está viva e *reterritorializada*. Por isso, com relação ao programa de Zé Paulino, Neto, Helena, Soró e outros aboiadores com quem estive presente protestam contra a falta de “abertura”, a “monopolização do espaço” e a atenção do programa voltada apenas para o virtuosismo do apresentador.

3.3 A participação das mulheres e a questão de territórios

Considerando a lida do gado como um “território” comumente masculino (do ponto de vista histórico, uma vez que não encontramos evidências sobre essas atividades exercidas por mulheres antigamente), nota-se que o processo de “reterritorialização” das atividades do vaqueiro também se estende para as mulheres. No termos de Guatarri: “O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma” (GUATARRI, 1986, p.324). Sendo assim, as novas condições sociais que admitem a participação feminina em pé de igualdade à masculina também podem ser observadas no canto do aboio, mesmo nas atividades mais “viris”, como derrubar o boi no espetáculo da vaquejada que são gradualmente apropriadas pelas mulheres. Segundo Maurício:

Um dos aspectos da inserção do feminino, num ambiente predominantemente masculino, pode ser observado na reação do público que se empolga com a diferença no canto do aboio – Masculino e feminino – e na corrida das argolinhas. Os vaqueiros “contemporâneos” tornam-se torcedores das amazonas, enquanto os vaqueiros de “tradição” passam a vê-las como adversárias. Deste modo um vaqueiro aboiador de “tradição”, Zé Preto, asseverou numa entrevista gravada em 2006: “mulé nunca cantou aboio na vida, agora é que tão inventano isso”. (MAURÍCIO, 2012, p.116)

Os aboiadores participantes da pesquisa, quando questionados sobre a participação das mulheres, não demonstraram nenhum tipo de preconceito em relação à participação feminina nos festivais de aboio e ainda afirmaram incentivá-la. Helena Fernandes também disse não se sentir menor por ser a única mulher na região pesquisada a participar dos festivais e que “muito pelo contrário eu fui muito bem recebida”.

No entanto, as minhas impressões em campo apontam que esse processo de abertura para a participação das mulheres pode ser muito mais lento do que sugere a afirmação inicial dos aboiadores. Soró, em entrevista já citada, quando perguntado sobre a importância de manter viva a cultura do aboio disse:

- você acha que é importante manter essa cultura? (pesquisador)
É importante homi! É importante! Se nós deixar uma cultura dessa morrer é ruim! Eu vou ver se eu deixo pra algum neto né? **Que eu só tenho filha mulher! Se eu tivesse um moleque homem!** (SORÓ. Entrevista 06/Maio/2014. Grifo meu)

Soró, inconscientemente, deixa escapar que não gostaria que suas filhas cantassem aboio. Tentei acessar o porquê, mas ele rapidamente desconversou e eu não insisti mais. Minhas impressões em campo me sugerem que a “abertura” para a participação de mulheres é constantemente “administrada” pelos homens. Esta abertura não se dá naturalmente pela participação espontânea das mulheres na cultura.

No dia oito de junho de dois mil e quatorze, fui com Neto para o Sítio Minador, localizado a oitenta quilômetros de Sousa na Cidade de Barro (Ceará) que faz divisa com a Paraíba. Na ocasião haveria um evento conhecido pelos vaqueiros como “pega de boi no mato”. O evento consiste em três bois numerados (com faixas de couro em volta do pescoço como mostra a Fig.32) serem soltos Caatinga adentro para que os vaqueiros encourados encontrem os animais, os persigam, tirem a tira de couro e os tragam laçados, revivendo assim a antiga atividade dos vaqueiros. Os vencedores recebem premiação em dinheiro.



Fig.31 Animais preparados para a “pega de boi”

Fonte: Foto tirada por Adriano Caçula



Fig.32 Espinhos da jurema, vegetação predominante na Caatinga.

Fonte: Foto tirada por Adriano Caçula

Os competidores são todos homens. Conversei com vários deles sobre os perigos da empreitada e todos me confirmaram que as marcas de sangue dos ferimentos causados pelos galhos e espinhos são como “troféus”. “Vaqueiro sem marca de sangue e arranhão né vaqueiro não!” afirmou Ademir, competidor campeão naquele evento.



Fig.33 Cicatrizes do vaqueiro na afirmação da masculinidade

Fonte: Foto tirada por Adriano Caçula

A busca do gado na caatinga é uma atividade perigosa. Homem e animal saem com ferimentos e isso reforça o elo entre montaria e cavaleiro, construindo fortes laços de intimidade entre eles. É comum encontrar casos de vaqueiros cegos pelos espinhos da mata fechada. Neste dia, Ademir (Fig.33) me contou que, numa outra empreitada, seu cavalo favorito havia falecido vítima de um tronco de jurema que lhe estrepou o coração. Na ocasião da entrevista, ele aproveitou e dedicou a vitória ao seu animal falecido.

Observei ainda que os adolescentes também partiram em busca do gado na caatinga. Muitos estavam sem o equipamento de proteção (Gibão de couro, perneira...) e, como num ritual de passagem para a puberdade, eles afirmavam sua masculinidade desfilando montados e desconsiderando os reais perigos da empreitada. Durante o evento ouvi o comentário de uma garota que conversando dizia a outra: “hoje eu fico com um vaqueiro”. “Ficar” é uma gíria e significa ter um enlace romântico, ainda que temporário, com o jovem destemido deste caso. Assim, os jovens vaqueiros afirmam sua masculinidade enfrentando os perigos da pega de boi, mas o que de fato perseguem é a admiração do público feminino e o reconhecimento diante dos demais concorrentes. Esse território da pega de boi é essencialmente masculino.



Fig.34 Participação feminina nas vaquejadas

Fonte: Digitalização do material de divulgação no “Facebook”

Já nas vaquejadas, conversando com o fazendeiro organizador do evento, ele me disse que há festas nas quais bois menores são colocados numa arena para que as mulheres participantes do evento possam derrubar os animais. Ele afirmou ser esse um grande espetáculo das vaqueiras. Pude, a partir deste depoimento, inferir que a participação das mulheres é administrada pelos homens no sentido de que as situações são construídas artificialmente para as amazonas e são simultaneamente “espetacularizadas”. Na imagem da Fig.34 é possível observar no panfleto que a senha para a participação feminina é mais barata, custando apenas trinta reais (menos que a senha para iniciante!) enquanto que a masculina é dividida em duas categorias: a profissional, que custa cem reais, e a iniciante, no valor de cinquenta reais. A senha feminina mais barata objetiva estimular a participação das mulheres. No entanto, apesar do gradual avanço da participação das mulheres, alguns territórios permanecem essencialmente masculinos na cultura do vaqueiro.

Como demonstrado ao todo desse capítulo, a identidade cultural do aboiador é um complexo de vários elementos de identificação que o mesmo busca construir ao longo de sua formação. A “hereditariedade” da cultura é estimulada e os jovens assimilam os signos e símbolos que identificam a cultura do vaqueiro e formam os pilares sobre os quais será

montada a sua identidade. Desse modo, a memória individual soma-se à coletiva na construção desta identidade do aboiador contemporâneo. A reterritorialização do aboio permitiu a construção de novos ambientes de aprendizagem e transmissão da cultura e, de modo contraditório, ao mesmo tempo em que permitiu a expansão da cultura para a formação de novos elementos identificadores proporcionou certa diluição desta identidade.

Conclusão

O canto de aboio é uma atividade de canto de trabalho e poesia oral presente há muito tempo na atividade pecuária nordestina. Apesar de a prática ser bem antiga, pouco se tem estudado sobre ela do ponto de vista musicológico e em especial na área de Etnomusicologia. Acredito ter dado alguns passos importantes no sentido de diminuir a lacuna existente pela falta de material bibliográfico na área.

Com relação ao estudo etnomusicológico do canto de aboio, penso que minha principal contribuição tenha sido o detalhamento no processo de adaptação pelo qual passa o aboio, a fim de manter sua sobrevivência, para os contextos sociais aqui explicados e a utilização de programas analíticos para formulação de visualizações diferenciadas da prática desse canto. Sendo assim, esta pesquisa trouxe à luz as reflexões demonstradas a seguir.

O termo aboio sofreu uma considerável expansão de seu significado original deixando de se restringir ao canto de trabalho dos vaqueiros nordestinos. Hoje, ele engloba toda atividade musical que participa da construção da identidade do vaqueiro e do aboiador. Desse modo, acreditamos que as definições apontadas pelos primeiros pesquisadores da cultura em questão, Mário de Andrade e Câmara Cascudo, não são mais suficientes para definirem a prática musical dos aboiadores. Também, acreditamos com esta pesquisa etnográfica ter diminuído as confusões semânticas entre aboios e toadas, e construído, conjuntamente com os sujeitos pesquisados, novas definições que ligam a música às atividades sociais dos aboiadores. Para isso, o canto de aboio passou a ser considerado em três contextos diferentes na sua classificação: o aboio no trabalho, o aboio nos festivais e o aboio na indústria cultural.

Na busca por atividades correlacionadas ao aboio do nordeste brasileiro no restante do mundo, constatamos que o ato de cantar para a criação dos animais tem sido presente no manejo dos mesmos desde a antiguidade, como pudemos observar nos indícios históricos e referências ao deus Pan, pastor e músico, e ao seu *canto bucólico* na Grécia antiga (NOGUEIRA, 2012). Tem sido presente também nas práticas do *kulning* por mulheres pastoras na região da Escandinávia (IVARSDOTER, 2002; ROSENBERG, 2002); nos cantos dos jovens pastores dos países Bálticos (VUCANOVIĆ, 1961); nas *Payadas*, comuns na Argentina e Uruguai. (POSSON, 2004); e nas *herding songs* dos *Cowboys* norte americanos

(LOMAX, 1919; 1929). Para uma visão panorâmica destas atividades exercidas em tempos e espaços diferentes foi construída uma tabela de *herding songs* a fim de facilitar um eventual estudo comparativo.

Observamos que o aboio enquanto canto de trabalho está praticamente extinto na região pesquisada em função de fatores socioeconômicos como a modernização e industrialização do campo, a influência da economia na atividade agropecuária, e demais fatores ligados à modernidade e modernidade tardia. O canto passa por processos de adaptação e *reterritorialização* nos festivais e na indústria cultural para assegurar a sua sobrevivência e perpetuação. A imagem do aboiador passou por hibridismos com a cultura pop, e as vestimentas do *cowboy* e do sertanejo foram mescladas na construção dessa nova identidade.

Como pudemos observar em campo, a motocicleta passou a ser utilizada não só como meio de locomoção, mas também como “montaria” na condução dos animais e, o aboio de trabalho foi substituído pela buzina da moto e o ronco dos motores. As interjeições utilizadas na condução do gado permanecem, no entanto perderam seu caráter melódico. As melodias do aboio de trabalho são agora moldes estéticos presentes nos festivais e competições para o improviso poético do aboio. Em função disto, o aboio passou a focar mais a construção da poesia do que a melodia.

Com a poesia em foco, o aboio se reterritorializou nos festivais competitivos e espetáculos onde troca informações com outros gêneros de poesia oral como a cantoria de viola, o coco de embalo, causos e o cordel. Dentre estes, a cantoria de viola tem influenciado fortemente as tendências do aboio e sua organização nos festivais. O canto de aboio absorve as influências destes variados gêneros de poesia e a influência das rádios, do forró, do vanerão e dos demais aboios da indústria cultural para comporem as “toadas de vaquejada”. Estas toadas são verdadeiras paródias *a tempo* e servem como “materiais” para o improviso poético. Sendo assim, os aboios no contexto de festivais compreendem a improvisação poética sobre estas toadas e sobre a melodia dita “tradicional”.

O aboio, hoje, permite a participação de poetas não-vaqueiros, ou seja, o aboiador pode ser qualquer poeta que se identifique com a cultura do vaqueiro e improvise suas rimas nas melodias do aboio. Com o advento da profissionalização das vaquejadas e a indústria

cultural, surgem dois tipos de vaqueiros: o de “Gibão” (profissional que lida diretamente com o gado) e o de “Pista” (profissional especializado em competir nas vaquejadas). Do mesmo modo, os vaqueiros da atualidade sofreram modificação na sua percepção do aboio e o concebem como uma apresentação idealizada com poesias improvisadas seja nas rádios ou em festivais, e não mais como canto de trabalho.

No contexto da indústria cultural, o aboiador que grava CD e toca nas rádios influencia a construção das “toadas de vaquejada” e toda a dinâmica de composição dos “estilos” no contexto dos festivais. Além disso, a indústria cultural “flexibiliza o tempo” e as relações do aboiador com o improviso/composição. A construção do aboio se dá mediante a relação entre os aboiadores e a percepção por parte da audiência no decorrer do tempo, sendo, portanto uma construção social de sentido. Para a compreensão deste fenômeno recorreu-se ao conceito de “aura” estabelecido por Walter Benjamin (1961).

Do ponto de vista musicológico, o aboio, que era um canto tipicamente modal, sofreu um processo de “tonalização” a partir das influências das cantorias de viola e da indústria do forró. Esse processo consiste na adição das “toadas de vaquejada” (que são estruturas tonais) ao gênero de improviso Aboio. Sendo assim, segundo os sujeitos pesquisados, o Aboio se subdividiu no *aboio tradicional* (que preserva as características de canto modal) e *toadas de vaquejada* (que têm características tonais). Na estrutura do aboio tradicional, o canto se inicia sempre com um glissando do grave para o agudo, no âmbito do que seria uma terça maior ou menor, configurando seu diálogo com a estrutura do mugido do gado. É comum a qualidade anasalada da voz e o uso de vibratos prolongando as vogais. Para os sujeitos desta pesquisa, a voz rouca é sinônimo de “doença”, logo, não é considerada como “boa voz”.

O programa de análises do som *Sonic Visualizer* permitiu uma visualização em camadas da prática do aboio. A partir destas visualizações, ficou registrada a “nota recorrente” que caracteriza o canto modal e o comportamento frequencial destas melodias. Com base nestes dados, elaboramos uma transcrição detalhada do comportamento das melodias para a partitura. A partir de um estudo comparativo, concluímos que o canto do aboio tradicional se assemelha aos modos Lócrio, Dórico e Mixolídio (ocultando-se o segundo grau).

A transmissão do aboio se dá principalmente por meio da convivência no meio rural e da influência dos antepassados, assim a cultura mantém um caráter hereditário. No entanto, na modernidade tardia, as rádios exercem importante função no papel socializador e de construção do aboio, sendo responsável não só pela transmissão, mas também pela informação e formação do aboiador. Surgiram aboiadores que aprenderam no contexto das rádios e o canto de aboio se desvinculou da atividade do vaqueiro. A atividade de compor aboios nas escolas primárias também é responsável pela idealização do aboio e pela transmissão e formação de jovens aboiadores. A internet também tem tido participação na propagação e na construção da identidade do aboiador na “cultura do aboio”.

A identidade do aboiador contemporâneo é formada num processo de aglutinação de múltiplas “imagens” que o mesmo elege como pertencentes a sua cultura e as adota como “pilares” sobre as quais erguerá sua imagem de aboiador. A música exerce um importante papel para amalgamar estas múltiplas identidades em torno de uma única identidade: a de aboiador.

Quanto à organização social do aboiadores, identifiquei distinções de *status* e a formação de alianças e intrigas. O advento das produções fonográficas alterou a dinâmica das relações profissionais e o registro fonográfico estabelece um papel fundamental na construção da imagem de “aboiador de sucesso”. Do mesmo modo, as oportunidades de trabalho são moedas de troca na formação das alianças e intrigas entre os aboiadores na formação de seus pares. Esses grupos, resultantes desta dinâmica de relações profissionais, sofrem constantes permutas de indivíduos que criam novas alianças e intrigas em função dos convites de trabalho. Por isso, os aboiadores constantemente misturam as relações profissionais com as pessoais. O aboio é um gênero de poesia com predominância masculina, no entanto vem passando por uma abertura para a participação feminina tanto nos festivais quanto no contexto dos espetáculos.

Concluimos que o aboio, atualmente, não se configura mais como um canto de trabalho e está bem diferente da prática antigamente descrita por Mário de Andrade e Câmara Cascudo. Hoje, ele também se reterritorializou nos palcos dos festivais, rádios, e demais mídias da indústria cultural. O aboio, atualmente, se tornou uma possibilidade de trabalho a partir do canto, sendo uma fonte de renda alternativa ao trabalho de alguns vaqueiros. O canto de aboio passou a ser comercializado, seja materializado em discos ou executado ao vivo nos

espetáculos. Como consequência direta do afastamento do aboio de seu ambiente de trabalho, o aboiador e o vaqueiro já não são vistos, necessariamente, como a mesma figura.

ANEXO1 – Acervo de fotos feitas por Adriano Mendes

Alguns festejos e festivais visitados:



Festival no sítio Perereca 18/Maio/2014. Uiraúna-PB



Festival no rancho de Neto Vaqueiro, 14/Out/2013 São Gonçalo- Sousa-PB



Pega de boi em Sítio Minador, 10/Out/2014. Barro-CE

ANEXO 2

Ficha de direcionamento de entrevista para os aboiadores.

- 1) Eu ouvi falar, eu soube que você é aboiador, é isso mesmo? Quando, Onde e como começou a aboiar? Alguém te ajudou? Quem? Como?
- 2) Você ensinaria alguém a aboiar? Por que? De que forma você faria isso? Você me ensinaria a aboiar? Conhece pessoas que fazem isso regularmente, como um “professor de aboio”? Quem, onde, como?
- 3) O aboio é diferente do repente? Como?
- 4) Desde que você começou a aboiar, mudou alguma coisa? O que foi? Você nota alguma diferença nos outros aboiadores? O que é? Você percebe alguma mudança/diferença na forma de se cantar aboio, atualmente, em relação ao passado?
- 5) Existe relação entre o comportamento do gado, a rotina de trabalho com o gado e o canto do homem? Como é? O que é? Explica pra mim?
- 6) O vaqueiro só canta/aboia ao conduzir o gado? Ou tem alguma outra situação que o vaqueiro também aboia? O que você acha disso?
- 7) É preciso ter “boa” voz para cantar a aboio? O que seria uma “boa” voz para você?
- 8) Qual a importância do aboio na sua vida, ou o que significa o aboio na sua vida, pra você?

Anexo 3

Cd de dados com trechos das entrevistas e fotos

A versão on line do Cd pode ser baixada pelo Link

http://www.4shared.com/rar/EWrhI1Ufba/Aboio_no_Serto_Paraibano_um_ca.html

Conteúdo do disco:

-Fotos

-Áudios:

- 1-Aboio tradicional: Nascimento e Gilmar Aboiador.
- 2- Até outro dia- Neto e Soró
- 3- Calor da Vaquejada- Neto e Soró
- 4- Entrevista com Pareia e Neto- diferenças entre o Tradicional e as Toadas
- 5- Estilo Coco- Paulino e Catemba
- 6- Estilo Galego Aboiador
- 7- Estilo Joãozinho Aboiador

-Vídeos

- 1- Neto aboiando o gado na vaquejada
- 2- Neto e Nascimento Aboiando na Vaquejada em Coremas

REFERÊNCIAS

Fontes primárias: Entrevistas dadas para Adriano Mendes

- ABOIADOR, Antônio. Entrevista em São Gonçalo 05/Out./2014. 60min
 ABOIADOR, Gilmar. Entrevista em São Gonçalo 10/Maio/2014. 60min
 ABOIADOR, Parêa. Entrevista em Marizópolis-PB. 10/Abr./2014. 60min
 ABOIADOR, Soró. Entrevista em Aparecida-PB. 06/Maio/2014. 60min
 ADEMIR. Entrevista em Barro-CE 15/Ago./2014. 60min
 FERNANDES, Helena. Entrevista em Paraná- RN. 12/Out./2014. 60min
 NASCIMENTO. Entrevista em Sousa-PB. 02/Maio/2014. 60min
 NEGUINHO. Entrevista em Aparecida-PB. 06/Abr./2014. 60min
 VAQUEIRO, Neto. Entrevista em São Gonçalo-PB. 09/Abr./2014. 60min
 XAVIER, Chico. Entrevista em Cajazeiras-PB. 10/Abr./2014. 60min

Bibliografia

- ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade em: _____. *Indústria cultural e sociedade*. Coleção Leitura. Seleção de textos Jorge Matos Brito de Almeida. Trad: Juba Elisabeth levy...[et al]. São Paulo: Paz e Terra, 2002 pág 45.
- AIRES, Francisco J. Filgueira. *O "espetáculo do cabra macho" : um estudo sobre os vaqueiros nas vaquejada no Rio Grande do Norte*. 2008. 183 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2008.
 Disponível em:< <http://repositorio.ufrn.br:8080/jspui/handle/123456789/12253>> Acesso: 20/07/2014
- ALEN, João Marcos. *Caipira e Country: a nova ruralidade brasileira*.1996. 267f. (Tese de doutorado) FFLCH- Universidade de São Paulo-USP. São Paulo, 1996.
- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1958.
- ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. 2ª Ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. São Paulo: Duas Cidades, 1987.
- _____, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Coordenação: Oneyda Alvarenga, 1982 – 84, Flávia Camargo Toni, 1984 – 89. São Paulo: EDUSP, 1989.

_____, Mario de. *Videos gravações das missões na Paraíba*. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=V6Py6Va5aDA>> acessado em: 10/07/2014.

ANU, Vissel. Estonian herding songs from the perspective of ethnic relations. In: *The world of music*. Vol.44, nº3, Tradicional Music in Baltic Countries. 2002. pp.70-105. Published by: VWB-Verlag für wissenschaft und bildung. Disponível em:
<<http://www.jstor.org/stable/41699452>> acessado em: 12/08/2014

BAKHITIN, Mikhail. *Estética da criação Verbal*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUMAN, Zigmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Trad: Marcus A. Penchel. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1999.

BENJAMIM, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Traduzido do original alemão: “*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen reproduzierbarkeit*” 1961 Trad. José Lino Grünnewald. Extraído da obra *A ideia do cinema*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

BLACKING, John. *The Anthropology of the Body*. Department of social Anthropology-The Queens’s University of Belfast Northern Ireland. London: Academic Press, 1977.

BRASIL. *Decreto nº 10.220, de 11 de abril de 2001*. Institui normas gerais relativas à atividade de peão de rodeio, equiparando-o a atleta profissional. Disponível em:
<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/LEIS_2001/L10220.htm> Acessado em: 11/09/2014

BURK, Phil. Et al. *Music and Computers: a Theoretical and Historical Approach*. California : Ed. Key College Publishing. 2005. Disponível em:
<<http://music.columbia.edu/cmc/MusicAndComputers/>> Acesso em: 20/01/2014

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral do Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1978.

_____. *Dicionário do folclore brasileiro*. 11ª ed. São Paulo: Global, 2001.

_____. *Tradições populares da pecuária nordestina*. Brasil/Rio de Janeiro: Ministério da agricultura; Serviço de Informação Agrícola, 1956. (documentário da vida rural nº9)

COMAROFF, Jean & John. *Modernity and it’s malcontents: Ritual and power in postcolonial Africa*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

COOK, Nicholas. Computational and comparative musicology In: CLARKE, Erick; COOK, Nicholas. *Empirical Musicology: Aims, methods, prospects*. New York: Oxford University Press, 2004. p.103-125.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Giles. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol.5. Tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34,1997.

DÍAZ-PIMIENTA, Alexis. *Teoría de La improvisación: primeras páginas para el estudio del repentismo*. Havana: Ed. Unión de Escritores y artistas de Cuba, 2001.

ELLINGSON, Ter. Notation in: MEYERS, Helen (org). *Ethnomusicology an introduction*. New York: W.W. Norton & company, 1992. p.153-164.

FERNANDES, Adriana. *Music, Migrancy, and Modernity: A Study of Brazilian Forró*. (tese de Doutorado) 310p. Urbana-Champaign: University of Illinois, 2005.

FÉLIX, Francisco K. Leite; ALENCAR, Francisco A. Gomes de. O vaqueiro e a vaquejada: do trabalho nas fazendas de gado ao esporte nas cidades. Em: *Revista Geográfica da América Central, número especial* - Costa Rica: EGAL, II Semestre 2011. pp.1-13.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*, 1926-1º Ed. 13º reimp- Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GELLER, Allegra. *Beauty in function: the art of Scandinavian herding Music*. November, 2012. Disponível em:
<http://www.academia.edu/4686695/Beauty_in_Function_The_Art_of_Scandinavian_Herding_Music>

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Tradução de Raul Filker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GIOIA, Ted. *The work songs*. State of North Carolina: Duke University Press, 2006.

GOMES, Núbia Pereira Magalhães; PEREIRA, Edmilson de Almeida. *Mundo encaixado: significação da cultura popular*. Belo Horizonte: Editora Mazza-UFJF, 1992.

GUATTARI, E; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

IVARSDOTTER, Anna. *And the cattle follow her, for they know her voice... On communication between women and cattle in Scandinavian pastures*. IN: PECUS. *Man and animal in antiquity*. Proceedings of conference at Swedish Institute in Rome, September 9-12, 2002. Ed. Barbro Santillo Frizell (The Swedish Institute in Rome. Projects and Seminars,1), Rome, 2004. Disponível em: <www.svenska-institutet-rom.org/pecus>

JOHNSON, Anna. Voice Physiology and Ethnomusicology: Physiological and Acoustical Studies of Swedish Herding song. In: *Yearbook for traditional music. Vol.16, p.42-66*
Published by: International Council for Traditional Music. Disponível em:
<<http://www.jstor.org/stable/768202>> Acesso em: 13/05/2014

KUNZ, Martine. *Cordel: a voz do verso*. 2ª ed. Fortaleza: Editora Museu do Ceará, 2011.

_____. *Melancia e Expedito: Cordel Na Fala E Na Escrita*. Universidade Federal do Ceará-UFC. Disponível em: < http://www.ufrgs.br/gthistoriaculturalrs/marine_kunz.html> Acesso em: 28/08/2014

LOMAX, Alan. Folk song style and culture. In:_____ *American Association for the Advancement of Science*. Washington, D.C, 1968.

LOMAX, John A. *Cowboy Songs/and Other Frontier Ballads*. The University of Texas Sheldon Fellow for the investigation of American ballads, Harvard University. New York: The Macmillan Company, 1929.

_____. *Songs of The Cattle Trail and Cow Camp*. The University of Texas. New York: The Macmillan Company, 1919.

LOPES, Gustavo Magalhães. *De pés-de-parede a festivais: um estudo de caso sobre o repente nordestino na Grande São Paulo*. (Dissertação de Mestrado) Instituto de Estudos da Linguagem Campinas. Universidade estadual de Campinas – UNICAMP, 2001.

LOPES, Nei. *O negro no rio de janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 1992.

MAURÍCIO, Maria Laura de Albuquerque. *Aboio: tipologia de um gênero oral* –176p. Tese (Doutorado) – UFPB/CCHLA. João Pessoa 2012.

_____. *Aboio, o canto que encanta: uma experiência com a poesia popular cantada na escola*. Dissertação de Mestrado. 94 p. CCHLA -Universidade Federal da Paraíba-UFPB: João Pessoa, 2006.

MENDES, A.C. *Anotações de Campo*. Sousa-PB: 2013-2014.

MERRIAM, A.P *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964

NETLL, Bruno. *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts* 2ed. Chicago: University of Illinois Press, [1983] 2005.

_____. *Antropologia da música/Antropologia musical* IN: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (Orgs.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: Da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 1999.

NOGUEIRA, Érico. *Verdade, contenda e poesia nos Idílios de Teócrito*. São Paulo: Universidade de São Paulo – USP- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (Tese de doutorado), 2012.

OLIVEIRA, Luciano Py de. *A música na cantoria em Campina Grande (PB): estilo musical dos principais gêneros poéticos*. (Dissertação de Mestrado). Salvador-BA: Universidade Federal da Bahia- UFBA, 1999.

POOSSON, Sylvain B. *Entre tango y payada: the expression of Blacks in 19th century Argentina*. In: *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*. 20.1 p.87. University of Northern Colorado, Department of Hispanic Studies. 2004. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=325>> Acesso em 12/08/2014

PEREIRA, Magno de Jesus. *Aboio e Toada: De práticas musicais no cotidiano popular para propostas de aulas de música*. UFS (Universidade Federal de Sergipe) Artigo publicado em 1º FEMBA Fórum de Educação Musical da Bahia-UFBA (Universidade Federal da Bahia). Bahia, 2012.

REIS, Alécio Gama dos. *O que farpa o boi farpa o homem: campo das memórias dos vaqueiros do sertão de Irecê (1943-1985)* Feira de Santana- BA: Universidade Estadual de Feira de Santana, Programa de pós-graduação em História (dissertação de mestrado), 2008. 364p.

RIOS, Sebastião. *Os cantos da Festa do Reinado de Nossa Senhora do Rosário e da Folia de Reis*. Em: *Sociedade e Cultura*, vol.9, num.1, janeiro-junho, 2006, pp. 65-76, Universidade Federal de Goiás.

ROSENBERG, Susanne. *Kulning - herding calls from Sweden*. IN: PECUS. *Man and animal in antiquity*. Proceedings of conference at Swedish Institute in Rome, September 9-12, 2002. Ed. Barbro Santillo Frizell (The Swedish Institute in Rome. Projects and Seminars,1), Rome, 2004. Disponível em: <www.svenska-institutet-rom.org/pecus>

SACKS, Oliver. *Alucinações musicais: relatos sobre a música e o cérebro* tradução: Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras 2007.

SALAMON J, GOMEZ, E. *melody extraction from polyphonic music signals using pitch contour characteristics*. IEEE transactions on audio, speech and language processing, 20(6): 1759-1770, 2012. Plugin utilizado na análise computacional.

SAUTCHUK, João Miguel Manzolillo. *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. p.222. Tese apresentada ao departamento de antropologia da UNB. Brasília, 2009.

SEEGER, Charles. *Prescriptive and descriptive music writing*. Musical Quarterly 44:184-95. 1958

SHEPHERD, John. *Music and social categories*. In: CLAYTON, Martin, et al. *Cultural Study of Music: A critical introduction*. New York: Taylor & Francis Book, Inc, 2003.

SOLER, Luís. *As raízes árabes, na tradição poético-musical do sertão nordestino*. Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 1978.

SONODA, A.V. *Tecnologia de áudio na etnomusicologia*. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.21, 2010 p.74-79.

STRINATI, Dominic. *Cultura Popular: uma introdução*. Tradução: Carlos Szlac. 1ª edição São Paulo: Hedra, 1999.

SUZEL, Ana Reily. Música Sertaneja and migrant identity: the stylistic development of Brazilian genre. In: *Popular music*, vol. 11, Nº3(Oct. 1992), pp. 337-358. Cambridge University Press. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/931314>> Acessado em: 18/08/2014.

TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugidio: voz e “musicologias”. Em: *Música em perspectiva*. Volume 1, nº1, março 2008. pp.14-42.

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. *A espetacularização das culturas populares ou produtos culturais folkmediáticos*. Comunicado apresentado no Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares, fev./ 2005 em Brasília –DF. Evento promovido pelo Minc.

TROTТА, Felipe. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. *Revista Ícone* v. 10 n.2. Universidade Federal de Pernambuco, 2008.

TURINO, Thomas. *Signs of imagination, and experience: a Peircian Semiotic Theory for Music*. IN: *Ethnomusicology*, vol. 43, Nº2. Pp.221-255. University of Illinois Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/852734>> acesso em 15/10/2013.

ULHÔA, Marta Tupinambá de. Música sertaneja em Uberlândia na década de 1990. Em: *Revista espaço acadêmico-nº48*- Maio/2005. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/048/48rev_artcultura.htm> Acessado em 28/08/2014.

_____. A pesquisa e a análise da música popular gravada. In: *VII Congresso da IASPM-AL, Casa de la Américas*. Havana, Cuba, Junho de 2006.

VASCONCELOS, José. *Acústica musical e organologia*. Porto Alegre (RS): Ed. Movimento. 2002.

VIEIRA, Natã Silva. Cultura de vaqueiro: O sertão e a música dos vaqueiros nordestinos. *III Enecult*. Salvador-BA: UFBA, 2007.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria História*. São Paulo: Universidade de São Paulo-USP- Tese de doutorado em psicologia social, 2011.

VUCANOVIĆ, T.P. *Shepherd Call Songs in the Balkans*. IN: *Folklore*, vol. 72 nº1(Mar., 1961) p.306-316. Published by: Taylor & Francis, Ltd. on behalf of Folklore Enterprises, Ltd. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1258893>> Acesso: 17/10/2013 07:40

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras; 2004.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. Em: *Eccos Revista Científica*, vol.3, nº1, Universidade Nove de Julho Brasil, junho, 2001, pp. 105-122.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês Almeida. São Paulo: Ed. Hucitec,1997.